

| 2024 |

| Vol. 7 (II/II)

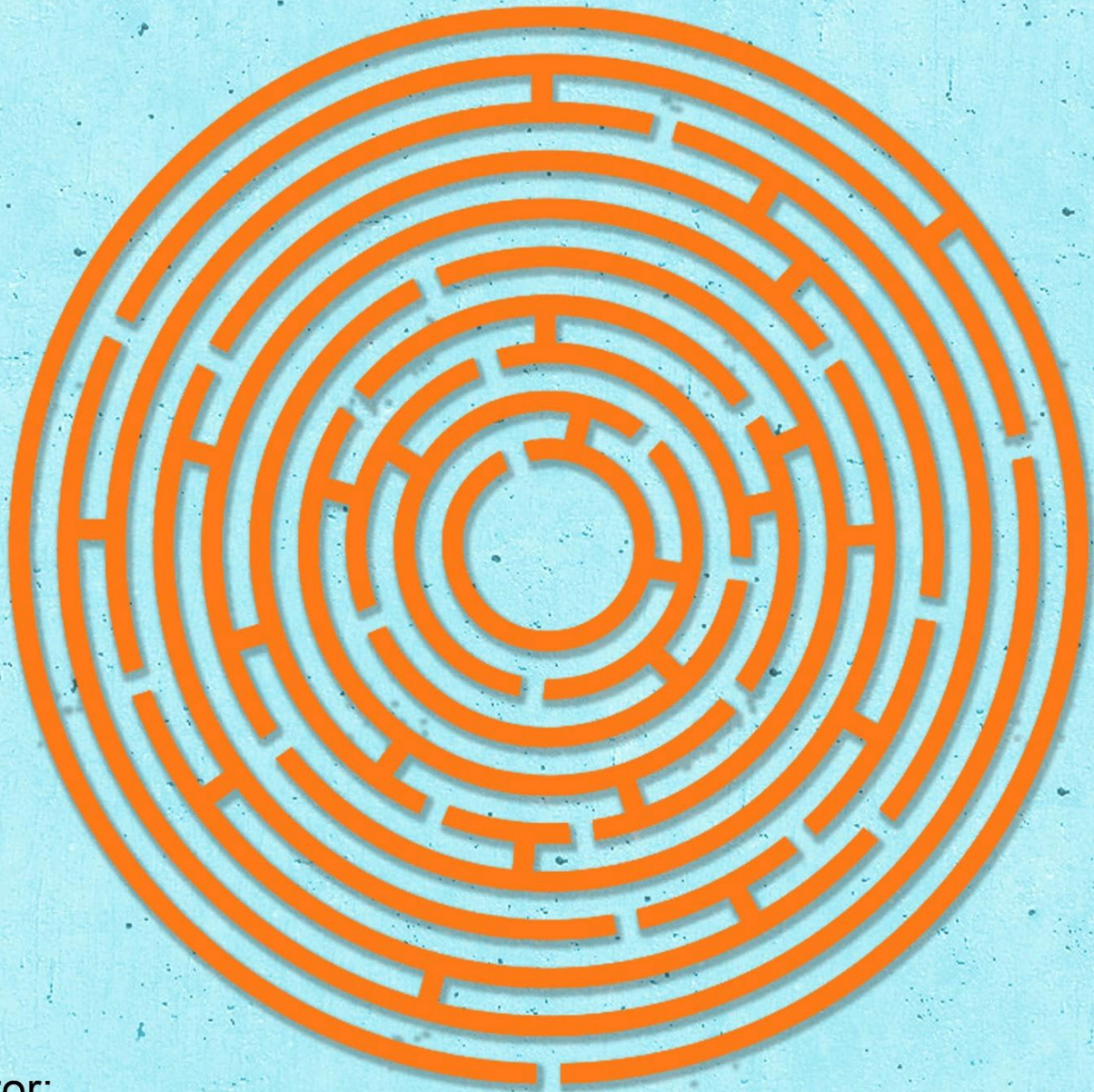
Funes

Journal of narratives and social sciences



SERIAL WORLDS, COMPLEX SOCIETIES

TELEVISION SERIES AND SOCIOCULTURAL MUTATIONS



Editor:
Mario Tirino

ISSN 2532-6732



Journal of narratives and social sciences



Open Access - Double Blind Peer Review

Annual Online Journal

<https://serena.atcult.it/index.php/funes>

Directors

Stefano Bory and Gianfranco Pecchinenda,
Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Napoli
Federico II.

Members of the Scientific Committee

- Alfonso Amendola, Università degli Studi di Salerno;
- Luca Bifulco, Università degli studi di Napoli Federico II;
- Giovanni Boccia Artieri, Università di Urbino;
- Antonio Cavicchia Scalamonti, Università di Roma La Sapienza;
- Carlo De Mitri, Università del Molise;
- Massimo di Felice, UISP, Brazil;
- Giovanni Fiorentino, Università della Toscana;
- Serge Gruzinsky, Princeton University, USA;
- Eva Illouz, EHESS Paris, France;
- Adriana Lopez, Universität Bern, CH;
- Paolo Renato Jesus, University of Lisboa, Portugal;
- Michèle Leclerc-Olive, CNRS-EHESS, France;
- Mariano Longo, Università del Salento;
- José Luis Mora, Universidad Autónoma de Madrid, España;
- Giustina Orientale Caputo, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Carlo Sorrentino, Università di Firenze;
- Oreste Ventrone, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Marta Vignola, Università del Salento.

Editorial Board

- Antonio Rafele, Université de la Sorbonne Paris V;
- Elena Trapanese, Universidad Autónoma de Madrid;
- Sabrina Garofalo, Università della Calabria;
- Paolo Bory, Politecnico di Milano;
- Valentina Fedele, Università Link Campus di Roma;;
- Daniele Nuccilli, Università Tor Vergata di Roma;
- Valerio Pellegrini, Università degli studi di Napoli Federico II;
- Roberto Flauto, Università degli studi di Napoli Federico II.

Responsible person

Stefano Bory

Contact

atelier.funes@gmail.com

Sponsored by

Dipartimento di Scienze Sociali
Università degli Studi di Napoli Federico II
<http://www.scienze sociali.unina.it>

Licence

Creative Commons (CC-BY 4.0)



Published by SHARE Press

http://www.sharecampus.it/main/static_page/share_press

ISSN: 2532-6732

DOAJ index

**SERIAL WORLDS, COMPLEX SOCIETIES – PART 2.
TELEVISION SERIES AND SOCIOCULTURAL MUTATIONS**

ANNO 2024 - VOLUME 7 II/II

Editor: Mario Tirino (University of Salerno)

p. 3

From Dystopia to Realism: Emotions, Cultures and Imaginaries of Contemporary TV Seriality.

Mario Tirino

PAPERS

p. 13

Immaginari sociali e serie TV: narrazioni e visioni del mondo contemporaneo.

Fabio La Rocca

p. 26

Counterimages of TV Fiction: Towards an Apophatic Aesthetic of Contemporary Seriality in the Digital Age.

Ivan Pintor Iranzo

p. 40

**La Dystopie et l'uchronie dans les séries post-apocalyptiques contemporaines
Décrypter le futur à travers la dystopie et l'uchronie: pouvoir, altérité et risques
sociétaux dans les univers de The Walking Dead, The Last of Us et Sweet Tooth.**

Lolita Broissiat

p. 54

**“Le monde vrai devient, enfin, medium”. Vie et mort de *Black Mirror* : le corps
glorieux du spectateur.**

Vincenzo Valentino Susca

p. 67

**Power, Gender and Politics: Forms of Control and Ecofeminist Resistance in The
Handmaid's Tale.**

Laura Cesaro, Claudio Riva

p. 81

**Female Bodies as Anti-Patriarchal Weapons in The Power: Reimagining Power
Dynamics and Gender Roles in the TV Series Adaptation of Naomi Alderman's
Acclaimed Novel.**

Elisabetta Di Minico

p. 98

Tutti pazzi per il legal drama. Uno sguardo semiotico sulle dinamiche processuali nella serialità televisiva.

Antonia Cava

p. 111

Anatomia di Fauda. Serialità, realismo e trauma nella fiction televisiva israeliana.

Iside Gjergji

REVIEWS

p. 128

Emanuela Piga Bruni, La macchina fragile. L'inconscio artificiale fra letteratura, cinema e televisione.

Simona Tarallo

p. 132

Nostalgia, pubblici, intertestualità. Stranger Things al centro della serialità contemporanea.

Sara Virnicchi

From Dystopia to Realism: Emotions, Cultures and Imaginaries of Contemporary TV Seriality

Mario Tirino
Università degli Studi di Salerno

1. Temporality and Symbols. Television Seriality in the Imaginative Processes of Contemporary Society

Why has television seriality begun to acquire an increasingly central role in the cultural consumption and media consumptions of millions of people, with its impact becoming more evident since the 2010s?

Among the many analyses addressing this question, one of the most well-founded examines the connection between the distribution modes of platformized seriality and the temporality experienced by millions of young people and adults worldwide. The nuanced analysis of the relationship between television seriality and time elaborated by Jason Mittell (2015) does not adequately address this crucial aspect of the spectatorship experience: namely, how serial content integrates into daily life routines. On the one hand, the relentless growth in labor productivity diminishes the hours available for leisure and consumption; on the other hand, the cyclical crises of the neoliberal system, which impact the employment of millions, leave individuals with sudden and excessive amounts of free time. The schizophrenia of the economic system finds solace in the digital distribution forms of seriality. Indeed, thanks to the possibilities offered by on-demand cultures, users can freely configure their viewing practices, oscillating between watching a 20-minute sitcom episode and binge-watching entire seasons.

Through its constant presence in the temporal interstices of users' lives, TV seriality provides a symbolic heritage that allows viewers to interpret the world around them over the years. Fans, in some cases, link their involvement in a TV series to personal narratives and real-life situations, according to a mechanism termed "reiteration discourse" (Williams, 2011). Moreover, cognitive and affective engagement with serial narratives fosters public connection and certain orientations toward politics among viewers (Nærland, 2019; 2020).

Above all, serial narratives equip several generations of viewers with a powerful symbolic reservoir to imagine and reimagine the present, future, and past. TV series significantly influence social imaginaries and perceptions among fans, viewers, and even segments of the population that do not watch them. Series capture public attention through various cultural discourses, activate vast emotional processes (García Martínez and González, 2016), and interrogate critical areas of social life (Korobko, 2018). This special issue brings together studies and research focusing on the relationship between TV series, social imaginaries, and contemporary cultures, emphasizing the modes of affective involvement and emotional atmospheres nurtured by serial stories.

2. TV Series and the Imagination of the Present, Past, and Future of Our Societies

This issue opens with two articles that explore the general characteristics and properties of television seriality and its ability to shape contemporary imaginaries through depictions of sociocultural shifts and anthropological transformations.

Fabio La Rocca's article aims to describe how, in the contemporary cultural landscape, series operate as tools for knowing and experiencing the world. According to La Rocca, as epistemological devices, TV series can be studied as extended symbolic units that reflect, shape, and reproduce contemporary social imaginaries. Furthermore, La Rocca emphasizes the centrality of emotions in these sociocultural processes, using nostalgic series as case studies. Nostalgia is one of the most powerful affective engines of contemporary seriality (Niemeyer and Wentz, 2014), as it helps structure viewers' lasting involvement in narratives that reference a past – perhaps idealized, but comforting. A series like *Stranger Things* (2016 – ongoing) is an obvious example of the nostalgic function of certain serial narratives (Taurino, 2019; Tirino and Castellano, 2023).

Ivan Pintor Iranzo's article offers a philosophical reading of contemporary television seriality, tracing elements of an apophatic aesthetic within it. Pintor Iranzo references apophatic theology, which aims to demonstrate the existence of God by affirming what God is not. This negative root inspires numerous works, including *Twin Peaks: The Return* (2017) and *True Detective* (2014 – ongoing), articulating the mystery of evil as ultimately unknowable. By drawing on perspectives from various artistic fields, including visual arts, dance, and spiritual mysticism, Ivan Pintor Iranzo's multidisciplinary method illuminates how television incorporates apophatic aesthetics. It also prompts thoughtful consideration of the convergence between digital serial narratives, theological discussions, and artistic expression in today's media landscape. This article highlights the mysterious and mystical dimensions of contemporary television seriality, engaging in dialogue with the subsequent articles that comprise this issue of the journal.

A second group of four articles focuses on dystopian series as narratives capable of encapsulating cultural anxieties about the future of humanity. Dystopia has always served as a narrative device with extreme critical scope (Cavalcanti, 2022). For this reason, the genre has seen rapid growth in recent years within television seriality, as this medium allows for more extended narratives that fully develop the potential of dystopian storytelling (Lefait, 2012; Monticelli, 2018; Wojtyna, 2018; Fernández-Rodríguez and Romero-Rodríguez, 2024). In this context, Lolita Broissiat investigates how the TV series *The Walking Dead* (2010-2022), *The Last of Us* (2023 – ongoing), and *Sweet Tooth* (2021-2024) – through the symbolic possibilities offered by dystopia and uchrony – relate to contemporary social issues, influencing audience perceptions of possible and alternative futures. Employing a qualitative methodological approach that includes content analysis, thematic analysis, and a comparative approach, this article examines dialogues and scenarios to identify themes related to social concerns. This theoretical framework, incorporating Zygmunt Bauman's theory of liquid modernity, Ulrich Beck's theory of risk society, and Michel Foucault's notions of power and otherness, helps structure a three-part partition of the work: the first part analyzes the narrative forms of collapse and social reconstruction in *The Walking Dead* (see also Frezza, 2015; Holdaway and Scaglioni, 2017); the second investigates the narrative of social response to a pandemic in *The Last of Us*;

and the third examines the representation of challenges related to otherness and coexistence in *Sweet Tooth*.

Vincenzo Susca's work focuses on the techno-dystopian TV series *Black Mirror* (2012 – ongoing). Conceived by Charlie Brooker, this series has frequently been explored by sociologists and mediologists (Cigüela Sola and Martínez Lucena, 2014; Martínez Lucena and Barraycoa, 2017; Cirucci and Vacker, 2018; Conley and Burroughs, 2019; Elnahla, 2019; McKenna, 2019; McSweeney and Joy, 2019; Attimonelli and Susca, 2020; de Castro, 2021; Duarte and Battin, 2021; Wenk, 2023), as it poses multiple questions about the role, function, and limits of digital technology in our present, compelling viewers to confront the techno-anthropological transformations taking place (Tirino and Tramontana, 2018). Susca traces the genealogy of the aestheticization of the masses back to the universal expositions of the 19th century, describing how the series and the related film *Bandersnatch* (2018) stage various phenomena related to the transformation of the public into commodities and labor, resulting from a digital technoscience that, once a vector of progress and happiness, has morphed into a dark matrix of exploitation, in line with the logics of 21st-century technological capitalism. In the digital auroras, Susca observes a potential end of humanism, reverberating in the definitive affirmation of a traumatic spectacular aesthetic, where both subject and object are transformed into data, resources, and commodities for exploitation, within a reality that becomes an open-air museum. Susca's analysis highlights how *Black Mirror* depicts digital devices as horrific tools for the aestheticization of everyday life, aimed at control, surveillance, and the extraction of value from our lives.

Laura Cesaro and Claudio Riva analyze the acclaimed series *The Handmaid's Tale* (2017 – ongoing), based on the equally famous dystopian novel by Margaret Atwood. Due to its symbolic richness and the strategies it employs regarding the dystopian genre and feminist resistance, *The Handmaid's Tale* is among the most studied and analyzed series (Monacelli, 2018; Ritzenhoff and Goldie, 2019; Das, 2021; Der-Ohannesian, 2021; Kuznetski, 2021; Wells-Lassagne and McMahon, 2021; Kaličanin, 2022; Spiegel, 2024). According to Muzzioli (2007, pp. 22-24), dystopian narratives have three essential properties: 1) they present a visitor, often a rebel, who reveals the contradictions of the universe in which he/she exists; 2) they appear structurally paradoxical, as their very existence contradicts the hopelessness they are meant to convey; and 3) they are continually interrupted by complications and fragmentary intersections among various elements. Given that *The Handmaid's Tale* exhibits all three properties transparently, the series can be regarded as a quintessential paradigm of the dystopian genre. Specifically, Cesaro and Riva utilize surveillance studies to examine methods of political control and apply an ecofeminist perspective to interpret the collective actions of the handmaids. The article emphasizes that the TV series provides a powerful commentary on current political discussions. By vividly depicting a dystopian reality, the series underscores the necessity of political awareness and collective efforts to safeguard human rights and civil liberties. As viewers confront the grim realities of Gilead, they are encouraged to recognize parallels and implications in their socio-political environments, sparking conversations and advocacy for a more just and equitable society.

This group of articles concludes with the work of Elisabetta Di Minico. Gender also plays a key role in the serial narratives of the dystopian genre (Ostalska and Fisiak, 2021; Baccolini, 2022). Di Minico explains that the analysis of the TV series *The Power* (2023),

based on a novel by Naomi Alderman, enhances the capacity of TV serial storytelling to address the issue of gender oppression through the lens of dystopia. With the development of a new organ, the skein, some women can produce electric shocks and are shown to be ready to use this superpower to subvert the patriarchal social order in various countries worldwide. According to Di Minico, Amazon Prime Video's series, which also pays special attention to other non-normative bodies (such as those of trans women), offers numerous reflections on how the marginalization of female otherness has resulted in suffering and injustice over the centuries, as well as how rebellion against the status quo ignites further conflicts. In this way, *The Power* moves beyond gender binarism while providing more complex insights into power dynamics. This non-binary perspective is evident in many television productions that explore the queer dimensions of contemporary cultures (e.g., *The L Word* [2004-2009], *Orange Is the New Black* [2013-2019], *POSE* [2018-2021], *Sense8* [2015-2018], etc.) (Fellner, 2017; Villegas Simón *et al.*, 2024), sometimes directly questioning viewers about their positioning (Boisvert, 2020). Within the vast field of connections between Gender Studies and Media Studies, many scholars have explored how TV series interrogate gender and feminism in contemporary societies (Pérez de Heredia, 2016; Piazzesi *et al.*, 2018; Donstrup, 2019; Hohenstein and Thalmann, 2019; González-de-Garay *et al.*, 2020).

The last two articles focus on specific forms of serial television storytelling. Antonia Cava traces some stages of legal drama by analyzing four mainstream series – *Perry Mason* (1957-1966), *L.A. Law* (1986-1994), *Ally McBeal* (1997-2002), and *The Good Wife* (2009-2016) – to understand the evolution of legal representation alongside social and cultural transformations in the United States. From classical models, TV series have constructed refined dramaturgical frameworks around the trial arena, with a twofold effect: on the one hand, they familiarize viewers unfamiliar with legal concepts with the world of law; on the other hand, they simplify, vernacularize, and spectacularize legal phenomena (Rapping, 2003; Andrzejewski and Mateusz, 2018). Cava begins with an original socio-mediological reflection on the nature of the trial, conceiving it as a theatricalized form of representation, an authentic dialectical arena where the parties (prosecution and defense) clash, based on arguments that are more or less convincing and aligned with the pursuit of truth. From this perspective, the transformations of the lawyer's role – from Perry Mason, the blameless protagonist devoted to the “good,” to the more complex characterizations of his successors, often interested in prevailing and embroiled in ambiguous personal and professional affairs – result from the metamorphosis of both serial storytelling (especially from the First to the Second Golden Age) and cultural and social sensibilities. In summary, according to Cava, the spectacularization of law through engaging narratives brings viewers closer to legal institutions while also revealing their limitations, complexities, and inherent characteristics, moving beyond naive or utopian conceptions of justice.

Finally, Iside Gjergji offers an in-depth analysis of the concept of realism in the TV series *Fauda* (2015 – ongoing), beginning with a reconstruction of the history of Israeli TV seriality. Introducing various theoretical perspectives on narrative realism, traced back to György Lukács, Roland Barthes, Raymond Williams, and Fredric Jameson, the scholar questions the forms of realistic narrative in Israeli TV series. In particular, Gjergji identifies a distance between realism and the realistic effect. According to her, the realistic narrative is marred by the total presentification of history, which loses sight of the

historical depth of the narrated events, and by the concealment of the Israeli occupation of Palestinian territories. Therefore, Gjergji attributes the series' capacity to produce a realistic effect to the endless sequence of attacks and counterattacks, widely acknowledged in the daily press through comparisons between events filmed during the last Israeli-Palestinian conflict and those depicted in the series. However, the scholar concludes, drawing on Fredric Jameson, that *Fauda* cannot be considered a realistic series, as it fails to effectively account for the stories "on both sides of the conflict."

Taken together, the articles collected in this issue provide a nuanced and comprehensive exploration of the symbolic potential of contemporary seriality, while also analyzing its heterogeneity and richness. The sociological and mediological study of the impact of TV series on contemporary social imaginaries and cultures is still in its infancy. However, it is hoped that the reflections contained in these essays, from complementary disciplinary perspectives, will stimulate new avenues of analysis and further comparisons of theories, methods, and research techniques best suited to studying these phenomena.

Warning

This special issue was conceived in parallel with "Funes" Vol. 7 I/II (2023), entitled *Serial Worlds, Complex Societies. Television Series as Transformative Medium in the Digital Age*. If volume No. 7 I/II is mainly devoted to the sociological and mediological analysis of television seriality as a metamorphic medium, this special issue – from different disciplinary perspectives – addresses the multiple facets of serial narratives and contemporary imaginaries and cultures. Within each article, the individual episode citation is given according to the formula "season number x episode number" (e.g., *Morning*, 05x01, for the first episode of the fifth season of *The Handmaid's Tale*). In addition, each article is accompanied by an alphabetical list (excluding definite and indefinite articles) of the TV series and films cited so that readers can quickly find the identifying elements of each audiovisual work.

References

- Ahmadi, S., & Aqili, S.V. (2015). Media and Constructing Women Gender Identity Case Study: Representation of Women Gender Identity in TV Series "Zamaneh" & "Tekyeh Bar Bad". *Communication Research*, 22, 35-56. <https://doi.org/10.22082/cr.2015.15680>.
- Andrzejewski, A., & Mateusz, S. (2018). Law and TV Series. *Brill Research Perspectives in Art and Law*, 2(2), 1-74. <http://dx.doi.org/10.1163/24684309-12340004>.
- Attimonelli, C., & Susca, V. (2020). *Un oscuro riflettere. Black Mirror e l'aurora digitale*. Milano-Udine: Mimesis.
- Baccolini, R. (2022). Recovering Hope in Darkness: The Role of Gender in Dystopian Narratives. *Revista X*, 17(4), pp. 1224-1244. <https://dx.doi.org/10.5380/rvx.v17i4.87033>.

- Boisvert, S. (2020). 'Queering' TV, one character at a time: How audiences respond to gender-diverse TV series on social media platforms. *Critical Studies in Television*, 15(2), 183-201. [10.1177/1749602020914479](https://doi.org/10.1177/1749602020914479).
- Cavalcanti, I. (2022). *Critical Dystopia*. In P. Marks, J.A. Wagner-Lawlor, F. Vieira (Eds.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (pp. 65-75). Cham: Palgrave Macmillan.
- Cigüela Sola, J., & Martínez Lucena, J. (2014). El imaginario social de la democracia en Black Mirror. *Revista Latina de Sociología*, 4, 90-109.
- Cirucci, A.M., & Vacker, B. (Eds.) (2018). *Black Mirror and Critical Media Theory*. Lanham: Lexington Books.
- Conley, D., & Burroughs, B. (2019). Black Mirror, mediated affect and the political. *Culture, Theory and Critique*, 60(2), 139-153. <https://doi.org/10.1080/14735784.2019.1583116>.
- Das, A. (2021). The Posthuman 'Self' in Dystopian TV Series: Re-Reading Leila and The Handmaid's Tale. In S. Sarkar, T. Kundu (Eds.), *The Posthuman Imagination: Literature at the Edge of the Human* (pp. 124-131). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Der-Ohannessian, N. (2021). Female Negotiations of Affect in Domestic and Public Space in the Television Series *The Handmaid's Tale*. *Ilha do Desterro*, 74(1), 577-588. [10.5007/2175-8026.2021.e75830](https://doi.org/10.5007/2175-8026.2021.e75830).
- Donstrup, M. (2019). Gender and power in television fiction: an ideological textual analysis of a historical TV Series. *Doxa Comunicación*, 28, 97-109. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n28a05>
- Duarte, G.A., & Battin, J.M. (Eds.) (2021). *Reading "Black Mirror": Insights into Technology and the Post-Media Condition*. Bielefeld: transcript Verlag.
- de Castro, J.B. (2021). Contemporary Fables in the Digital Age: A Literary Approach to Black Mirror. In R. Winckler, V. Huertas-Martín, V. (Eds.), *Television Series as Literature* (pp. 201-220). Singapore: Palgrave Macmillan.
- Elnahla, N. (2019). Black Mirror: Bandersnatch and how Netflix manipulates us, the new gods. *Consumption Markets & Culture*, 23(5), 506-511. <https://doi.org/10.1080/10253866.2019.1653288>
- Fellner, E. (2017). Trans Television Culture: Queer Politics, Gender Fluidity, and Quality TV. *Oceanide*, 9, <http://oceanide.netne.net/articulos/art9-3.pdf> [last accessed 10.08.2024].

Fernández-Rodríguez, C., & Romero-Rodríguez, L.M. (2024). The trend towards anti-capitalist dystopia in contemporary serials: Narrative analysis of the Korean tragedy Squid Game. *Northern Lights*, 22, 59-76. https://doi.org/10.1386/nl_00048_1.

Frezza, G. (a cura di) (2015). *Endoapocalisse. The Walking Dead, l'immaginario digitale, il post-umano*. Cava dei Tirreni: Areablu.

García Martínez, A., & González, A.M. (2016). Emotional Culture and TV Narratives. In A.N. García (ed.), *Emotions in Contemporary TV Series* (pp. 13-25). London: Palgrave Macmillan.

González-de-Garay, B., Marcos-Ramos, M., & Portillo-Delgado, C. (2020). Gender representation in Spanish prime-time TV series. *Feminist Media Studies*, 20(3), 414-433. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1593875>.

Hohenstein, S., & Thalmann, K. (2019). Difficult Women: Changing Representations of Female Characters in Contemporary Television Series. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 67(2), 109-129. <http://dx.doi.org/10.1515/zaa-2019-0012>.

Holdaway, D., & Scaglioni, M. (a cura di) (2017). *The Walking Dead. Contagio culturale e politica post-apocalittica*. Milano-Udine: Mimesis.

Kaličanin, M.M. (2022). Storytelling as an Act of Subversion: Call for Action in Hulu's TV Series *The Handmaid's Tale*. *Communication and Media*, 17, 55-68.

Korobko, M.I. (2018). Rethinking the role of TV series: entertaining content, propaganda ways or new myth. *Ukrainian Cultural Studies*, 2(3), 65-69. [http://dx.doi.org/10.17721/ucs.2018.2\(3\).13](http://dx.doi.org/10.17721/ucs.2018.2(3).13).

Kuznetski, J. (2021). Disempowerment and Bodily Agency in Margaret Atwood's *The Testaments* and *The Handmaid's Tale* TV Series. *The European Legacy*, 26(3-4), 287-302. <https://doi.org/10.1080/10848770.2021.1898108>.

Lefait, S. (2012). Dystopian Villages: Surveillance and Re-mediation in *The Prisoner*. *TV Series*, 2. <https://doi.org/10.4000/tvseries.1394>.

Martínez Lucena, J., & Barraycoa, J. (Eds.) (2017). *Black Mirror: Porvenir y tecnología*. Barcelona: Editorial UOC.

McKenna, T. (2019). Behind the Black Mirror: The Limits of Orwellian Dystopia. *Critique*, 47(2), 365-376. <https://doi.org/10.1080/03017605.2019.1601887>.

McSweeney, T., & Joy, S. (Eds.) (2019). *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*. London: Palgrave Macmillan.

Mittell, J. (2015). *Complex Tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.

Monacelli, C. (2018). Gender Politics and Social Class in Atwood's *Alias Grace* Through a Lens of Pronominal Reference. *European Scientific Journal*, 14(35), 150-164. <https://doi.org/10.19044/esj.2018.v14n35p150>.

Monticelli, R. (2018). Citations of "Difference": Human/Non-Human, Mutations, and Contaminations in Utopian/Dystopian Television Series. In S. Albertazzi, F. Cattani, R. Monticelli, F. Zullo (Eds.), *(Post)Colonial Passages: Incursions and Excursions across the Literatures and Cultures in English* (pp. 265-279). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Muzzioli, F. (2007). *Scritture della catastrofe*. Roma: Meltemi.

Nærland, T.U. (2019). Fictional Entertainment and Public Connection: Audiences and the Everyday Use of TV series. *Television & New Media*, 20(7), 651-669. DOI: 10.1177/1527476418796484.

Nærland, T.U. (2020). From pleasure to politics: Five functions of watching TV-series for public connection. *European Journal of Communication*, 35(2) 93-107. 10.1177/0267323119894481.

Niemeyer, K., & Wentz, D. (2014). Nostalgia Is Not What It Used to Be: Serial Nostalgia and Nostalgic Television Series. In K. Niemeyer (Ed.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future* (pp. 129-138). New York: Palgrave Macmillan.

Ostalska, K., & Fisiak, T. (Eds.) (2021). *The Postworld In-Between Utopia and Dystopia: Intersectional, Feminist, and Non-Binary Approaches in 21st-Century Speculative Literature and Culture*. London-New York: Routledge.

Pérez de Heredia, M. (2016). Translating Gender Stereotypes: An Overview on Global Telefiction. *Altre Modernità*, 166-181. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/6854>.

Piazessi, C., Blais, M., Lavigne, J., Mongrain Lavoie, C. (2018) Contemporary Western Love Narratives and Women in TV Series: A Case Study. *AnALize: Revista de studii feministe*, 11(25), 177-198.

Rapping, E. (2003). *Law and Justice as Seen on TV*. New York: New York University Press.

Ritzenhoff, K.A., & Goldie, J.L. (Eds.) (2019). *The Handmaid's Tale: Teaching Dystopia, Feminism, and Resistance across Disciplines and Borders*. London: Lexington Books.

Spiegel, S. (2024). The Restrictions of Genre: The Television Series *THE HANDMAID'S TALE* as a Classic Dystopia. *JRFM*, 10(1), 89-106. <https://doi.org/10.25364/05.10:2024.1.5>.

Taurino, G. (2019). Crossing Eras. Exploring Nostalgic Reconfigurations in Media Franchises. In K. Pallister (Ed.), *Netflix Nostalgia: Streaming the Past On Demand* (pp. 9-23). Lanham: Lexington Books.

Tirino, M., & Tramontana, A. (a cura di) (2018). *I riflessi di Black Mirror*. Roma: Rogas.

Tirino, M., & Castellano, S. (a cura di) (2023). *L'immaginario di Stranger Things*. Sermoneta: Avanguardia 21.

Villegas Simón, I., Sánchez Soriano, J.J., & Ventura, R. (2024). "If you don't 'pass' as cis, you don't exist". The trans audience's reproofs of 'Cis Gaze' and transnormativity in TV series. *European Journal of Communication*, 39(1), 22-36. <https://doi.org/10.1177/02673231231163704>.

Wenk, A.F. (2023). In rhetorical sense(s): exploration of difference reflected through *Black Mirror*. *Popular Communication*, 21(3-4), 159-170. <https://doi.org/10.1080/15405702.2023.2262982>.

Wells-Lassagne, S., & McMahon, F. (Eds.) (2021). *Adapting Margaret Atwood: The Handmaid's Tale and Beyond*. Cham: Palgrave Macmillan.

Williams, R. (2011). "This is the Night TV died": Television Post-object Fandom and the Demise of *The West Wing*. *Popular Communication*, 9(4), 266-279. <https://doi.org/10.1080/15405702.2011.605311>.

Wojtyna, M. (2018). Solidarity, dystopia, and fictional worlds in contemporary narrative TV series. *Beyond Philology*, 15(3), 163-180. <http://dx.doi.org/10.26881/bp.2018.3.09>.

TV Series cited

Ally McBeal (Fox, 1997-2002, 5 seasons).

Black Mirror (Channel 4/Netflix, 2011 – ongoing, 6 seasons).

Fauda (Yes Oh, 2015 – ongoing, 4 seasons).

The Good Wife (CBS, 2009-2016, 7 seasons).

The Handmaid's Tale (Hulu, 2017 – ongoing, 5 seasons).

The L Word (Showtime, 2004-2009, 6 seasons).

L.A. Law (NBC, 1986-1994, 8 seasons).

The Last of Us (HBO, 2023 – ongoing, 1 season).

Orange Is the New Black (Netflix, 2013-2019, 7 seasons).

Perry Mason (CBS, 1957-1966, 9 seasons).

POSE (FX, 2018-2021, 3 seasons).

Sense8 (Netflix, 2015-2018, 2 seasons).
Stranger Things (Netflix, 2016 – ongoing, 4 seasons).
Sweet Tooth (Netflix, 2021-2024, 3 seasons).
True Detective (HBO, 2014 – ongoing, 4 seasons).
Twin Peaks: The Return (Showtime, 2017, 1 season).
The Walking Dead (AMC, 2010-2022, 11 seasons).

Immaginari sociali e serie TV: narrazioni e visioni del sentimento nostalgico

Fabio La Rocca
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Abstract

TV series are the corollary of observation of the social world through which we encounter the various imaginaries at work in the arcana of reality. The intention here is to illustrate the narrative power of the series as an element that puts into circulation themes of everyday life and our interpretation is realised from the perspective of understanding a worldview shaped by the images, symbols, myths that forms the social imaginary. By means of various examples, we will follow this imaginary excursion in order to detect significant fragments of an imagining of the world. The aim is to show how series indicate narrative elements that constitute the diversity of our society and the implication of the collective imaginary.

Keyword: Imaginary; Social Reality; Tv series; Narration; Understanding.

Serie TV: specchio di conoscenza e realtà empirica

Le serie tv rappresentano indubbiamente un laboratorio di analisi sociologica del mondo contemporaneo e ci permettono di interrogarci su diversi fenomeni, fungendo in questo modo da specchio del vissuto sociale del nostro tempo. Medium privilegiato della cultura attuale, le serie mettono in circolazione frammenti, miti, simboli, stili, toni e atmosfere in un'incarnazione delle dinamiche socio-culturali da cui emergono questioni e interpretazioni, cognizioni e percezioni di una realtà sempre più diversificata e amplificata dall'immaginario seriale come forma di riproduzione del reale.

Nel loro susseguirsi nel panorama culturale, le serie tv stimolano una forma di trasformazione narrativa del sociale con una tematizzazione attraverso le particolarità di genere, da intendere come un tratto incisivo di quello che si vive, di un attraversamento dell'epoca nell'*hic et nunc* dell'esistenza. Questo significa che alcune tendenze socio-culturali sfociano nell'immaginario seriale come base di riflessione su pertinenze socio-estetiche, che vanno dalla fantascienza apocalittica o post-apocalittica, all'ancoraggio nella distopia sociale dell'immaginario tecno-scientifico-culturale; dall'evoluzione di costumi al ritorno del passato in forme nostalgiche, elementi questi ultimi su cui baseremo nello specifico la nostra riflessione. Per questo, è possibile pensare la narrazione seriale come una forma di complessità nel senso originario del termine, ovvero *complexus* di svariati elementi legati insieme, quindi un "rilegare". La complessità della realtà sociale si aziona per mezzo delle serie tv che condizionano il nostro quotidiano, lo fanno vibrare e lo presentano nelle sue molteplici variazioni che, allo stesso tempo, sono anche direzioni di senso che, attraverso l'interpretazione, si diramano nello spazio culturale e socio-antropologico come elementi del processo di conoscenza. L'obiettivo, o meglio uno

degli obiettivi, della conoscenza è quella di comprendere la realtà sociale e come essa si costruisce e ricostruisce. Questa realtà è giustamente complessa nel senso che non la possiamo determinare e comprendere in una visione lineare, ma piuttosto dobbiamo posizionarci in una dimensione di apertura del pensiero, che si dirama per mezzo del tessere insieme elementi e discipline. Ebbene, ripensare la realtà sempre in costruzione, come ci insegnano nel loro classico studio Peter Berger e Thomas Luckmann (1966), ci porta a considerare la sinergia della complessità come modo di pensare il sociale. Su questo aspetto si basa la conoscenza che certifica come i fenomeni sono reali con le loro caratteristiche specifiche. Se noi abitiamo un mondo che è reale, ciò indica che questo stesso reale è composto ugualmente dalle radici dell'immaginario sociale che feconda il mondo e lo struttura. Reale e immaginario sono un continuum logico dimostrativo della strutturazione della realtà sociale, co-implicati e dunque non divisi, nella direzione di produzione di senso e conoscenza sulle cose del mondo. L'immaginario è un accesso al reale il quale si forma e si ri-forma per mezzo di miti, simboli, immagini che sono fondamenti dell'essere al mondo, del modo in cui abitiamo questo mondo. Noi abitiamo il mondo anche attraverso e per mezzo dello schermo e delle immagini che ci proiettano nell'esperienza, in quanto immersi in una cultura visiva che, come illustra Erkki Huhtamo (2006), uno degli specialisti della *screenology*, si lega a bisogni sia sociali che culturali e spinge a interrogarci sulle strutture del vedere per giungere alla conoscenza. Di fatto, ci proiettiamo in quella che possiamo indicare come una *weltanschauung* che mette in narrazione il mondo per mezzo della visualizzazione e della "epidemia delle immagini" (La Rocca, 2018, p. 7), entrando così in quella "visione del mondo" che incide sul pensiero e sulla conoscenza. D'altronde, bisogna evidenziare che, in quest'ottica di conoscenza, la questione della vita quotidiana è un elemento che dà senso all'evoluzione culturale dell'immagine, in quella che Edgar Morin (1956) illustrava come una visione magica (per lui era il cinema nello specifico) che è reale e soggettiva e corrisponde al processo classico di "proiezione-identificazione". L'analisi di Morin mette in evidenza la forza dell'immaginario intrisa nel reale in quanto il quotidiano e il fantastico sono la stessa cosa e la società ha bisogno di "duplicare" la vita quotidiana. Nella logica di questo discorso le serie tv rappresentano una dimensione narrativa del contemporaneo, come un "doppio" del quotidiano che si amplifica nelle immagini schermologiche con cui attraversiamo stili e rappresentazioni della realtà sociale, in un "tragitto dell'immaginario" (Durand, 1960) che evidenzia la forza motrice della significazione.

Le serie tv vanno considerate come dei veri strumenti di ricerca in un'ottica di comprensione delle rappresentazioni collettive e dell'immaginario sociale. Sono da rivendicare come terreno empirico e pratico di studio in profondità della realtà, in quanto ci immergiamo come pratica metodologica nelle immagini per trarne le significazioni narrative che ci permettono di dire e raccontare il mondo, attraverso uno sguardo di percezione soggettiva per oggettivare i fenomeni che si mostrano.

Sentire *aestetic*

C'è tutta una portata euristica nelle serie tv tale da poter decifrare e interpretare i modi attraverso i quali possiamo immaginare il mondo sociale nei suoi diversi frammenti, offrendoci l'opportunità di accessibilità alle molteplici dimensioni del sociale, ai miti da cui

attingono e i simboli che veicolano. Esse plasmano, potremmo dire, gli immaginari e le pratiche sociali, in quanto ritraggono gli elementi del corpo sociale (stili, tendenze, appartenenze, illusioni...) che si esprimono attraverso l'estetica dello schermo. Un'estetica che dobbiamo comprendere nella significazione di *aisthesis*, ovvero di un sentire comune e una partecipazione affettiva, quindi una relazione di convergenza e influenza. Per i greci, ricordiamolo, questa nozione indica sensazione e sensibile. Effettivamente, oltrepassiamo l'idea dell'estetica come semplice teoria dell'arte e giudizio sull'opera, per entrare nel profondo della significazione: l'esperienza sensibile, come ci mostra la brillante teoria di Gernot Böhme (2010 [1995]) sulla "nuova estetica", da intendere come "percettologia". Ovvero, questa "nuova" estetica concerne una teoria della percezione che conduce a leggere la realtà, sempre più estetizzata secondo Böhme, così come ci appare e si presenta e i modi in cui influenza il sentire degli individui. In questa direzione, il medium serie tv è e rappresenta un modo di sentire, uno spazio dove si radica il sentire e ci trasporta, in linea con il pensiero di Baumgarten a cui fa riferimento Böhme, verso una "teoria della conoscenza sensibile".

A nostro avviso, sulla scia di questa ispirazione teorica, potremmo proporre un'atmosfera delle serie tv, il che indica una modalità di esperienza sensibile che ci colpisce emotivamente. In questo senso, dalle immagini delle serie si emana un condizionamento sulla nostra percezione della realtà, o meglio un prolungamento del senso sulla stessa realtà. La realtà emana dalle immagini e per questo le serie tv appaiono come strumento ideale per illustrare e disegnare traiettorie di senso che dipingono il nostro mondo. La realtà è nell'immagine e quindi la sentiamo per mezzo delle proiezioni da comprendere come un'esaltazione di quello che si vive, una scenografia del sociale che irradia il campo della riflessione e del tragitto dell'immaginario. La prosa di Baudelaire, al tempo della nascita della fotografia, in una curiosa raccolta di testi di critica di arte pubblicata postuma e intitolata *Curiosités esthétiques* (1868), emetteva una previsione, condannando il realismo e affermando che la felicità del sogno nell'arte era messa in pericolo dall'invasione della fotografia e della "grande follia industriale" e il popolo (di spettatori, aggiungeremo noi) vedeva sminuire "la facoltà di giudizio e sentire ciò che è più etereo e immateriale". Baudelaire si interrogava sul processo della facoltà di giudicare, che, a suo dire, veniva meno con il progresso tecnico-scientifico, che toglieva la parte di immaginazione e sogno (l'immateriale) all'artista. Benché la riflessione del poeta francese si riferiva piuttosto all'arte pittorica ed era ben contestualizzata in un dato momento storico, ovvero quello di una modernità in gestazione, nella situazione contemporanea dovremmo riflettere piuttosto su come l'immagine e, nel nostro caso di riflessione, le serie tv apportano un aumento di stimoli di captazione dell'immaginario sociale, che non è una questione di sogno ma piuttosto di approccio del reale, contaminazione e sublimazione. Non si tratta più di una "facoltà di giudizio", su cui si basava anche l'opera di Kant, dunque della questione estetica come "bellezza": si tratta, piuttosto, di rivelare come le serie tv attraverso la loro natura percettologica sono uno specchio delle realtà, una "mostrazione" di frammenti che incidono sull'immaginario collettivo come base di un sentire "estetico", che abbatte il confine tra reale e immaginario. L'atto di "mostrazione" riguarda la potenza delle immagini e le loro qualità, che permettono di mostrare come la realtà si rappresenta. Significa dunque un'indicazione, nel senso dell'etimologia del termine latino *mostratio*, che ci conduce a un rapporto di simultaneità e sincronia dello

sguardo e della visione nel registrare qualcosa a cui prestiamo attenzione in un'azione del vedere ciò che è, come una forma narratologica della realtà.

Per questo teniamo a sostenere il ruolo fondamentale delle serie tv nell'atto di produzione e diffusione di un immaginario collettivo su cui si fonda il sentire comune, in quanto media e immaginario sono strettamente associati nell'azione di ridefinire congiuntamente le categorie della conoscenza del mondo, della percezione e dell'esperienza e devono essere visti nella qualità di strumenti teorici per esplorare la complessità del mondo. Questa complessità è anche il segno di un'esplorazione delle possibilità di metodi e modelli teorici per comprendere le pratiche sociali, l'ambiente socio-estetico e la produzione di elementi di lettura dell'immaginario come miti, simboli, linguaggi, archetipi. L'immaginario per lungo tempo è stato relegato ai margini della conoscenza scientifica e considerato come un santuario di chimere nella comunità accademica, all'interno della quale è stata eretta una forte opposizione tra reale e immaginario, con la conseguente dicotomia filosofica di immaginazione contro ragione, virtuale contro reale. Senza ripercorrere le diatribe storiche che hanno condotto ad accantonare l'immaginario dalla ricerca scientifica, nella nostra contemporaneità dobbiamo considerare la potenza dell'immaginario come metodo e campo disciplinare. La sociologia dell'immaginario rappresenta una visione del sociale, dotata di polisemia tematica e trasversalità, che analizza l'elaborazione della conoscenza del mondo e, di conseguenza, colloca le rappresentazioni collettive, le credenze, il simbolico, i miti e il potere dell'immagine nella riflessione sul sociale. L'immaginario circola quindi anche attraverso le serie tv e partecipa alla conoscenza, in quanto le immagini sono vettori di idee e accompagnano la conoscenza e la comprensione. Del resto, comprendere da un punto di vista paradigmatico e epistemologico significa anche costruire possibilità: in questo senso, l'immaginario è legato alla dimensione della conoscenza, fonda percezioni, nozioni e visioni della realtà sociale, forma schemi nella mente e contribuisce alla presentazione del mondo attraverso, ad esempio, la proliferazione delle serie tv. Le immagini, secondo la teoria dell'immaginario di Gilbert Durand, rappresentano concetti e questa associazione può aiutarci a rivelare ciò che è nascosto; le immagini, quindi, abitano la nostra vita quotidiana, in cui le serie tv permettono una specie di "rivelazione", un modo per presentare il mondo. Se da un lato teniamo a ribadire l'importanza dell'immaginario come modo di conoscenza di cui le serie tv sono un'amplificazione, e finanche uno strumento, dall'altro lato è possibile leggere le serie tv come dei "fatti sociali totali" (Mauss, 1925) da esplorare nelle loro molteplici dimensioni e manifestazioni. In quanto medium, esse plasmano il significato della vita quotidiana, partecipando, in questo modo, alla "costruzione sociale della realtà" (Berger e Luckmann, 1966) e ci permettono di porci domande sul mondo sociale. Ed è questo interrogarsi che ci sembra l'input essenziale per considerare le serie tv come strumento di analisi dell'attuale condizione del mondo. Una specie di ontologia dell'attualità, sulla scia del pensiero caro a Michel Foucault, si aziona con e attraverso le serie che ci portano a interrogarci su cosa avviene nel quotidiano che viviamo. Che cos'è questo momento che viviamo? Quindi le serie aiutano a indagare il presente per comprendere l'attuale e il quotidiano, attraverso un'interrogazione sulle dimensioni del campo dell'esperienza possibile. In questo senso, le serie tv sono il segno di un'illustrazione del campo del possibile, cioè mettono in evidenza le dinamiche sociali che influenzano il nostro mondo. Foucault (2008 [1983]), nella sua idea di ontologia dell'attualità, indicava che la trasformazione del sapere va colta sia nelle

scienze che nella costituzione della società e della cultura nel dato momento in cui siamo situati. Ebbene, si tratta di edificare categorie di pensiero in relazione al tempo presente e in tale direzione possiamo cercare di trovare nelle serie tv, con la loro interrogazione sul mondo in cui e di cui facciamo esperienza, una condizione di possibilità di illustrazione dell'esperienza.

Se le serie televisive si sono affermate come una vera e propria abitudine socioculturale, è anche perché consentono di porci domande sul mondo sociale. Le immagini che inondano i nostri schermi ci concedono l'opportunità di raccogliere le questioni emerse, relative alle trasformazioni epocali, o che stanno ancora emergendo nel contesto odierno. Il tracciato delle varie espressioni che caratterizzano il mondo sociale e l'immaginario che ne scaturisce in questo terreno fertile delle serie tv, insomma, ci inducono a osservare, scrutare e catturare le molteplici forme di rappresentazione. Inoltre, nella diversità di generi e temi, le serie tv sono da considerare come strumento di comprensione sociologica, antropologica, filosofica, psicologica, estetica: ovvero un'apertura sulle varie discipline delle scienze umane e sociali, con la susseguente costruzione di visioni del mondo su temi, fattori, fenomeni prodotti dall'immaginario sociale attuale. Immergendosi nel mondo delle serie per mezzo delle percezioni schermologiche, si crea una dimensione sperimentale con la possibilità di penetrare le diverse "realtà multiple" (Schütz, 1962) e di farne esperienza. Queste narrazioni sono un modo di problematizzare e interrogarsi sugli aspetti delle realtà dei mondi in cui siamo immersi nella vita quotidiana. Attraversiamo, dunque, queste realtà anche per mezzo dell'immersione nella dimensione delle serie tv e, in un certo senso, ci troviamo di fronte a un senso di realtà che William James (1950 [1890]) definiva come sorta di sentimento affine alle emozioni. Siamo in empatia con queste realtà attraverso lo schermo, dove entriamo in contatto con i mondi che le serie tv ci mostrano e presentano e dove si manifestano degli ordini simbolici che rivelano il rinnovamento delle nostre "configurazioni sociali" (Elias, 1981 [1970]) e delle nostre "fonti di significato" (Castoriadis, 1975). È attraverso questi processi che accediamo ai significati della realtà e, come "specchi" (Lacan, 1949), le serie tv apportano un contributo considerevole alla nostra capacità di conoscenza. Se l'immaginario è un punto di vista sul sociale e investe trasversalmente la società, allora le serie vanno pensate come un dispositivo per disporre il mondo in forma narrativa. La tipologia della narrazione delle serie tv deve essere esplorata nei molteplici significati, attraverso modelli e simboli che veicolano, permettendoci di captare in che modo contribuiscono a plasmare la vita quotidiana. D'altronde la centralità dell'immaginario, in base alla teoria di Charles Margrave Taylor (2004), rappresenta un processo di comprensione della società e al tempo stesso è un repertorio di pratiche e attività simboliche che contribuisce a dare un senso alla società. Quindi siamo spinti da questa ricerca di senso per fare emergere tematiche legate all'immaginario sociale in gestazione nella contemporaneità, trovando nelle serie tv il terreno produttivo, ovvero un "bacino semantico" (Durand, 1962), da intendere come quadro caratterizzante un'epoca in cui l'immaginario attiva i propri simboli e immagini e dunque dà corpo all'evidenza di un ciclo di pensiero di cui è portatrice la società da un punto di vista socio-culturale.

Atmosfere nostalgiche

Nell'illustrazione seriale, per addentrarci in un'analisi specifica, troviamo elementi in voga nell'attuale dimensione socio-culturale: ovvero la nostalgia e il retrò. Elementi questi che suggeriscono il riemergere di stili di un'epoca, di tecniche di citazioni e sentimenti nostalgici che si diffondono sempre più nelle serie tv. L'ambiente retrò è sicuramente uno dei punti cardine di questa tendenza pop culturale, dove tutto è riciclato e ristilizzato come indica la teoria del noto critico musicale britannico Simon Reynolds nel suo *Retromania* (2011). Questa analisi ci conduce all'evidenza di un "lungo presente", dove il retrò prevale come culto e recupero del passato. Già Marshall McLuhan (1968) aveva indicato nella nostalgia una delle caratteristiche dell'era elettronica dicendo che "we lives by the revival": dunque viviamo grazie ai revival e questa estensione è sempre più ovvia nell'epoca contemporanea, anche per mezzo delle forme narrative delle serie tv e dei dispositivi di streaming e visioni che ci permettono un accesso sempre più ampio a innumerevoli format di narrazione nostalgica e retrò.

Il saggio a più voci *Netflix Nostalgia. Streaming the Past on Demand* (2019), curato da Kathryn Pallister, illustra in dettaglio varie serie tv della piattaforma per dare corpo alla ri-emergenza del sentimento nostalgico come forma di consumo. Remake e reboot contribuiscono ad alimentare il sentimento nostalgico e la tendenza retrò, elementi che fanno vibrare il corpo sociale e che indicano una sorta di "boom della nostalgia", per "costruire e ricostruire le nostre identità" (Davis, 1979, p. 31). È in questo modo che possiamo interpretare le narrazioni nostalgiche che ritroviamo in varie serie tv, di cui è un esempio la oramai classica *Mad Men* (2007-2015) di Matthew Weiner, che offre un dipinto vintage e retrò romantico degli anni Sessanta, ambientata nella New York dei pubblicitari della Sterling Cooper sulla Madison Avenue. In questo vero revival vintage si percorrono tratti socio-storici con rilevanza di immagini patinate, stili di vita e moda, che ci immergono in una specie di memoria culturale come una "macchina per rimontare il tempo" (Pomarico, 2023). *Mad Men* è una serie sicuramente contemplativa dei Sixties, di cui lo spettatore si sente parte come in una *jouissance* estetica di un'immagine temporale della società che caratterizza il labirinto del nostro immaginario in una corrispondenza empatica (La Rocca, 2015). L'ambiente vintage di *Mad Men* è così un viaggio nel tempo in forma poetica, che fa risaltare la potenza evocatrice della fondazione dell'immaginario (Abruzzese, 2001), dove posture, figure, stili diventano un quadro di fascinazione di una ricostruzione di un apparato simbolico in un carosello di dettagli e realismo (La Rocca, 2015). Si costruisce allora uno sguardo a ritroso, desideroso di catturare per forma e stile le connotazioni del passato ricostruite con una panoplia di simboli e significazioni (le varie tipicità pubblicitarie, ad esempio). Tutto ciò ci fa pensare a quella intuizione di Umberto Eco, che, nel classico *Apocalittici e integrati* (1964), indicava che "i Suger della nostra epoca, che creano e diffondono immagini mitiche destinate a radicarsi nella sensibilità delle masse, sono gli uffici studi delle grandi industrie, gli *advertising men* di Madison Avenue" (Eco, 1964, p. 223). Con Eco ci proiettiamo in quel processo di mitopoiesi alimentata dalla cultura di massa, come avviene in serie tv tipo *Mad Men* con una matrice di stampo pop che aumenta il senso della memoria collettiva retro-culturale. Siamo in presenza di stilizzazioni di epoche con accenti sul design, la moda, i portamenti, gli oggetti, in chiave retrò per enfatizzare la tendenza nostalgica che diventa, a nostro avviso, sempre più *nostal-chic* o *retro-chic* e che contamina il pubblico di spettatori contemporanei alla ricerca di

questo tipo di suggestione, evocato dall'immaginario seriale come uno specchio dell'epoca.

Ci specchiamo, dunque, in questa tendenza nostalgica con uno sguardo che percorre la cultura di massa al fine di vedere il mondo mostrato dai riflessi seriali per sostenere il nostro immaginario. L'immaginario, come mostrato dall'analisi di Algirdas Julien Greimas (1962), è un linguaggio che si esprime in immagini, dunque un mezzo di comunicazione che condiziona i soggetti sociali attraverso un pensiero figurativo comunicazionale. Questo pensiero figurativo lo si ritrova nella potenza evocatrice delle immagini, come forme di proiezioni in un passato retrò riattualizzato nel presente nelle strutture narrative seriali, come ad esempio nella rievocazione del videogioco *Bubble Bobble* nell'episodio *San Junipero* (Ep. 03x04) di *Black Mirror*, in cui si evoca il *retro-gaming* con la sala giochi *arcade* (dove si scruta anche *Pac-Man* e *Top Speed*). Questo episodio della serie britannica creata da Charlie Brooker ci immerge in un'atmosfera retro e nostalgica; in un certo senso, si tratta di un veritiero inno alla nostalgia tra sottofondi musicali (*Girlfriend in a Coma* dei The Smiths, e *Don't You (Forget About Me)* dei Simple Minds, *C'est la vie* di Robbie Nevil, etc.) e stili di moda Eighties (per esempio quando una delle protagoniste, Kelly, evoca le sembianze stilistiche di Madonna). Questo esempio seriale è tipico di una tecnica di assemblaggio pop che crea uno specchio dell'immaginario nostalgico vintage, quasi come un amarcord, in un mimetismo familiare del passato, rievocato per mezzo di simboli. *San Junipero* è l'episodio cult degli anni Ottanta con un'attenzione particolare ai dettagli che rispecchiano un'epoca culturale in un bagno simbolico immersivo. Lo spettatore, in chiave nostalgica, si ritrova così immerso in un "bagno emozionale" per mezzo delle immagini evocatrici di un immaginario del passato che ritorna sempre più nel nostro presente, sia come chiave di lettura del sociale, sia come svolta culturale – ovvero un *nostalgic turn*.

Se prendiamo spunto da Greimas (1988, p. 347), troviamo nella nostalgia un rimpianto per qualcosa che è passato e un'evocazione di una "esperienza immaginaria", come proiezione verso un significato mitico, alimentato, nel nostro caso, dalle rappresentazioni seriali. Questa concezione della nostalgia comporta anche, sempre nell'ottica greimasiana, un tipo di aspettativa euforica. Quest'ultimo aspetto ci sembra pertinente per illustrare quell'enfasi che si ritrova in varie serie tv orientate all'evocazione nostalgica e retrò come forma di significazione di una contemplazione emozionale. In questo discorso ci sembra che si posizioni alla perfezione la serie *Stranger Things* (2014 – in corso), esempio ormai cult della tendenza al remix pop culturale di elementi del passato – un retro-pop orchestrato dai fratelli Duffer, che giocano su un universo ultra referenziale, un citazionismo di stampo postmoderno che spazia da *Alien* a *Star Wars*, dall'universo di Stephen King a quello di Steven Spielberg, da *Dungeons & Dragons* alla BMX e ai vari oggetti e design retro anni Ottanta e ovviamente alla musica. La lista di referenze è ovviamente ben densa e questo ci illustra a perfezione la strategia della seduzione. In effetti, attraverso le allusioni al cinema e ad altri elementi stilistici con un esito maniacale di riferimenti pop moltiplicati nelle varie sequenze, le immagini di questa serie tv ci seducono facendoci addentrare in un revival di un'epoca che si concretizza anche nell'*american way of life* e nell'impero del consumo stilistico attraverso i vari prodotti (Coca Cola, Kit Kat, Levi's...) che sono, allo stesso tempo, espressione di un effetto nostalgico. In effetti, la società di consumo è parte integrante dell'universo della cultura pop e per questo ci sembra che *Stranger Things* illustri tutto un immaginario stilistico come sorta di un'estetica di riscrittura e riappropriazione del tempo *Eighties*. Attraverso questo esempio,

si evidenzia come nel mondo dell'immaginario mediatico si attui un processo di "poppizzazione" (La Rocca, 2023), che si capillarizza e contamina il tessuto sociale tramite le serie tv dove assistiamo a una forma quasi epidemica di retrò e nostalgia. Un virus nostalgico: questo sembra evocare la contaminazione delle immagini mimetiche di *Stranger Things* che contribuisce a mettere in circolazione "un'aura nostalgica" (Pomarico, 2019) come una sfera seduttiva e seducente in cui si proietta lo spettatore (potremmo chiamarlo spettatore nostalgico?) in una dimensione "esonostalgica".

Un analogo discorso si potrebbe allacciare alla visione della recente serie *Hello Tomorrow!* (2023) dell'americano Jonathan Entwistle, considerata come "retro-futurista" con accenti di richiamo stilistico a *Mad Men*. Una serie di fantascienza ambientata in un registro estetico anni Cinquanta, dunque un'estetica *very vintage*, tra le mitiche Cadillac dell'epoca che flottano nell'aria, il design robotico sullo stile di Robby the Robot (robot immaginario del film *Il pianeta proibito* del 1956), la moda, il tutto nel contesto della comunità di Vistaville, una periferia fittizia standardizzata, in cui il personaggio di Jack Billing (interpretato da Billy Crudup, già noto per la serie *The Morning Show* ma soprattutto per i diversi ruoli cinematografici, come in *Sleepers* di Barry Levinson e *Big Fish* di Tim Burton) è un commerciale che mercanteggia *pavillon*, ovvero lotti lunari! Il decoro anni Cinquanta è lo sfondo di un viaggio quasi romantico e soprattutto patinato in quell'immaginario costante tipico americano del sogno del viaggio sulla Luna. Un'utopia o piuttosto un'ucronia con il fantasma della robotizzazione come sogno di progresso, ma che rappresenta piuttosto un'atmosfera di feticismo della merce, o meglio dell'oggetto, che sembra riecheggiare la proposizione teorica di Jean Baudrillard, nel famoso *La società del consumo* (1970), di un *fun capitalism* con la susseguente *fun morality*, come forme di *jouissance* del consumatore con l'imperativo di cogliere ogni opportunità per emozionarsi, gioire, gratificarsi. *Hello Tomorrow!* ci presenta questo impianto retro-futurista con un'edulcorazione di un'epoca – quella degli anni Cinquanta – in cui appunto si sviluppava un feticismo degli oggetti. La scenografia della serie è fatta di Cadillac volanti, macchine da scrivere vocali, robot, un apparecchio per popcorn portatile: ovvero un allestimento di invenzioni ludiche che strizza l'occhio alla riappropriazione del futuro, in uno stile retro-futurista. In effetti, il personaggio venditore di questo sogno della luna da abitare ci permette anche di guardare alla contemporaneità, in cui assistiamo alle attuali ossessioni spaziali di Elon Musk con SpaceX, oppure di Jeff Bezos con la New Shepard! La serie è un mix tra tendenze retrò e proiezioni futuriste con una speranza illusoria di un altro mondo e che gioca su un tocco nostalgico che ritiene l'attenzione dello spettatore e conquista per affezione. Il sensazionalismo e il sentimentalismo retrò e nostalgico sono diventati elementi di spunti riflessivi che si diffondono sempre più nelle scienze sociali e vettori di generalizzazione culturale e sociale della società contemporanea, dove l'arcaico e il passato sono sempre più pregnanti, soprattutto in un'ottica di stili culturali. D'altronde, bisogna anche sottolineare, come punto cardine, che la questione della nostalgia, del retrò, del ritorno del passato rappresenta finanche un potenziamento affettivo, ovvero una spinta emozionale. Ricordiamoci del classico libro di Fred Davis *Yearning for Yesterday* (1979), che centrava l'attenzione sul ruolo della nostalgia come modalità di costruzione e ricostruzione delle nostre identità. L'idea dell'affetto e dell'emozionalità è funzionale nel nostro vissuto contemporaneo a illustrare il modo in cui costruiamo le identità collettive. Questo processo parte sempre da un'identificazione per poi ergersi a identità – il mondo culturale, e dei media in particolare, ne rappresenta un fattore determinante. Le serie tv

funzionano come contenitori di questo tipo di immaginario e al tempo stesso lo dilatano con la viralità della contaminazione collettiva che crea onde emozionali. Diffusori di sentimenti, le serie tv nel caso specifico della nostra analisi evidenziano bene il modo in cui la nostalgia è un mix di presente e passato, del qui e dell'altrove, del sogno e del quotidiano (Fantin *et al.*, 2021), irradiando un tipo di sentimento che potremmo definire "nostalgizzante" (Neymayer, 2014) che ci proietta nell'universo del passato, confortando il presente nello specifico dell'esperienza mediale. Un rilegare dunque tra sentimenti e identità tramite la pregnanza delle immagini che creano fusione di stili e di modalità "senzienti". Tra l'altro questa modalità ci rapporta all'analisi del padre della fenomenologia di Edmund Husserl che, in *Ricerche logiche* (1968 [1900-1901]), evidenzia l'importanza degli atti emozionali e della sfera affettiva (*Gemüt*), in quanto atto percettivo di sentimento estetico e cognitivo. Si sviluppa in questo modo una centralità dell'esperienza vissuta (*Erlebnisse*) in cui si evidenzia la peculiarità della conoscenza associata a rappresentazioni ed emozioni. In un certo senso, ovviamente senza addentrarci più nel profondo nella riflessione filosofica di Husserl ma soltanto prendendone spunto, potremmo ipotizzare che nelle visioni delle immagini delle serie tv si raccoglie una tipologia dei *Gemütsakte* husserliani, ovvero un atto di sentimento che rende oggettiva la componente specifica dell'emotività nostalgica stimolata, di conseguenza, dall'immaginario seriale. Le serie tv non fanno altro che amplificare le forme dei vissuti sociali di cui la nostalgia, con la susseguente azione sulla memoria storica culturale, penetra gli schermi contemporanei e circola come sentimento diffuso nel corpo sociale che ne viene stimolato provocando effetti affettivi che, per giunta, evidenziano il successo di una tipologia di serie. C'è un effetto nostalgia che si propaga nelle produzioni culturali di cui le serie tv sono un catalizzatore. Il susseguirsi di epoche ci rimanda indietro nel tempo, affascinando larghe fette di pubblico che consuma e si consuma nelle immagini. Oltre alle serie tv già citate, altri riferimenti interessanti sono *POSE* (2018-2021) di Ryan Murphy e *Vinyl* (2016), creata da Martin Scorsese (che ha firmato un pilot di più di due ore) e Mick Jagger, due serie che mettono in scena epoche musicali nella magia ambientale di New York. *POSE* ci immerge nel *dancefloor* degli anni Ottanta, nelle notti della comunità queer tra look sgargianti e coreografie di *voguing* che illustrano l'immaginario della *ball culture* di quel tempo. Ancora la nostalgia degli anni Ottanta è messa in scena con vari risvolti sociali, che sono all'ordine del giorno nella nostra contemporaneità (tipo la questione di genere), a colpi di glamour. *Vinyl* dipinge invece la scena newyorkese degli anni Settanta dell'industria del disco, un'epoca affascinante con la riproduzione di classici storici della musica rock, punk e disco. Questa rivisitazione di un'epoca tra musica e sfondi sociali produce un'immersione nella nostalgia, alimenta un'atmosfera del tipo *sex drugs and rock'n'roll*, che tanto ha contaminato gli spiriti e influenzato gli stili di vita come un marchio. Gli anni Settanta sono evocati anche in altre serie, come *The Deuce* (2017-2019) del talentuoso David Simon. L'opera racconta l'epopea dell'industria del porno, con protagonisti Maggie Gyllenhaal e James Franco, in una Manhattan epicentro delle trasgressioni, che rispecchia quella vivacità di stili e tendenze della Big Apple, in grado tramite l'immaginario mediatico di affascinare l'occhio dello spettatore, immerso in quella cultura di un tempo in cui New York era *the place to be*. Un'altra serie che ci porta a viaggiare nel passato di stili e musica, sempre nel mito di New York, è *The Get Down* (2016-2017) di Baz Luhrmann, che rappresenta un viaggio epocale nelle strade newyorkesi della fine degli anni Settanta agli albori della cultura *street* e della nascita del rap e

dell'hip-hop. Si riecheggia qui la realtà di quegli anni sugli sfondi sociali di quartieri dove l'energia musicale è lo scenario di una volontà di uscire dal disagio. Con stile estetizzante anche questo altro esempio seriale ci rimanda alle emozioni musicali di anni che hanno contaminato largamente il panorama culturale globale, proiettandoci in una dimensione di fusione collettiva, legata a quel sentimento della cultura hip-hop tra danze, corpi, invenzioni di *beat*, moda, stili, gesti. Questo tipo di modello narrativo si fonda, dal nostro punto di vista, sul sentimento nostalgico, sul conforto di immagini evocative di un passato che ci ha travolto emotivamente nella contaminazione di stili culturali con la nascita dei miti dei *turntable* e delle sfide di rime. Nella visione di queste serie che ricostruiscono mondi musicali e stili di vita di un'epoca passata si prova un sentimento nostalgico di un periodo miticizzato, alimentato da immagini che ci confortano e proiettano in quell'altrove dell'esperienza estetica.

Aperture e tragitti

Questi ultimi esempi di serie tv sono ancorati a un periodo storico-culturale ben preciso che già di per sé indica una direzione di senso dell'affettività passionale dello spettatore, che conforta il suo *pathos* nel riecheggiare tempi e spazi di una nostalgia affettiva culturale. Questa suggestione ci porta a evidenziare la dimensione del *pathosformel*, proposta dallo storico dell'arte Aby Warburg (1990) a inizio Novecento in riferimento al Rinascimento italiano e al tema della morte di Orfeo, che può essere esaminata negli strati culturali mediatici delle serie televisive. Nello specifico, la teoria di Warburg, senza addentrarci più di tanto, è strettamente legata alla storia delle immagini artistiche e in particolare riflette il ritorno delle immagini archetipe in vari contesti nella storia dell'arte. Nella nostra riflessione ci ispiriamo a essa per considerare queste possibili "formule di *pathos*", che emergono nello spazio mediatico delle serie come una condizione di possibilità per un approccio osservativo empirico al fine di far emergere qualità estetiche. Si tratta di creare, così, una forma di tipologia di immagini sensibili, ovvero di far emergere immagini archetipiche di situazioni sensibili legate all'estetica culturale di un'epoca per tracciare un'archetipologia in contesti diversi. In un certo senso, se il *pathos* formale rappresenta un gesto corporeo che esprime visivamente uno stato affettivo intenso, allora è possibile illustrare le situazioni mediatiche delle serie televisive come un insieme complesso di passioni e affetti, resi disponibili dall'esperienza socio-culturale delle immagini. Siamo al cospetto di quello che potremmo definire un *pathos* seriale, una formula seriale patetica (affettiva, dunque), che struttura una visione dell'immaginario culturale e nutre le qualità dell'esperienza vissuta tramite le immagini condivise che riemergono nei frame delle serie tv. Come l'arte, nel caso di Warburg, anche le serie tv hanno una certa capacità di creare forme tipiche che impattano le emozioni e gli stati passionali. Allora, il reverberare dell'effetto nostalgia nelle immagini delle serie tv veicola una tipologia di archetipi che si mettono in circolazione per farci ritrovare in un'atmosfera di conforto. Non è anche questo il destino nostalgico amplificato dalle serie tv?

Un conforto banale e fondatore della nostra sensibilità – per citare William James (1950 [1890]), il momento presente è come una sorta di ponte a schiena d'asino sul tempo, dalla cui sommità possiamo guardare giù nel futuro o nel passato a piacimento. Guardare dunque! Il senso della percezione mediatica delle serie tv ci porta a esplorare un tipo di

immaginario, quello nostalgico in questo caso specifico, che percorriamo negli (e attraverso gli) schermi contemporanei. È anche attraverso questi processi che accediamo ai significati della realtà e, come uno “specchio”, si ricava un contributo importante alla possibilità di conoscenza. L’obiettivo di questo articolo è di palesare l’importanza delle serie tv sia come terreno empirico di produzione di conoscenza, sia come elementi narrativi che rappresentano la diversità della nostra società e il risvolto dell’immaginario collettivo. Le serie tv sono allora un tragitto dell’immaginario che dobbiamo continuare a percorrere per costruire le possibili visioni del mondo e nutrire un senso sul mondo in cui facciamo esperienza.

References

Abruzzese, A. (2001). *L’intelligenza del mondo. Fondamenti di storia dell’immaginario*. Roma: Meltemi.

Baudelaire, C. (1956) [1868]. *Curiosités esthétiques*. Lausanne: Éditions de l’œil.

Baudrillard, J. (1970). *La société de consommation*. Paris: Denoël.

Berger, P., & Luckmann, T. (1966). *The social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Doubleday.

Böhme, G. (2010) [1995]. *Atmosfera, estasi, messe in scena. L’estetica come teoria generale della percezione*. Milano: Marinotti.

Castoriadis, C. (1975). *L’institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil.

Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press.

Durand, G. (1960). *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Dunod.

Eco, U. (1964). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.

Elias, N. (1981 [1970]). *Qu’est-ce que la sociologie?*. Paris: Pandora.

Fantin, E., Fevry, S., & Niemeyer, K. (dir.) (2021). *Nostalgies contemporaines. Médias, cultures et technologies*. Villeneuve d’Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Foucault, M. (2008). *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982-1983)*. Paris: Gallimard/Seuil.

Greimas, A.J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.

Greimas, A.J. (1988). *De la nostalgie. Etude de sémantique lexicale. Annexe des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 7, 343-349.

- Huhtamo, E. (2006). Elements of screenology: Toward an Archaeology of the Screen. *Navigationen*, 6(2), 31-64. [10.25969/mediarep/1958](https://doi.org/10.25969/mediarep/1958).
- Husserl, E. (1968) [1900-1901]. *Ricerche logiche*. Milano: Il Saggiatore.
- James, W. (1950) [1890]. *The Principles of Psychology*. New York: Dover.
- Lacan, J. (1949). Le stade du miroir comme Formateur de la fonction du Je. In J. Lacan, *Écrits* (pp 92-99). Paris: Seuil.
- La Rocca, F. (2015). Mad Men: style et culture de l'empire publicitaire. *Sociétés*, 128(2), 43-50. <https://doi.org/10.3917/soc.128.0043>.
- La Rocca, F. (a cura di) (2018). *Epidemia visuale. La prevalenza delle immagini e l'effetto sulla società*. Roma: Edizioni Estemporanee.
- La Rocca, F. (2023). *Vivere nelle immagini. Frammenti di un immaginario mediale*. Roma: Edizioni Estemporanee.
- Mauss, M. (1925). Essais sur le don. *L'année Sociologique*, 1, 30-186.
- McLuhan, M. (1968). *War and Peace in the Global Village*. New York: McGraw-Hill.
- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Éditions de Minuit.
- Neymayer, K. (2014). *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. London: Palgrave Macmillan.
- Pallister, K. (Ed.) (2019). *Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand*. Lanham: Lexington.
- Pomarico, D. (2019). Il vinile o la nostalgia dei Millenials. *Im@go*, 13, 97-109. <https://doi.org/10.7413/22818138139>.
- Pomarico, D. (2023). *Sociologie de la nostalgie créative; l'émergence de la structure du sentiment contemporain*. Thèse de doctorat. Montpellier: Université Paul-Valéry Montpellier 3.
- Reynold, S. (2011). *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*. Milano: ISBN.
- Schütz, A. (1962). *Collected Papers. Tome I. The Problem of Social Reality*. La Haye: Martinus Nijhoff.

Taylor, C. (2004). *Modern Social Imaginaries*. Durham: Dukes University Press.

Warburg, A. (1990). *Essais florentins*. Paris: Klincksieck.

TV series cited

Big Fish (2003, Tim Burton).

Black Mirror (Channel 4-Netflix, 2011 – in corso, 6 stagioni).

The Deuce (HBO, 2017-2019, 3 stagioni).

The Get Down (Netflix, 2016-2017, 1 stagione).

Hello Tomorrow! (Apple TV+, 2023, 1 stagione).

Mad Men (AMC-HBO, 2007-2015, 7 stagioni).

The Morning Show (Apple TV+, 2019 – in corso, 3 stagioni).

Forbidden Planet (Il pianeta proibito) (1956, Fred M. Wilcox).

POSE (Netflix, 2018-2021, 3 stagioni).

Sleepers (1996, Barry Levinson).

Stranger Things (Netflix, 2016 – in corso, 4 stagioni).

Vinyl (HBO, 2016, 1 stagione).

About the author

Fabio La Rocca, sociologo, dottore in sociologia della Sorbonne, è Professore associato all'Université Paul-Valéry Montpellier 3, dove dirige il dipartimento di sociologia, e ricercatore al LEIRIS (laboratorio di studi interdisciplinari sul reale e gli immaginari sociali). Membro del gruppo di ricerca CAC (Comunicazione Art e Città) dell'Università di Rio de Janeiro (UERJ) Autore dei libri *La ville dans tous ses états* (2013) e *Vivere nelle immagini. Frammenti di un immaginario mediale* (2023), ha curato il volume *Epidemia visuale. La prevalenza delle immagini e gli effetti sulla società* (2018). I suoi interessi di studio riguardano la sociologia visuale, l'immaginario delle atmosfere e ambiances urbane, media e cultura.

Counterimages of TV Fiction: Towards an Apophatic Aesthetic of Contemporary Seriality in the Digital Age

Ivan Pintor Iranzo
Universitat Pompeu Fabra Barcelona

Abstract

The conclusion of *Twin Peaks*' third season (also known as *Twin Peaks: The Return*) marks a pivotal moment for investigating contemporary television narratives through a negative or apophatic aesthetic lens, inspired by theological concepts of denial and mysticism. This study explores how modern digital serial storytelling embodies themes of negativity, drawing on a hermeneutic methodology informed by iconographic analysis and post-Heideggerian philosophy, particularly referencing Giorgio Agamben. By integrating insights from diverse artistic disciplines such as plastic arts, dance, and religious mysticism, the analysis deepens our understanding of narrative constructions in series like *Twin Peaks: The Return*, and *True Detective*. This interdisciplinary approach illuminates television's engagement with apophatic aesthetics and invites critical reflection on the intersection of digital seriality, theological discourse, and artistic expression within contemporary media culture.

Keyword: TV Fiction, Negativity; Apophatic; Digital; David Lynch.

Introduction

Among all the images engendered by contemporary seriality, the ending of the third season of *Twin Peaks* (2017) constitutes a critical juncture. This conclusion serves as a critical locus for interrogating serial narrative forms, grounded in a negative or apophatic aesthetic – a theological concept denoting a mystical approach to the divine characterized by negation or denial (from the Greek ἀποφάναι, meaning “to say no” or “to deny”). Lynch forges a unique pact with the viewer that eschews reliance on conventional closed scripting or familiar elements from Elizabethan drama or Arthurian narrative prevalent in contemporary television fiction. Instead, Lynch's approach revolves around an unprecedented paradigm within seriality: conceptualizing each episode as a visit to the artist's studio. The treatment of recurring motifs frames the sequences as canvases, sketches, or choreographies that evoke a sensation akin to recent aesthetic forms grounded in gesture, trace, investigation, and montage of alternate, fractured temporalities – such as Israel Galván's choreography *La fiesta* (2017).

Parallel to *La fiesta*'s expansion, deviation, and rhythmic, gestural, and thematic variation in *Twin Peaks* (2017) serve as mechanisms accompanying a strategy of inhabiting bodies and voids through explorations and “counter-molds” (Didi-Huberman, 2006). This constitutes a study in subtraction, elimination, and continual metamorphosis. The concept of cleaving or breaking ground, inherent in canonical flamenco dance that Galván seeks to reinvent – *jondura* alluding to the primordial gesture of delving – is also the impetus

guiding Lynch in his pursuit of the shock of tearing, the will to create rupture. Over the span of twenty-seven years between the first and last seasons of *Twin Peaks*, akin to Galván's pursuit, there emerges a temporal dance fraught with peril. The renowned quote from bullfighter Luis Miguel Dominguín, "Death is a square meter spinning around the bullring" aptly characterizes the works of Galván, Lynch, the final canvases of Rothko, or the dialogues of Anglo-Indian artist Anish Kapoor with the concept of wound and dynamic void.

A recent work by Kapoor comprises a dual sculpture situated at the entrance of the Monte Sant'Angelo metro station in Naples, within the precincts of the Federico II University near San Paolo Park in Fuorigrotta. One structure resembles a gargantuan mouth, suggestive of a uterus, with an inverted funnel shape and a reddish metal surface overlaid with rust. The second sculpture, resembling an externalized organic form with a reflective appearance, acts as a counterpole capable of intensifying the depth of the descending mouth, the station of Line 7 linking the Cumana and Circumflegrea lines. Even in their nomenclature, reverberations echo the presence of a living volcanic subterranean – the Campi Flegrei, encompassing Vesuvius – and the legacy of a tradition that accesses the underworld centred around Lake Avernus, immortalized by Virgil as the mouth of hell. Descending, delving, and puncturing are verbs that accompany the objective of reinscribing narrative, rhythmic, and visual forms within an expansive milieu, addressing both the negative, apophatic trajectory guiding Lynch and a broader comprehension of the manifestations of negativity demanded by contemporary television seriality in portraying domesticity and community: anger, horror, and the cyclical nature of evil.

1. An apophatic aesthetic of television fiction

The closing spectre in film history has perennially been the taboo of resurrection and the potential reversal of death since the inception of cinema. Conversely, the dominant spectre throughout the evolution of serial storytelling persists, even deep into the 21st century, in the disappearance that accompanies death, its starkness amidst the perpetual expansion of the narrative. In the concluding chapter of *Twin Peaks*' third season, *The Return*, Cooper (Kyle McLachlan), reminiscent of navigating the infinite curve of the figure-eight – symbolized by the Möbius strip revealed to him by the absent agent Phillip Jeffries (David Bowie) – endeavours to rewrite history by resurrecting Laura Palmer (Sheryl Lee), whose death catalysed the series in 1990. Cooper ventures into the liminal space of the red room within the Black Lodge and revisits the night of Laura's demise, previously depicted in the feature film *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (David Lynch, 1992). Comparable to a character from Kafka, Cooper materializes before Laura just before her fatal encounter with Leo (Eric DaRe), Jack Renault (Walter Olkewicz), and Ronnette Pulasky (Phoebe Augustine), moments before succumbing to her father Leland's (Ray Wise) murderous hands. The recurring query posed by the one-armed man, "Is it future or is it past?" persists as Cooper grasps Laura's hand and guides her through the woods toward an alternate destiny.

"We're going home," asserts Cooper, and with this declaration, the transition from monochrome to colour ensues, accompanied by Angelo Badalamenti's musical

composition from the inaugural season, bursting forth into a fervent refrain. Through parallel editing, the past commences its reconfiguration. Resembling the pilot episode and twenty-seven years later, the scene with Jocelyn Packard (Joan Chen) before the mirror recurs, yet Pete Martell (Jack Nance) no longer discovers Laura's shrouded body by the lakeshore. Nonetheless, this proves illusory, for in Lynch's cinematic realm, each awakening from a nightmare entails a re-encounter with the horror of reality. The miracle remains elusive, and the envisioned return home – perhaps the quintessential motif in contemporary serial narratives, spanning from *Lost* (2004-2010) to *Westworld* (2016-2022) – derails along a forsaken highway. As Laura vanishes into the nocturnal abyss, her mother Sara (Grace Zabriskie) strikes the portrait of her daughter. Between the scream emanating from the shadows and the concluding one of the series, a new pursuit emerges, defined by the interplay between the episodic and the serial.

The roadside ditch along a secondary road, marked by milestone 430, signifies the threshold to a new historical loop within a landscape reminiscent of Alamogordo, New Mexico. In *Part 8 – Gotta Light?* (Ep. 03x08) this setting explores the convergence between the negativity of evil and the inaugural atomic explosion test in 1945. Cooper embarks on a solitary odyssey, making a pivotal stop at Judy's diner – an abbreviation referring to the malevolent entity pursued by the FBI – where he encounters a waitress named Carrie Page, portrayed by Sheryl Lee, the same actress who embodies Laura Palmer. Convinced that Carrie is Laura in a world shaped by his own interventions, Cooper escorts her to Twin Peaks. However, upon arriving at the Palmer house, they discover that it no longer belongs to the Palmers; the residents there do not recognize the name, and Carrie herself has no recollection.

Cooper stoops and moves with the slowness of Dougie, his burlesque and slapstick alter ego, who has served as the conduit for Cooper's return from the timeless purgatory of the Black Lodge over several episodes. "What year is it?" he queries. Carrie responds with a gut-wrenching scream, echoing the one heard in the dark woods. The lights briefly blaze brightly within the house before plunging into darkness. As darkness descends, *Twin Peaks* – its entire universe – folds inward upon itself, returning to its origins in a monumental loop.

Since its inception in 1990, the debut season of *Twin Peaks* has served as a cornerstone, influencing the forms and mechanisms of serial television fiction produced to date and setting a melancholic tone that foreshadows the broader narratives of subsequent serials. Likewise, the final image of the third season of *Twin Peaks* offers a vantage point from which to scrutinize contemporary television seriality: it evokes an unattainable return home, resonating with series like *Mad Men* (2007-2015), *Breaking Bad* (2008-2013), or *The Leftovers* (2014-2017); it delves into the existential horror of death within serial space; and it challenges a central theme in contemporary television fiction – the language of negativity.

A fundamental aspect of Lynch's cinematic approach involves scrutinizing a detail that disrupts the apparent tranquillity of the whole, exploring the disparity between the panoramic shot and the minute fragment, between the immaculate lawn and the decomposing ear. Conversely, the episode *Part 1 – My Log Has a Message for You* (Ep. 03x01) of *Twin Peaks* unfolds within an absent exterior, flattened after a twenty-seven-year hiatus. Instead of the whispering firs, the buzz of the Packard sawmill, and Badalamenti's music that characterized the initial seasons, there is now the silence of an expansive world.

As Lynch suggests in his meditative work, *Catching the Big Fish* (2006), he understands that to reveal something, one must first create a void. Therefore, the season commences by introducing – in this world of *The Open* (*Das Offene*), as described by Rilke in his eighth *Duineser Elegien* (*Duino Elegy*, 1923) – the ultimate embodiment of potential: a vast, empty acrylic cube.

Similar to a Faraday cage, the acrylic cube occupies a Manhattan penthouse, serving as a focal point alongside Philadelphia, Las Vegas, and Buenos Aires, which collectively constitute the expanded geography of the series. In a meticulously orchestrated ritual, multiple surveillance cameras continuously capture the empty cube while a young man stands guard, anticipating the emergence first of an evil presence and then of Agent Cooper from the timeless abyss of the Black Lodge. The spatial emptiness achieved through successive denials, as elucidated by sculptor Jorge Oteiza (2003) in his artistic endeavours, represents a process of liberation and asceticism – or, in terms of the negative theology espoused by the German mystic Meister Eckhart, a means to give birth to the “fruit of nothingness” within the vacant recesses of the soul. Here, the concept of abandonment (*Abgeschiedenheit*), fostering annihilation and the incarnation of God in man (*kenosis*), is as vital as the breakthrough (*Durchbruch*) that reveals the ground (*Gründ*) where the transcendental encounter may transpire.

David Lynch’s entire body of work is defined by the notion of the breach and the opening of thresholds between worlds (Pintor Iranzo, 2017), often epitomized by specific gestures enacted by the characters. In the earlier seasons of *Twin Peaks*, Sheryl Lee’s deliberate hand movements conveyed profound meaning, and Lynch himself, in the role of Gordon Cole, interpreted an FBI agent’s gestures in *Twin Peaks: Fire Walk With Me* as a means of accessing an alternate reality. In the third season, both Laura and her mother perform symbolic acts of self-exposure, removing their own faces at symmetrical moments to reveal an abyss (*Abgründ*) of light and darkness. Moreover, numerous vortexes materialize, leading towards the heterotopic “other place” of the Black Lodge, evoking the Silencio cabaret from *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) and the radiator from *Eraserhead* (David Lynch, 1977).

In contrast to Lynch’s last feature film before the third season of the series, *Inland Empire* (2006), *Twin Peaks: The Return* evokes a return to the sacred. For instance, Dougie (Kyle McLachlan) embodies not only a childlike and aphasic version of Cooper, characterized by slapstick reminiscent of Jacques Tati, but also personifies a prodigious figure of the holy fool. Similar to Lynch’s recent paintings, the canvas tends to unveil a translucent realm beyond, a departure from the abject experiences depicted in his earlier black canvases – a technique previously explored by comic book artists like Frank Miller and Bill Sienkewicz in *Elektra: Assassin* (1986-87), Grant Morrison and Dave McKean in *Arkham Asylum* (1989), and Manu Larcenet in *Blast* (2009-2014). In this context, there exists a parallel between the aesthetic of breach evident in the works of McKean, Larcenet, and Lynch, and that of Kapoor’s pieces such as *Place* (1985) and *The Healing of St. Thomas* (1989-1990), or the deliberate incisions seen in Lucio Fontana’s *Concetti spaziali* from the 1960s.

In the exploration of apophatic aesthetics within Anish Kapoor’s work, theorist Amador Vega (2004) emphasizes the significance of emptiness within the wound, portraying tearing as a new language that emerges from sacrifice and contemplation, proposing itself as a form of preaching or an “opening towards others”. However, the

sacrificial motif, central in J.J. Abrams' series and in the superhero narratives of Marvel series like *Daredevil* (2015-2018), *Jessica Jones* (2015-2019), and *Luke Cage* (2016-2018), is distilled in Lynch's approach to a mere distance from a death depicted in the pilot episode, taking on a more plastic rather than strictly narrative quest.

Referring to Kapoor, Vega draws attention to a fragment from Meister Eckhart's sermon on the Conversion of St. Paul on the Road to Damascus: "when he got up from the ground, with his eyes open, he saw nothing" (Vega, 2004, p. 155). Eckhart's discourse alludes to inner vision while simultaneously evoking its antithesis – the impossibility of finding a counterpart, an answer to the outward gaze, akin to the premise of Kafka's *The Castle* (*Das Schloß*, 1926), where the denial of the image itself assumes a gaze and contemplates the character, the reader. Instead of the anticipated fortress, only a dense, dark mist is unveiled. This void, preceding all words, represents the ultimate endeavour of artists like Rothko, who, akin to Fontana, delved into series, variation, and an open creative process.

From *Lost Highway* (David Lynch, 1997) to *Inland Empire*, Lynch persistently juxtaposes dual narratives around a central void, catalysing the collapse of the symbolic order surrounding split characters. Similar to the dark void that emerged on Rothko's canvases in his final years despite efforts to contain it within the symbolic realm of colour, Lynch situates sex and murder at the core of trauma, ensnaring his characters in a loop between reality and escape into increasingly terrifying fantasies. The overflow of this abyss assumes a historical dimension in Lynch's portrayal, reminiscent of Godard's cinematic philosophy of history, embodying the genesis of contemporary evil in the 1945 atomic test explosion in New Mexico. The eighth episode operates with an autonomous, episodic quality – akin to an instalment of *The Twilight Zone* (1959-1964) or *Black Mirror* (2011 – ongoing) – yet also establishes a precise historical and serial context. The acquisition of certain abstract images set to the rhythm of Krzysztof Penderecki's music not only represents a reinterpretation of experimental cinema by figures like Stan Brakhage, Jordan Belson, or Bruce Conner, but also serves as the foundation of a negativity that transcends representation, colliding with a mode of nihilistic negativity prone to incarnating in forms and figures of horror.

The imagery of the atomic mushroom cloud, the transient figures of hobos or vagabonds, Cooper's malevolent *Doppelgänger*, Kafka's portrait overseeing Gordon Cole's office, the manifestations of Cooper within the acrylic cube and through the electrical outlet, the sight of a decapitated corpse, and notably, the peculiar mutant animal emerging from the explosion – all serve as examples of a nuanced figuration of negativity. The peculiar hybrid creature, a blend of insect and amphibian, born in the aftermath of the atomic blast, contaminates the Edenic innocence of 1950s America upon entering the mouth of a young woman. The significance lies not in deciphering whether the girl is Killer Bob's mother or Laura Palmer's grandmother, but rather in contemplating the presentation of evil as a deviation or corruption of established rituals. The hobos assume the role of archetypal agents of evil, associated with Judy, and intone a mantra that supplants The Platters' music: "This is the water, and this is the well. Drink full and descend. The horse is the white of the eyes, and the dark is within". Lynch delves into a nihilistic portrayal of evil as an abrupt irruption or the absence of goodness and *eudaimonia* - εὐδαιμονία, signifying a state of complete well-being and fulfilment.

2. The Mystery of Evil

The historic fracture precipitated by Al Qaeda's attack on the United States and the bombing of the World Trade Center twin towers on September 11, 2001, not only reshaped the geopolitics of the 21st century but also signalled a deeper phenomenon echoed by subsequent events such as the Sars-Cov2 pandemic and conflicts in Ukraine and the Middle East. This phenomenon suggests a profound shift in the perception of time – a clandestine intuition that something disintegrates without progressing towards resolution. American television fiction encountered a tragic turning point in the September 11 terrorist attacks, unleashing narratives steeped in melancholy and redemption mechanisms (Pintor Iranzo, 2009). According to philosopher Giorgio Agamben (2010, p. 17), Christ's sacrifice liberates humans from tragedy, paving the way for Comedy in the vein of Dante. However, the untimely realm of *Twin Peaks: The Return* reflects contemporary serial television fiction emerging from tragedy without redemption, tasked with representing a negativity that post-capitalist socio-cultural narratives have neither expiated nor resolved.

Negativity, conceived by Heidegger as *Nichtheit* – a tragic vector of time and an essential condition of being – is further explored by philosopher Byung-Chul Han (2012, p. 17) in the context of a time impoverished of negativity, transitioning from a Foucauldian disciplinary society of negation and prohibition to a neoliberal performance-based society of positivity, echoing what Baudrillard (2006) terms “the violence of consensus”. Beyond a subtractive and theological understanding of negative aesthetics, a secondary aspect nurturing negativity in contemporary seriality is the concept of evil. Drawing from Baudelaire's notion that “the devil's most beautiful trick is to persuade us that he does not exist”, Denis de Rougemont (1942) highlights the Judeo-Christian legacy of a dualistic universe conception. Although evil can be construed as the absence of good or a rupture of Aristotle's concept of *eudaimonia* (Nussbaum, 2001), a representational, figurative, and cultural tradition of evil counterbalances positivity. Removed from conventional social paradigms, it resurfaces in new or indirect forms within fiction. The question posed by genocide and catastrophic events specialist Ervin Staub (1997) – “Is the concept of evil relevant to a psychologist?” – underscores the pivotal role that evil can, and indeed should, assume in fiction, across diverse manifestations – from *American Crime Story* (2016-2017) to *Stranger Things* (Netflix, 2016 - ongoing) and *Penny Dreadful* (2014-2016).

In the climactic sequence of the first season's finale (*Grand Guignol*, Ep. 01x08) of *Penny Dreadful*, a priest cryptically whispers to the protagonist Vanessa Ives (Eva Green): “If you have been touched by the devil, it is like being touched again by the hand of God. It makes you sacred in a certain way. Do you truly wish to be normal?”. Throughout subsequent episodes, Vanessa grapples with and succumbs to influences from the supernatural realm – be it the demon or the desires of the Egyptian deity Amunet, whose destructive allure Eva Green embodies through gestures and contortions reminiscent of Charcot's photographic studies of hysteria patients at La Salpêtrière. In standout episodes, particularly from the fifth onward, Vanessa becomes a vessel for an external voice and eventually melds, akin to Thomas De Quincey's and filmmaker Dario Argento's embodiments of darkness, into the sanctuary offered by Sir Malcolm's mansion. Far from being an impregnable arcadia shielding against the dangers of London's alleys, the

mansion harbours a past that fuels the series' narrative engine: Sir Malcolm's relentless pursuit of his daughter, a Mina Harker consigned to limbo as depicted in Bram Stoker's *Dracula*.

Notably, the enduring depiction of evil as impurity, transmission, and contagion from ancient traditions coexists with a rich tapestry drawn from 19th-century literature. Alongside Vanessa and her mission, characters such as Dr. Van Helsing, Victor Frankenstein and his creature, Dorian Gray, and the werewolf traverse through *Penny Dreadful*, resembling the ensemble playwright Alan Moore assembles in *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999-2019). Even Sir Malcolm (Timothy Dalton) embodies an avatar of adventurer Allan Quatermain, overseen in this tale by African servant Sembene, who gravely asserts, "Where I come from, we know that some people cannot be saved. Your daughter is one of them". This tension between possession and salvation reflects a Hebrew-rooted Manichaean dualistic mindset alongside the Greek tradition of viewing individuals as concurrently innocent and culpable. The tragic, as an exploration of the terrifying – termed *tó deinón*, denoting both terrible malevolence and profound marvel – is a concept Heidegger delves into when discussing encounters between individuals and unsettling powers beyond them, as articulated in his *An Introduction to Metaphysics* (1959) and his approach to Hölderlin's *The Ister (Der Ister)* (Heidegger, 1984 [1942]).

The inexplicable eruption of disaster has acclimatized contemporary television fiction to a disconcerting, sinister malaise – an *Unheimlich* scenario in Freudian terms (1919). In the concluding episode of the first season (*The Prodigal Son Returns*, Ep. 01x10) of *The Leftovers*, mannequins mimicking the vanished family members of Nora Durst (Carrie Coon), who disappeared alongside two percent of the world's population in the enigmatic "Departure", delves into an unsettling manifestation of evil devoid of identifiable causation, resonating with other series such as *Flashforward* (2009) or *Lost*, and in alignment with classic television series like *The Twilight Zone*. However, Tom Perrotta and Damon Lindelof's narrative for *The Leftovers* ultimately delves into the fixation on the quest for messianic redemption channelled through Kevin Garvey (Justin Theroux) and the imperative to shoulder guilt, embodied by the Guilty Remnant sect. The convenience of attributing guilt as a means to confront the *Big Other* (Žižek, 1991) of the inexplicable, explored previously by filmmakers like Rossellini in *Europa 51* (Roberto Rossellini, 1952), underscores the notion of evil as retribution for transgressing prohibitions – a motif mirrored in *Fringe* (2008-2013) and narratives revolving around the loss of a child. Nevertheless, the epitome of negativity transcends this, culminating in the absolute obliteration of guilt epitomized by the complete rupture of any ethical framework.

In confronting the pervasive melancholy of series such as *Hannibal* (2013-2015) and the abject themes in *Sharp Objects* (2018), alongside explorations of the dark underbelly of superhero narratives as seen in *Dexter* (2006-2013), as well as the atmospheric dread in *The Fall of the House of Usher* (2023), *The Haunting of Hill House* (2018) and *The Haunting of Bly Manor* (2020), and the social corrosion depicted in *Bron (The Bridge)*, 2011-2018) and *Boardwalk Empire* (2010-2014), a symbolic and ethical framework persists – a potential escape through guilt. Even within the context of allusive evil interwoven with literary references in *True Detective* (2014-2023), characters often serve as ethical anchors, as exemplified by their confrontation with racist mobs in episodes like *Get the Rope* (Ep. 01x07) of *The Knick* (2014-2015).

However, documentary series like *The Jinx* (2015-2024), directed by Andrew Jarecki, mark a radical departure. The series, initiated at the behest of Robert Durst, a suspected serial killer, led to a re-evaluation following its final episode. Durst's prominent presence in the series presents a portrait not only of mental illness, but also a reflection of the neoliberal condition of evil. Just as fictional characters like *Mad Men's* Don Draper carry out actions simply because "they can", Durst, a wealthy heir of a real estate empire, commits murder "because he can", at least within the crimes recounted and acknowledged. This reveals a rupture where many tropes of the psychopathic universe, well-defined in cinema around the unfathomable horrors of reality, converge.

The positioning of Durst alongside figures like Gilles de Rais in Elizabeth Roudinesco's studies (2007) on evil is apparent, much like how contemporary series have explored the representational mystery of evil, evident in the stark and direct rhetoric of Jarecki's series. With the appearance of a dismembered body inside a cow's entrails in *Lil' Quinquin (P'tit Quinquin, 2014)*, a series by Bruno Dumont set in the French Nord-Pas-de-Calais region, the secrets of a small coastal town unfold. Dumont's focus diverges from probing the darkness beneath a rural idyll, akin to Lynch's approach in *Twin Peaks*, instead emphasizing the construction of emotional responses to imagery. Faced with Mrs. Campin's corpse on the beach, Commissioner Van der Weyden (Bernard Pruvost) remarks, "She was a beautiful woman, there, naked like a Flemish painting", hinting at the expiatory intent of a killer targeting adulterers and interfaith couples. The commissioner's portrayal by a non-professional actor with Tourette's syndrome enhances a plural gesturality, emphasizing an emotional suspension.

This stylistic mechanic, reiterated humorously during Mrs. Lebleu's funeral, disrupts social norms in the face of personal and communal anguish, aligning with a pursuit of subtraction and elimination that Dumont attributes to Eckhart's negative mystical topology. Echoing Hegel (1971) and Kojève (1979), Dumont's series acknowledges evil as an unresolved aspect of the human condition: humans cannot retreat to nothingness due to their natural existence without a definitive home. The primary function thus lies in inhabiting and constructing Arcadias, with evil as an inescapable shadow. As Giorgio Agamben highlights in *The Mystery of Evil* (2017, p. 7), "the Church is, until the Last Judgment, both Church of Christ and Church of the Antichrist". Referencing an article by Joseph Ratzinger (1956, p. 181), Agamben continues, "From this it follows that the Antichrist belongs to the Church, grows in it and with it up to the great *discessio* [separation], which will be introduced by the definitive *revelatio*". This coexistence of good and evil, explored through the words of clergy in *Penny Dreadful* and further investigated by Ratzinger and Agamben referencing the texts of Donatist bishop Tyconius, embodies the mystery of iniquity, a concept derived from the apostle Paul's expression "the man of lawlessness" – *ho anthropos tes anomias* – in the Letter to the Thessalonians, subsequently transliterated as the Antichrist in Latin:

According to Illich the *mysterium iniquitatis* of which the Apostle speaks is none other than the *corruptio optimi pessima* (the worst corruption of the best), namely the perversion of the Church that, by institutionalizing itself more and more as an alleged *societas perfecta*, has furnished the modern State with the model for completely taking charge of humanity. But, even earlier, the doctrine of the Roman Church as *katechon* had found its most extreme expression in the legend of the Grand Inquisitor, which Ivan Karamazov recounts in Dostoevsky's novel. Here the Church is not only the

power that delays Christ's second coming, but that which seeks to definitively exclude it ("Go and do not come again," the Grand Inquisitor says to Christ [Dostoevskij, 1992, p. 262]) (Agamben, 2017, p. 12).

Within the context of this "go and not come again" of redemption, the inaugural season of *True Detective* harnesses a potent narrative engine to diverge from a universe inspired by *Twin Peaks*, evolving instead towards logics imbued with mystery constructed through literary allusion and notions of lineage contamination. Set against the backdrop of the real-life series of murders known as "The Jeff Davis 8", occurring in Jennings, Southwest Louisiana, between 2005 and 2009, writer Nick Pizzolatto structures the narrative around two focal points across different stages of the investigation, employing interviews with the two detectives, Martin Hart (Woody Harrelson) and Rustin "Rust" Cohle (Matthew McConaughey).

True Detective Season 1 (2014) traverses' diverse genres – from western to fantasy – in order to depict a "world in which the world is not", as articulated by Jacques Derrida (2010) in his 2002 seminar on insularity, drawing inspiration from Heidegger and Daniel Defoe's *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719)(Regazzoni, 2009). What distinguishes the first season of *True Detective* from series such as *Top of The Lake* (2013-2017) in its exploration of the figurative roots of evil is its eagerness to disseminate a mystery grounded in echoes. The investigation serves as a conduit for weaving together literary echoes of Lovecraft and Weird Fiction, Thomas Ligotti and his pervasive concept of forbidden knowledge, the Southern Gothic of Flannery O'Connor, Tennessee Williams, and above all, the perversion of Faulknerian lineages – themes revisited in the fourth season of *True Detective* (2023), encapsulated in an image resonant with Cronenbergian themes: a cluster of frozen interconnected bodies in the midst of Alaska.

Much like Roberto Enrico adapted one of Ambrose Bierce's tales, *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890), for an homonymous *Twilight Zone* episode (Ep. 05x22, 1964), another of Bierce's stories, *An Inhabitant of Carcosa* (1886), forms the foundation of *True Detective* Season 1 (2014), addressing the horror of returning home to find no one there, only one's own grave. Similarly, Pizzolatto borrows the name Carcosa from Bierce and also draws upon *The King in Yellow*, a collection of stories by American writer Robert W. Chambers (1895). Most significantly, however, is the gradual construction of an unsolvable enigma, an inaccessible secret that modulates the viewer's relationship with a territory steeped in the past, at least until the final episode, where revelations dismantle much of the narrative framework established. In the death scene of Reggie Ledoux (*True Detective*, Ep. 01x05), an accomplice of the malevolent Childress, Ledoux – sporting a rope tattoo around his neck – is filmed by Cary Fukunaga in a manner reminiscent of Donato Bramante's *Cristo a la Colonna* (1480-1490).

The pictorial allusion here serves to draw attention to a motif or complex of gestures, diverging from the deliberate influences of Flemish primitives evident in sequences from *Li'l Quinquin*. Rather than deliberate citation, Lynch intervenes to twist and pervert everyday gestural codes in his work. What significance lies in the choreographies of the dwarf in the early seasons of *Twin Peaks*? And in Laura's gestures within the Black Lodge? What is conveyed by the elderly waiter's cordial thumb raise at the Northern? What thoughts occupy Audrey's mind as she sways, attempting to discern the subtle echoes behind the jukebox notes? How might *Twin Peaks* be interpreted through the

choreographic spectre that permeates it – a theme further explored by Lynch in the cabaret-performance *Industrial Symphony* (1990) (Pintor Iranzo, 2017)?

Conclusions

The sense of unease and disquiet (*tó deinón*) arises from the disruption of causal chains that typically govern everyday functioning, but the representation of evil signifies a deeper exploration by introducing the concept of reversibility. The tearing and descent mentioned initially lack significance without their counterparts – the ascent, the Anabasis. Similarly, Christ and Antichrist, the word and the anomia, are intertwined and inextricably linked forms of self-narration. The sculptures for the entrance of the Monte Sant’Angelo metro line in Naples by Anish Kapoor consist of two parts – one prominently externalized and the other abyssal inward – wherein, akin to Fontana’s works, the tearing would be meaningless without revealing the abyss (*Abgrünt*). Negativity encompasses both reversibility and the dissimilarity inherent in the image itself, manifesting what medieval theologians termed the *vestigium*, across three reconfigured areas: the apophatic, the choleric, and the representation of evil, forming a triangle that also encompasses guilt and sacrifice.

In light of *True Detective*, *Twin Peaks*, and other series under discussion, defining the space of evil not merely as the result of liberated passions, but precisely as a consequence of its opposite – apathy, the absence of *pathos* and passion – seems appropriate. Kierkegaard notes, “When humans are not moved by the passion that propels them into action, they withdraw into themselves, giving rise to sickly feelings” (Marina, 2011, p. 57). The Seven Deadly Sins, in Christianity, represent a desperate effort to salvage passions, highlighting the excess of social positivity mirrored in the negativity of contemporary serial fiction. For instance, consider one of the most iconic images of 20th-century television fiction: the final sequence of Don Draper practicing yoga in *Mad Men* (*Waterloo*, Ep. 07x07), segueing into the Coca-Cola *Hilltop* (1971) advertisement – a perfect illustration of societal positivity in the era of performance. “It’s the Real Thing”, young people of various races sing together on a hill, distinct yet united in a way that, somewhat ominously, smooths out differences. Confronted with the power-to-do stemming from the denial of difference and the singular *pathos* that Draper has suppressed, the path of negativity, akin to the mystical dimension in apophatic aesthetics, signifies a desperate reclamation of passion.

References

Agamben, G. (2010). *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma-Bari: Laterza.

Agamben, G. (2017). *The Mystery of Evil: Benedict XVI And The end of Times*. Stanford: Stanford University Press.

Baudrillard, J. (2006). *Violencia de la imagen: Violencia contra la imagen*. In J. Baudrillard, *La agonía del poder* (pp. 45-47). Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Bierce, A. (1890). *An Occurrence at Owl Creek Bridge*. *San Francisco Examiner*, July 13, 11-12.

Bierce, A. (2005) [1886]. *An Inhabitant of Carcosa*. In A. Bierce, *The Complete Short Stories of Ambrose Bierce* (pp. 51-53). Lincoln: University of Nebraska Press.

Chambers, R. (1895). *The King in Yellow*. New York: F. Tennyson Neely.

de Rougemont, D. (1942). *La part du Diable*. New York: Brentano's.

Defoe, D. (1719). *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe*. London: William Taylor.

Derrida, J. (2010). *Seminaire La Bête et le souverain: Volume II, 2002-2003*. Paris: Galilée.

Didi-Huberman, G. (2006). *Le danseur des solitudes*. Paris: Minuit.

Dostoevskij, F.M. (1992) [1879-1880]. *The Karamazov Brothers*. New York: Everyman's Library.

Freud, S. (1985) [1919]. *The Uncanny, Art & Literature*. London: Penguin.

Han, B.-C. (2012). *The Burnout Society*. Stanford, California: Stanford University Press.

Hegel, F.W.F. (1971) [1807]. *Phänomenologie des Geistes. Werke in zwanzig Bänden. Vol. III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Heidegger, M. (1959) [1953]. *Introduction to Metaphysics*. New Haven: Yale University Press.

Heidegger, M. (1984) [1942]. *Hölderlins Hymne "Der Ister"*. Frankfurt am Main: Klostermann.

Kafka, F. (1998) [1926]. *The Castle*. New York: Schocken Books.

Kojève, A. (1979). *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard.

Larcenet, M. (2009-2014). *Blast*. Paris: Dargaud.

Lynch, D. (2006). *Catching the Big Fish*. New York: Tarcher.

Marina, J.A. (2011). *Pequeño tratado de los grandes vicios*. Barcelona: Anagrama.

- Miller, F., & Sienkiewicz, B. (1986-1987). *Elektra: Assassin*. New York: Marvel Comics.
- Moore, A., & O'Neill, K. (1999-2019). *The League of Extraordinary Gentlemen*. La Jolla: America's Best Comics.
- Morrison, G., & McKean, D. (1989). *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth*. New York: DC Comics.
- Nussbaum, M. (2001). *The Fragility of Goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pintor Iranzo, I. (2009). Melancholy and Sacrifice in Contemporary Science Fiction. *Formats, Journal of Audiovisual Communication*, V. <https://raco.cat/index.php/Formats/article/view/137001> [last accessed 30.07.2024].
- Pintor Iranzo, I. (2017). El morador del umbral: Un espectador para *Twin Peaks*. In E. Ros, R. Crisóstomo (Eds.), *Regreso a Twin Peaks* (pp. 203-228). Madrid: Errata Naturae.
- Ratzinger, J.A. (1956). Beobachtungen zum kirchenbegriff des Tyconius im *Liber regularum*. *Revue des Études Augustiniennes*, vol. 2(1-2), 173-185. https://www.patristique.org/sites/patristique.org/IMG/pdf/56_ii_1_2_15.pdf [last accessed 19.08.2024].
- Regazzoni, S. (2009). *La filosofia di Lost*. Milano: Ponte alle Grazie.
- Rilke, R.M. (1923). *Duineser Elegien*. Leipzig: Insel-Verlag.
- Roudinesco, É. (2007). *Our dark side: A history of the perverse*. Cambridge: Polity.
- Shelley, M. (1818). *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. 3 voll. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones.
- Staub, E. (1997). *The Psychology of Good and Evil*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stoker, B. (1897). *Dracula*. London: Archibald Constable and Company
- Vega, A. (2004). *Arte y santidad: Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Wilde, O. (1890). *The Picture of Dorian Gray*. London: Ward, Lock, and Company.
- Žižek, S. (1991). *Looking Awry*. Cambridge: MIT Press.

TV series and Films cited

American Crime Story (FX, 2016 – ongoing, 3 seasons).
Black Mirror (Channel 4 – Netflix, 2011 – ongoing, 6 seasons).
Boardwalk Empire (HBO, 2010-2014, 5 seasons).
Breaking Bad (AMC, 2008-2013, 5 seasons).
Bron (The Bridge) (SVT-1, 2011-2018, 4 seasons).
Daredevil (Netflix, 2015-2018, 3 seasons).
Dexter (Showtime, 2006-2013, 8 seasons).
Eraserhead (1977, David Lynch).
Europa '51 (1952, Roberto Rossellini).
The Fall of the House of Usher (Netflix, 2023, 1 season).
Flashforward (ABC, 2009, 1 season).
Fringe (FOX, 2008-2013, 5 seasons).
Hannibal (NBC, 2013-2015, 3 seasons).
The Haunting of Bly Manor (Netflix, 2020, 1 season).
The Haunting of Hill House (Netflix, 2018, 1 season).
Industrial Symphony No. 1. (1990, David Lynch).
Inland Empire (2006, David Lynch).
Jessica Jones (Netflix, 2015-2019, 3 seasons).
The Jinx (HBO, 2015-2024, 2 seasons).
The Knick (Cinemax, 2014-2015, 2 seasons).
The Leftovers (HBO, 2014-2017, 3 seasons).
Li'l Quinquin (P'tit Quinquin) (Arte, 2014, 1 season).
Lost (ABC, 2004-2010, 6 seasons).
Lost Highways (1997, David Lynch).
Luke Cage (Netflix, 2014-2017, 2 seasons).
Mad Men (AMC-HBO, 2007-2015, 7 seasons).
Mulholland Drive (2001, David Lynch).
Penny Dreadful (Showtime, 2014-2016, 3 seasons).
Sharp Objects (HBO, 2018, 1 season).
Stranger Things (Netflix, 2016 – ongoing, 4 seasons).
Top of The Lake (BBC UKTV-BBC Two, 2013-2017, 2 seasons).
True Detective (HBO, 2014 – ongoing, 4 seasons).
The Twilight Zone (CBS, 1959-1964, 5 seasons).
Twin Peaks (ABC, 1990-1991, 2 seasons).
Twin Peaks: Fire Walk With Me (1992, David Lynch).
Twin Peaks (aka Twin Peaks: The Return) (Showtime, 2017, 1 season).
Westworld (HBO, 2014-2022, 4 seasons).

About the author

Ivan Pintor Iranzo, Ph.D., is a senior lecturer at Universidad Pompeu Fabra (UPF) and a member of the CINEMA Research Group. He specializes in Contemporary Cinema and teaches in UPF's Bachelor's and Master's programs in Audiovisual Communication and Film Studies. Pintor is actively involved in research, focusing on visual motifs and the

circulation of power images in the public sphere. He has authored numerous articles in journals and contributed to over 60 books, including titles such as *Espejos rotos* (2024), *El poder en escena* (2023), *Black Lodge* (2021) and *Les Motifs au cinéma* (2019). Pintor also writes for “La Vanguardia” and organizes conference cycles for European museums, exploring themes like gestures in film, iconology, comparative film studies, and television series analysis.

Décrypter le futur à travers la dystopie et l'uchronie: pouvoir, altérité et risques sociétaux dans les univers de *The Walking Dead*, *The Last of Us* et *Sweet Tooth*

Lolita Broissiat
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Abstract

This article addresses the following question: how do dystopian and uchronic TV series, through examples such as *The Walking Dead* (2010-2022), *The Last of Us* (2023 – ongoing), and *Sweet Tooth* (2021-2024), reflect and critique current societal issues, while influencing the public's perception of possible and alternative futures? Employing a qualitative methodological approach, including content analysis, thematic analysis, and a comparative approach, we examine dialogues, scenarios to identify themes related to societal concerns. The theoretical framework draws on Zygmunt Bauman's liquid modernity, Ulrich Beck's societal risks, and Michel Foucault's notions of power and alterity. Structured in three parts, the article first analyzes social collapse and reconstruction in *The Walking Dead*, then the societal response to a pandemic in *The Last of Us*, and finally the challenges of alterity and coexistence in *Sweet Tooth*.

Keyword: Dystopia; Uchronia; Societal Issues; Future; Pandemic.

Introduction

Ces dernières années, les séries télévisées dystopiques et uchroniques ont marqué la culture populaire, reflétant des inquiétudes contemporaines telles que le changement climatique, les pandémies et les crises politiques. Ces genres populaires agissent comme des miroirs de nos peurs collectives, ancrées dans les transformations puissantes qui ont nourri autrefois nos espoirs de progrès. Comme l'indiquait Bertrand Vidal (2012, p. 4),

Le monde contemporain est traversé par une crise de nos certitudes de maîtrise de la nature et de la société, crise paradoxale puisqu'elle s'enracine dans nos immenses pouvoirs de transformation, ceux-là mêmes qui entretenaient nos espoirs de progrès et dont les conséquences imprévues nourrissent aujourd'hui nos appréhensions et nos peurs collectives.

Norbert Elias (1986) a noté un glissement significatif dans nos représentations collectives, d'une préférence pour les utopies à une domination des dystopies. Cette transition ne reflète pas seulement un changement de préférences mais un bouleversement plus profond de notre conscience collective. Les dystopies servent à explorer les implications psychologiques et sociologiques de ce déplacement, reflétant les angoisses et les incertitudes qui parcourent nos sociétés.

Ces histoires vont bien au-delà de simples divertissements ; elles incarnent un processus de deuil pour des avenir perdus, tout en ravivant l'espoir au sein d'une réalité incertaine. Elles nous amènent à réfléchir sur nos valeurs et notre capacité à imaginer et construire un avenir différent, où les menaces pourraient être contournées. Ainsi, les séries dystopiques et uchroniques nous poussent à réfléchir sur la crise à venir et les défis de la modernité, suggérant que malgré la possible désintégration de nos structures sociales, sanitaires, politiques et environnementales, des chemins vers la résilience et le renouveau restent possibles.

Qu'est-ce qui nous attire tant dans ces univers dystopiques ?

Selon Laurent Bazin (2019, p. 20), la dystopie “n'est pas seulement une forme narrative ou une catégorie esthétique mais bien une vision du monde qui est aussi un mode de pensée”. Notre fascination pour les univers dystopiques et uchroniques peut être examinée à travers le prisme des théories sociologiques qui analysent notre réalité contemporaine. Ces séries, dépeignant des mondes fracturés par des catastrophes et des pandémies, offrent un regard aiguisé sur les dynamiques de la modernité liquide, les risques sociétaux, et les luttes de pouvoir. Elles ne se contentent pas de refléter nos peurs mais servent également d'outils d'analyse, nous confrontant à des sociétés transformées pour nous pousser à réfléchir sur nos réalités actuelles, les valeurs que nous tenons pour acquises, et nos choix sociétaux.

Ces récits nous invitent à réfléchir à notre époque et à remettre en question notre capacité à envisager des futurs alternatifs où nous pourrions éviter les dystopies et célébrer la diversité. Ils agissent comme des reflets, mettant en lumière les problèmes de la société et remettant en question l'impact des médias sur notre perception des futurs envisageables. Selon Cécile Leconte et Cédric Passard (2021, p. 15):

La dystopie n'est-elle que l'expression d'un “désenchantement du monde”, d'une perte de foi dans les anciens idéaux et d'une inquiétude grandissante face à la montée des risques et des incertitudes, en particulier celles liées à l'effondrement des sociétés et à l'autodestruction même de l'espèce humaine?

Cette citation suggère que la dystopie va au-delà de la simple fiction pour refléter un profond désenchantement mondial, caractérisé par une perte de confiance dans les idéaux traditionnels et une anxiété croissante face aux incertitudes contemporaines. Elle soulève des questions sur notre capacité à faire face aux risques d'effondrement social et d'autodestruction de l'humanité, mettant en lumière les peurs communes et les défis de notre époque. Cette interconnexion illustre le concept d'hyperréalité de Jean Baudrillard (1985), où la frontière entre réalité et fiction devient floue, influençant notre vision du monde. En explorant ces histoires, nous prenons conscience que les dystopies et les uchronies vont au-delà de simplement refléter notre réalité mais participent également à sa construction sociale et culturelle, soulignant ainsi l'importance des récits médiatiques dans une société marquée par l'incertitude.

Problématique centrale

De quelle manière les séries télévisées dystopiques et uchroniques comme *The Walking Dead*, *The Last of Us* et *Sweet Tooth* servent-elles de prisme pour examiner les dynamiques de la modernité liquide, les risques sociétaux et les questions de pouvoir et d'altérité ?

Cette interrogation de notre étude souligne le potentiel de ces récits non seulement à captiver l'imagination mais aussi à stimuler une réflexion critique sur notre monde actuel et sur les futurs que nous souhaitons éviter ou, peut-être, construire différemment. En se penchant sur cette question, nous explorons non seulement la capacité de ces séries à engager le spectateur dans une réflexion sur des enjeux contemporains mais aussi leur potentiel à façonner les imaginaires collectifs concernant l'avenir.

Dans un premier temps, en ce qui concerne *The Walking Dead*, nous utilisons les idées de la modernité liquide de Zygmunt Bauman pour analyser l'effondrement social post-apocalyptique et ses conséquences. Cette série met en évidence la fluidité des structures sociales et la redéfinition des normes dans des situations de crise extrême, tout en soulignant les dilemmes éthiques et les tensions entre brutalité et espoir. Cette étude met en évidence comment les situations de survie extrême aggravent la lutte entre l'humanité et la barbarie, témoignant ainsi de la précarité des valeurs morales et des identités dans la modernité liquide.

Dans un deuxième temps, nous examinons la série *The Last of Us* qui est souvent interprétée comme une représentation des défis sanitaires contemporains, en se basant sur le concept sociologique de la société du risque développé par Ulrich Beck. L'objectif de cette série est d'identifier les failles au sein de la société et d'engager une réflexion sur les réponses collectives aux menaces environnementales et biologiques. En mettant en lumière les conséquences de la pandémie sur la survie et la reconstruction des liens sociaux, nous soulignons l'importance de la solidarité et de l'ajustement dans un contexte apocalyptique.

Ensuite, nous aborderons la série *Sweet Tooth* en explorant les idées philosophiques de Michel Foucault relatives au pouvoir et à la surveillance, soulevant des interrogations sur l'autre et sa mise à l'écart. Cette série met en lumière les questions sociologiques entourant la cohabitation et l'intégration, illustrant comment la présence des hybrides façonne le processus de changement social, encourageant ainsi une réflexion sur les pratiques d'exclusion et promouvant l'empathie envers autrui.

Cette approche vise à démontrer comment les séries dystopiques et uchroniques offrent des perspectives sur les dynamiques sociales, éthiques et politiques contemporaines, contribuant ainsi à une compréhension des défis présents et des possibilités futures.

Méthodologie

Cette étude utilise une méthodologie qualitative pour examiner une sélection de trois séries post-apocalyptique, en se focalisant sur la manière dont elles reflètent et discutent les enjeux sociétaux contemporains. Pour cela, nous avons procédé à une analyse de contenu basé sur des études de cas, complétée par une analyse thématique et une approche comparative. Ce processus a impliqué l'examen des dialogues, des scénarios des

séries, afin d'identifier les thèmes principaux relatifs aux préoccupations sociales actuelles. Les données ont été collectées à travers l'exploration d'exemples issus des récits pour leur pertinence par rapport aux théories sociologiques centrales à notre recherche.

Notre revue de la littérature s'appuie sur des concepts tels que la fluidité de la modernité liquide selon Zygmunt Bauman, la société du risque d'Ulrich Beck, ainsi que les notions de pouvoir et d'altérité de Michel Foucault. Ces cadres théoriques nous aident à interpréter les dynamiques présentes au sein des séries dystopiques et uchroniques que nous avons sélectionnées. Dans leur globalité, ces théories offrent une base solide pour notre analyse littéraire, enrichissant notre compréhension des thèmes fondamentaux abordés dans ces récits. En entrelaçant ces perspectives théoriques, cet article vise à découvrir les façons multidimensionnelles par lesquelles les séries télévisées dystopiques et uchroniques reflètent mais aussi critiquent les dilemmes sociétaux contemporains.

I. *The Walking Dead* à la lumière de Zygmunt Bauman

Depuis son lancement en 2010, *The Walking Dead*, basée sur la série de comics créée par Robert Kirkman, Tony Moore et Charlie Adlard en 2003, plonge les téléspectateurs dans un monde post-apocalyptique marqué par une pandémie de zombies. Selon Simon Tabet (2013, p. 8), "Pour Z. Bauman, nous vivons dans une société qui exige de ses membres de s'adapter au monde contemporain (liberté incertaine) sans jamais leur en fournir les moyens (sécurité rassurante)".

Dès le premier épisode, *The Walking Dead* plonge les téléspectateurs dans un univers captivant où Rick Grimes, adjoint du shérif se réveille seul dans un hôpital abandonné et découvre un monde où la civilisation s'est effondrée. La série suit un groupe de survivants, tout en explorant de manière approfondie les interactions sociales, politiques et morales qui émergent en période de crise. Les tensions liées à l'établissement d'un nouvel ordre social dans un monde chaotique sont au cœur de l'intrigue, mettant en lumière des questions de pouvoir, d'identité et de moralité. À travers les saisons, la série examine comment les êtres humains réagissent face à des situations extrêmes, abordant des thèmes comme la survie, le leadership, la loyauté et la reconstruction.

À travers le prisme de la vision actuelle de Bauman, la série offre un regard sur la désintégration des structures gouvernementales et juridiques traditionnelles, ainsi que sur l'émergence de nouveaux modes de gouvernance. La série capture les dynamiques de notre société contemporaine, marquée par l'instabilité, l'incertitude et la fluidité des relations, où individus et communautés doivent réexaminer leur existence et leurs valeurs. La disparition des cadres conventionnels ouvre la voie à une redéfinition du pouvoir et à une réorganisation des normes sociales, reflétant les idées de Bauman sur la fragilité et le changement perpétuel au sein des sociétés modernes. Ce récit met en lumière la complexité des interactions humaines et explore comment les survivants s'efforcent de rebâtir une nouvelle société sur les débris de l'ancienne, illustrant ainsi les défis et opportunités propres à la modernité liquide.

Redéfinition de l'ordre social

Notre première hypothèse est la suivante : L'effondrement social post-apocalyptique dans *The Walking Dead* peut être analysé à travers la théorie de la modernité liquide de

Bauman, mettant en lumière la fluidité des structures sociales et la redéfinition des normes dans des situations de crise extrême.

La réhabilitation sociale après un désastre représente un domaine fertile pour explorer le concept de modernité liquide. Ce cadre théorique nous aide à comprendre comment les communautés tentent de naviguer dans un monde où les structures traditionnelles et les certitudes sont en perpétuelle évolution. La série illustre les efforts de reconstruction au sein de diverses communautés, chacune relevant les défis de la survie et du renouveau social. Ces communautés peuvent être catégorisées en fonction de différents thèmes tels que la quête de sécurité et de gouvernance, les valeurs collectives, les dynamiques du pouvoir et la fluidité sociale constante. Par exemple, les communautés Alexandria et La Prison illustrent des efforts visant à rétablir un ordre social et une sécurité physique dans un contexte de chaos, mettant l'accent sur des défenses solides et une organisation interne bien structurée. Woodbury et Sanctuary soulignent les dangers d'une gouvernance autoritaire où la sécurité prend le pas sur la liberté individuelle, soulignant la rapide dégradation du pouvoir dans des situations désespérées. La Ferme Greene offre une vision enchantée mais éphémère de la normalité, proposant un havre paisible qui valorise les liens familiaux et la solidarité. En revanche, Le Royaume et Hilltop présentent des modèles de gouvernance plus équilibrés cherchant à concilier sécurité, justice et bien-être collectif, témoignant ainsi d'efforts pour préserver des valeurs éthiques malgré les pressions extérieures.

Dans la série, on observe une évolution constante du concept de pouvoir, avec les personnages naviguant à travers des relations complexes entre autorité et communauté. La notion de modernité fluide se caractérise par sa flexibilité en matière de pouvoir, où les anciennes structures se décomposent pour laisser émerger de nouvelles formes de liens et d'identités.

Évolution des normes et morale

Notre seconde hypothèse est la suivante : La série sonde profondément les dilemmes éthiques dans un monde post-apocalyptique, illustrant la tension baumanienne entre brutalité nécessaire et préservation de l'humanité.

La série dépeint diverses communautés, chacune adoptant une gouvernance distincte qui met à l'épreuve ou tente de préserver les normes morales face à l'effondrement des codes sociaux traditionnels. Ces groupes, fluctuant entre la création d'ordre et le chaos, incarnent la dynamique de la modernité liquide, où la précarité des valeurs morales est exacerbée par des crises extrêmes. L'ambiance post-apocalyptique sert de toile de fond pour explorer les transformations radicales des structures sociales, passant de la société « solide » pré-apocalyptique à une existence « liquide », où la survie conteste les repères moraux établis. Cette transition vers un monde où rien n'est permanent permet d'examiner comment les communautés renégocient leur coexistence et valeurs dans un contexte de désolation.

Des scènes marquantes comme celle où le personnage Carol Peletier doit éliminer une enfant dangereuse, Lizzie Samuels, incapable de distinguer les vivants des zombies, montrant ainsi la gravité des choix moraux dans cet univers. Rick Grimes, le chef du groupe, est fréquemment confronté à des dilemmes moraux délicats. Par exemple, il doit tuer Shane Walsh, son ancien meilleur ami devenu rival, pour protéger le groupe, montrant la nécessité parfois brutale pour assurer la survie, tout en reflétant un conflit

interne lié à la perte d'humanité et aux anciens codes moraux. Andrea Harrison doit choisir entre rester avec le Gouverneur brutal à Woodbury ou rejoindre ses anciens amis du groupe de Rick, illustrant les tensions entre sécurité perçue et moralité. Hershel Greene, réticent à la violence, cache des zombies dans sa grange, espérant trouver un remède. Ce choix montre le défi de préserver des principes éthiques tels que l'espoir et la compassion dans un monde incertain. Lorsque la menace devient inéluctable, Hershel doit accepter d'éliminer ceux qu'il considérait encore comme des malades, et non comme des monstres. De son côté, le personnage Morgan Jones adopte une philosophie de non-violence et de respect pour toute forme de vie, y compris les zombies. Son évolution montre qu'il est possible de conserver une moralité même dans les situations les plus sombres, offrant une alternative à la violence prédominante. La tyrannie du personnage Negan et des Sauveurs montre un pouvoir autoritaire extrême où la force brutale maintient l'ordre. Les autres communautés doivent se soumettre, soulevant des questions sur l'équilibre entre sécurité et liberté. Cela montre comment les circonstances exceptionnelles peuvent créer des formes radicales de gouvernance qui renversent les codes moraux.

Dans la série, cette analyse des dilemmes éthiques mettent en lumière la lutte des survivants pour préserver leur intégrité morale face à des décisions souvent déchirantes, dans un contexte où les conventions traditionnelles sont régulièrement remises en question. La série offre une étude intéressante sur la fluidité des interactions sociales et l'instabilité décrites par Bauman, illustrant comment une catastrophe peut perturber la société en introduisant de nouveaux modes d'organisation sociale, de pouvoir et de moralité.

L'apocalypse zombie en second plan crée un cadre propice à une étude approfondie des transformations sociales post-apocalyptiques, illustrant l'effondrement des structures sociales sous l'effet de crises mondiales. Ce contexte met en lumière une remise en question profonde de l'ordre social établi, des dynamiques de pouvoir, ainsi que des normes morales, soulignant les défis de cohabitation dans un monde en mutation.

La série agit comme un déclencheur pour explorer les idées de la modernité liquide de Bauman, illustrant une société en pleine mutation. La série met en lumière comment une catastrophe peut engendrer un profond changement social, brisant les anciennes structures pour laisser place à de nouvelles formes d'organisation sociale qui reflètent la fluidité, l'incertitude et la fragilité des relations contemporaines.

II. *The Last of Us*, une société face à la pandémie selon Ulrich Beck

Initialement connue comme un jeu vidéo développé par Naughty Dog en 2013, *The Last of Us* a étendu son audience avec son adaptation en série télévisée en 2023 par HBO. Dans ce récit, une pandémie fongique provoque l'effondrement de la société, catapultant les spectateurs dans un monde post-apocalyptique qui sonde la survie, l'essence de l'humanité dans un environnement dévasté, et la reconstruction de liens sociaux et familiaux sous l'extrême pression des circonstances. À travers le voyage de Joel et Ellie, deux survivants unis par les circonstances, la série transcende les récits traditionnels de survie pour interroger les bases de nos relations et identités dans un monde où toutes les structures conventionnelles ont disparu.

Cette adaptation met en lumière les préoccupations actuelles concernant la sécurité et l'avenir, illustrant la théorie de la société du risque d'Ulrich Beck. Elle examine comment une menace mondiale met en évidence et amplifie les fragilités sociales, remettant en question et redéfinissant nos modes de vie et nos réponses collectives aux crises. *The Last of Us* se révèle être un cadre captivant pour étudier les réactions face à des risques omniprésents, reflétant les dilemmes et défis de notre époque.

Nous postulons que la série agit comme une métaphore des crises sanitaires contemporaines, illustrant la société du risque de Beck où une pandémie fictive met en lumière les fragilités sociétales et impose une réflexion critique sur nos réponses collectives aux menaces biologiques et environnementales.

La Pandémie comme reflet de la société du risque

Notre première hypothèse est la suivante : La série sert de métaphore aux crises sanitaires contemporaines et reflète la société du risque de Beck, où la pandémie fictive expose les vulnérabilités sociétales et oblige à une réévaluation des réponses collectives aux menaces environnementales et biologiques.

La pandémie incarne la théorie de la société du risque d'Ulrich Beck en soulignant la préoccupation croissante des sociétés modernes face à des risques issus de la modernisation. Cette série illustre les défis que les menaces globales, telles que les pandémies, posent, nécessitant des réponses complexes et coordonnées au-delà des frontières nationales. L'épidémie transformant les humains en créatures hostiles expose les risques que Beck décrit, avec l'effondrement des structures conventionnelles et la fragmentation en petites communautés isolées, soulignant l'urgence d'une adaptation rapide et d'une gestion collective des risques.

Les rencontres fréquentes avec les personnes infectées soulignent l'importance de rester constamment vigilant et prêt à réagir. Les initiatives visant à sécuriser des approvisionnements tels que la nourriture et les médicaments, ainsi qu'à protéger les espaces habitables des infectés et d'autres groupes hostiles, démontrent l'importance croissante de la sécurité collective. Les différentes stratégies de survie adoptées par les individus, qu'il s'agisse d'éviter le danger ou de faire face directement aux menaces, reflètent une gestion quotidienne du risque où chaque choix peut avoir des conséquences dramatiques.

Les zones de quarantaine, gérées autoritairement, montrent une réponse sévère à la pandémie, illustrant la gestion des risques par l'isolement et le contrôle strict, tout en révélant les limites de telles mesures lorsque les ressources s'épuisent et que la confiance envers les autorités décline. Hors de ces zones, des groupes comme celui de Joel et Tess adaptent des formes de gouvernance alternatives, témoignant de la survie sans le support des structures gouvernementales. Les Fireflies, cherchant à renverser l'ordre établi et à découvrir un remède, représentent un effort pour gérer les risques de manière démocratique, mettant en lumière la nécessité d'une approche holistique pour faire face aux menaces qui traversent les frontières. Joel et Ellie, se déplaçant dans ce monde hostile, illustrent l'adaptabilité individuelle face à des dangers constants, jonglant entre l'évitement et la confrontation directe avec les infectés et d'autres survivants.

Leur lutte quotidienne pour sécuriser des ressources et défendre des territoires met en relief l'importance de la sécurité collective et la redéfinition des priorités communautaires dans un monde précaire. La série explore les dynamiques de survie dans un monde

incertain, démontrant comment une catastrophe peut catalyser des changements sociaux profonds, poussant à une réévaluation des stratégies de gestion des risques. En somme, la série reflète la transition vers une société du risque telle que décrite par Beck, où la fluidité relationnelle et la réinvention des normes de sécurité dominant, et suggère que les crises majeures peuvent redéfinir radicalement l'organisation sociale et les réponses aux risques globaux.

Reconstruction des liens sociaux

Notre seconde hypothèse est la suivante : La série explore l'impact de la pandémie sur la survie émotionnelle et la reconstruction des liens sociaux, soulignant la nécessité de solidarité et d'adaptation dans le contexte d'une menace globale, en phase avec la perspective de Beck sur la gestion des risques dans la société contemporaine.

En faisant de la pandémie une métaphore des crises sanitaires contemporaines, la série engage le public dans une réflexion sur l'impact sociétal de telles catastrophes. La série démontre comment, face aux risques sans précédent, les sociétés doivent non seulement affronter les défis immédiats de survie, mais aussi ré-imaginer les fondements de leur cohésion sociale et de leur résilience collective.

Notre étude de cas se penche sur la dynamique changeante entre Joel et Ellie qui illustre de façon profonde la manière dont les personnes tentent de retrouver un sentiment de connexion et d'identité au sein d'une société en déclin. À travers leur parcours, la série explore la notion sociologique de "familles choisies" des liens formés non par des liens de sang, mais par des choix mutuels et des expériences partagées, soulignant la flexibilité et l'adaptabilité des structures familiales et communautaires face à l'adversité. D'un point de vue sociologique, leur relation illustre comment, en période de crise, les individus peuvent former de nouvelles identités sociales et des réseaux de soutien qui transcendent les définitions traditionnelles de la famille. Ces dynamiques sont particulièrement pertinentes dans des contextes où les structures institutionnelles et les normes sociales établies sont en désintégration, obligeant les survivants à rechercher et à établir de nouveaux cadres de sens et d'appartenance. L'évolution de leur lien, d'une coexistence forcée à une affection profonde et réciproque, démontre également la capacité humaine à s'adapter et à trouver de l'espoir même dans les circonstances les plus sombres. Cette transformation est un puissant rappel de l'importance des relations interpersonnelles comme fondement de la résilience sociale. Elle reflète une perspective sociologique selon laquelle les crises peuvent agir comme des catalyseurs pour le réexamen des valeurs, la réévaluation des priorités individuelles et collectives, et la redéfinition des formes de solidarité et de cohésion sociale.

Un autre exemple poignant est présenté dans le troisième épisode intitulé *Long Long Time*, qui explore la relation entre Bill et Frank. Isolés dans une enclave fortifiée, ces deux hommes construisent une vie ensemble sur plusieurs années, devenant indispensables l'un à l'autre pour leur survie et leur volonté de continuer à vivre. Leur histoire d'amour devient un refuge contre l'apocalypse et un symbole de l'humanité et de la solidarité. Des années plus tard, Frank, souffrant de problèmes de santé graves, décide de mettre fin à ses jours. Dans un geste de profonde affection, Bill choisit de partager le même destin, ajoutant les pilules dans son propre verre de vin ainsi que celui de Frank. Lorsque Joel et Ellie découvrent leur maison vide, ils trouvent une lettre de Bill révélant qu'il détestait le monde mais qu'une personne valait la peine d'être sauvée. Cette histoire tragique montre

comment, même au milieu du chaos, l'amour peut être un pilier essentiel pour maintenir la santé mentale et physique, mettant en lumière que malgré la solitude et la peur, la capacité de l'homme à aimer demeure et laisse place à l'espoir. Ce récit offre une perspective contrastée avec le paysage brutal de la série, démontrant comment les crises peuvent catalyser de nouvelles formes de solidarité et d'espoir, renforçant la résilience de l'esprit humain dans les moments les plus sombres.

La série *The Last of Us* explore les conséquences des crises sanitaires non seulement sur la survie physique, mais aussi sur le plan émotionnel et social. Elle souligne l'importance de l'entraide et de la compassion, des éléments essentiels pour la résilience humaine que Beck considère comme fondamentaux pour gérer les risques à l'échelle mondiale. Ces interactions au cœur de la désolation mettent en lumière le désir de reconstruire un sentiment d'appartenance et de communauté, soulignant ainsi le besoin de nouvelles formes de solidarité face aux défis mondiaux.

III. *Sweet Tooth* : Michel Foucault et la question de l'autre

Lancée sur Netflix en juin 2021, est adaptée de la bande dessinée éponyme de Jeff Lemire publiée en 2009. Cette série télévisée américaine explore un monde post-apocalyptique où une pandémie, surnommée "The Great Crumble", a donné naissance à des bébés hybrides, mi-humains, mi-animaux, suscitant peur et persécution parmi les survivants humains. La série suit les péripéties de Gus, un jeune enfant hybride cerf-humain, illustrant son voyage à travers un monde post-apocalyptique. La série mêle drame et aventure pour aborder des thèmes profonds comme la survie, l'identité, l'altérité et la compassion dans des temps de crise. La série offre une réflexion poignante sur la nature humaine et la possibilité de coexistence pacifique. Ces événements offrent un cadre unique pour examiner les théories de Michel Foucault (1993) concernant le pouvoir, la surveillance et la question de l'autre. La série met en lumière des défis sociétaux urgents tels que la discrimination, les crises environnementales, et la redéfinition des normes de coexistence.

Pouvoir, surveillance et altérité

Notre première hypothèse est la suivante: La série *Sweet Tooth* utilise la crise environnementale et l'apparition des hybrides pour examiner les mécanismes foucauldien de pouvoir et de surveillance, mettant en question la construction de l'altérité et la marginalisation des différences dans les sociétés contemporaines.

L'analyse par Foucault des mécanismes de pouvoir et de surveillance, appliquée à *Sweet Tooth*, met en lumière les dynamiques de contrôle, de discipline et la construction de l'autre dans des contextes dystopiques. Les idées de Foucault sur le biopouvoir et la gouvernementalité résonnent avec les manières dont ces séries naviguent à travers les thèmes de l'autorité, de la résistance et de la marginalisation des individus basés sur des différences perçues.

Notre analyse explore comment *Sweet Tooth* utilise la crise environnementale et l'émergence des hybrides pour examiner les mécanismes de pouvoir et de surveillance décrits par Foucault, interrogeant la construction de l'altérité et la marginalisation des différences. Cette série illustre les défis posés par la diversité dans des contextes de crise,

mettant en scène des hybrides qui, en tant que figures de l'altérité provoquent la peur et la suspicion. Ces réactions soulignent les dynamiques de pouvoir visant à normaliser ou exclure les éléments jugés différents.

Sweet Tooth décrit une société où les hybrides, souvent cachés ou en fuite, sont pourchassés par des factions humaines qui les perçoivent comme des dangers à éliminer. Cette traque incessante illustre directement la surveillance et le contrôle abordés par Foucault, démontrant comment le pouvoir influence les normes sociales et décide de qui doit être considéré comme "normal" et qui est catégorisé comme l'autre. Cette réalité engendre inévitablement l'exclusion et la discrimination, soulignant l'importance de l'empathie et de la compréhension mutuelle pour lutter contre l'oppression. Cette série explore de manière critique comment les crises sanitaires et les hybrides remettent en question les structures de pouvoir et de contrôle traditionnelles. Elle met en avant la nécessité de repenser l'exclusion et de promouvoir une éthique basée sur la bienveillance et l'empathie, tout en offrant une analyse sociologique des opportunités d'intégration et de solidarité dans un monde où la diversité biologique et culturelle défie les normes existantes.

Notre seconde hypothèse est la suivante: La série met en avant les enjeux sociologiques de la coexistence et de l'intégration dans un monde en mutation, illustrant comment la crise environnementale et la présence des hybrides agissent comme catalyseurs de changement social, incitant à repenser les pratiques d'exclusion et à valoriser une éthique de la sollicitude et de l'empathie envers l'Autre.

Dans *Sweet Tooth*, le Sanctuaire représente un espace de résistance contre les normes sociales prédominantes, où les hybrides sont non seulement tolérés mais aussi appréciés. Cette communauté, en opposition à la société extérieure qui persécute et isole les hybrides, incarne les concepts de Foucault sur la biopolitique et les mécanismes de pouvoir. Le Sanctuaire illustre concrètement comment des lieux alternatifs peuvent subvertir les normes existantes et remettre en question les pratiques de surveillance et de contrôle. De même, la communauté dirigée par Aimée Eden dans l'ancien zoo est un endroit où les stratégies de pouvoir et de gouvernance sont renversées. En protégeant et en intégrant des hybrides, cette enclave met en avant une forme de contre-conduite qui défie les méthodes disciplinaires habituelles de la société dominante. Elle démontre comment, au sein des marges sociales, émergent des micro-sociétés qui non seulement défendent la différence mais redéfinissent également les notions classiques de normalité et d'inclusion, proposant un modèle d'interconnexion transcendant les cloisonnements traditionnels.

Apprendre la coexistence: Foucault et l'éthique de la sollicitude

L'éthique de la sollicitude, telle que présentée par Foucault, trouve un écho particulier dans la série à travers les interactions entre les personnages humains et hybrides. La relation entre Gus et Jepperd est un exemple poignant, initialement fondée sur la méfiance, elle évolue vers une profonde connexion paternelle. Cette transformation illustre comment, même dans des conditions de méfiance initiale et de peur de l'inconnu, des liens d'empathie et de compréhension mutuelle peuvent se former. Foucault suggère que le pouvoir ne réside pas uniquement dans la répression mais aussi dans la capacité à créer de la connaissance et des relations, *Sweet Tooth* démontre cela en montrant comment les préjugés peuvent être déconstruits à travers des expériences partagées et des

souffrances communes. La série offre également un regard enrichissant sur la cohabitation et l'intégration dans un monde nouveau, où les hybrides, représentant la diversité, incitent les humains à reconsidérer leurs préjugés et à envisager une société plus inclusive. Cette évolution sociale est déclenchée par l'urgence qui contraint chacun à revoir sa façon de vivre ensemble. La relation entre le jeune hybride Gus et ses protecteurs humains illustre comment, malgré les appréhensions initiales et l'incertitude, les liens affectifs peuvent transcender les différences, favorisant une éthique de bienveillance et d'empathie qui remet en question les anciennes normes de division.

La série aborde la coexistence en présentant des communautés qui ont intégré des hybrides. Ces communautés, servant de laboratoires sociaux pour explorer des formes alternatives de société où les différences ne sont plus sources de peur mais de richesse collective. Ce processus d'apprentissage de la coexistence ne se fait pas sans heurts, il implique des défis et des confrontations qui sont essentiels pour déplacer les frontières de l'acceptation et pour promouvoir une intégration plus profonde.

En s'appuyant sur les concepts de Michel Foucault, *Sweet Tooth* explore les relations de pouvoir, de surveillance et de gestion de la différence face à une crise environnementale. La série va au-delà de la simple dystopie en examinant comment la présence d'hybrides remet en question les structures conventionnelles du pouvoir. Par exemple, le Sanctuaire et le zoo dirigés par Aimée mettent en lumière des approches alternatives de gouvernance en protégeant les hybrides des persécutions extérieures. Ces communautés illustrent la capacité de la diversité à enrichir nos existences et à favoriser le changement social, soulignant l'importance d'une éthique basée sur l'empathie et la bienveillance. En explorant les thèmes de l'autorité, de la surveillance et de l'inclusion, *Sweet Tooth* démontre comment embrasser la diversité peut renforcer les liens sociaux et transformer nos fondements communs.

IV. Des thèmes sociologiques en commun

Ces trois séries télévisées abordent des thèmes cruciaux qui reflètent les capacités de nos sociétés à affronter des changements majeurs. Elles mettent en avant la résilience humaine, la flexibilité des structures sociales et la capacité à s'adapter et à innover face à des défis sans précédent. En explorant les implications de la modernité liquide, de la société du risque et de l'altérité ces récits post-apocalyptiques sont un miroir de nos propres inquiétudes dans un monde globalisé et interconnecté, où les crises peuvent ébranler les fondements même de nos sociétés.

Chaque série dépeint des sociétés confrontées à des pandémies, soulignant la rapidité avec laquelle nos structures modernes peuvent être déstabilisées. Ces scénarios font écho à nos peurs actuelles face aux crises sanitaires et aux changements. Ils illustrent la nécessité d'une gestion des risques qui transcende les frontières, nécessitant une coordination globale et une réflexion commune sur la sécurité. Selon Frédéric Neyrat (2015, p 15), « on pourrait soutenir que le trauma imaginaire, lié au choc, a pour fonction de nous préparer à la réalité » Les personnages de ces séries se retrouvent souvent confrontés à des situations où la nécessité de survivre peut conduire à des actions radicales. Cela reflète nos propres luttes pour préserver nos valeurs éthiques et notre humanité dans un monde où les crises peuvent parfois justifier des compromis moraux. Par exemple, la décision de Carol dans

The Walking Dead de tuer pour protéger son groupe, les choix de Joel dans *The Last of Us* pour sauver Ellie, ou la décision de Jepperd dans *Sweet Tooth* de protéger Gus malgré les dangers, mettent en lumière les dilemmes moraux exacerbés par des circonstances extrêmes de survie.

Les trois séries présentent divers groupes tentant de reconstruire un ordre social dans des conditions post-apocalyptiques. Cette reconstruction est souvent basée sur des valeurs renégociées, répondant aux besoins immédiats, ce qui reflète les mouvements actuels vers de nouvelles formes de solidarité en réponse à des crises socio-économiques. Pour Yannick Rumpala (2016, p. 1), “Le grand intérêt de ces fictions tient donc à ce qu’elles rendent visibles. Mais pas seulement, compte tenu aussi des résonances qu’elles peuvent trouver avec des inquiétudes et tendances relevant du présent”.

Les efforts des Fireflies dans *The Last of Us* pour renverser un ordre autoritaire et trouver un remède, par exemple, illustrent une tentative de gestion démocratique des risques globaux. L’effondrement des structures traditionnelles conduit à des reconfigurations du pouvoir où les anciennes hiérarchies sont remises en question et de nouvelles formes de leadership émergent. Ces dynamiques interrogent sur la manière dont les groupes renégocient le pouvoir et l’identité dans des contextes modifiés, explorant comment les individus et les communautés définissent la justice et la légitimité en temps de crise.

Les hybrides présentés dans la série *Sweet Tooth*, les zombies de *The Walking Dead* et les infectés de *The Last of Us* sont utilisés pour interroger les notions d’inclusion et d’exclusion. Ces représentations de l’altérité offrent une exploration des manières dont les nouvelles communautés abordent les questions liées à l’immigration, à la diversité et à l’intégration, reflétant ainsi les discussions contemporaines sur la tolérance envers autrui au sein de nos sociétés modernes.

Ces sujets nous incitent à réfléchir aux façons dont les sociétés contemporaines peuvent relever les défis posés par les crises mondiales, tout en préservant les valeurs humaines fondamentales même dans des situations extrêmes. En explorant les interactions sociales et les dilemmes moraux, ces séries offrent un aperçu précieux des tensions et des opportunités de notre époque, mettant en lumière l’importance des théories sociologiques telles que celles de Bauman, Beck et Foucault pour comprendre notre monde actuel.

Conclusion

À travers l’analyse de séries télévisées telles que *The Walking Dead*, *The Last of Us* et *Sweet Tooth*, cet article a exploré comment les récits dystopiques et uchroniques ne se contentent pas seulement de refléter les inquiétudes contemporaines mais servent également de catalyseurs pour une réflexion critique sur nos sociétés actuelles et futures. Ces séries, en représentant des mondes où les structures conventionnelles sont bouleversées, nous permettent de sonder les dynamiques de la modernité liquide, les risques sociétaux et les questions de pouvoir et d’altérité.

L’étude a révélé comment chaque série explore des contextes post-apocalyptiques pour remettre en question les normes sociales établies. Dans *The Walking Dead*, on découvre les conséquences de l’effondrement social et la flexibilité des structures et des normes en

temps de crise. Quant à *The Last of Us*, il met en lumière la réaction de la société face aux pandémies, mettant en avant les défis de la solidarité et de la reconstruction des liens sociaux. Enfin, *Sweet Tooth* analyse les mécanismes de pouvoir et de surveillance à travers le vécu des hybrides, interrogeant les concepts d'altérité et de cohabitation dans un monde changeant.

Ces études démontrent que ces récits dystopiques et uchroniques vont au-delà du simple divertissement pour agir comme des miroirs critiques des problèmes sociétaux contemporains, tout en offrant une perspective sur des futurs alternatifs. Ils reflètent une société cherchant des solutions face à diverses crises, tout en encourageant une réflexion sur nos modes d'interaction sociale et notre capacité collective à rebondir.

Cette étude confirme l'importance des séries télévisées non seulement dans la culture populaire, mais également comme instruments de critique sociale et de réflexion sociologique. Elles incitent le public à examiner les problématiques actuelles et stimulent l'imaginaire collectif pour envisager des futurs alternatifs, incitant à repenser nos approches de l'organisation sociale, de l'éthique, et des interactions humaines. Néanmoins, notre analyse est limitée par la sélection de séries issues principalement d'un contexte occidental.

Les dystopies et uchronies enrichissent notre compréhension des interactions sociales et offrent des aperçus essentiels sur les défis futurs. En dépeignant des futurs où prédominent les crises, elles nous poussent à réfléchir sur la navigation dans un monde incertain, où valoriser la différence est crucial. Ces séries mettent en avant le rôle vital de la sociologie pour comprendre et façonner notre monde, ouvrant la voie à des transformations significatives et à des innovations dans la pensée sociale.

Références

Baudrillard, J. (1985). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.

Bauman, Z. (2008) [2002]. *Modernité et Holocauste*. Bruxelles: Complexe.

Bazin, L. (2019). *La dystopie*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires de Clermont-Ferrand.

Beck, U. (2003) [1986]. *La Société du risque*. Paris: Flammarion.

Elias, N. (2014). *L'Utopie*. Paris: La Découverte.

Foucault, M. (1993). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

Leconte, C., & Passard, C. (2021). Avant-propos: Retour vers le futur ? La dystopie aujourd'hui. *Quaderni*, 102, 13-24. <https://doi.org/10.4000/quaderni.1847>.

Neyrat, F. (2015). Le cinéma éco-apocalyptique. *Anthropocène, cosmophagie, anthropophagie*. *Communications*, 96(1),

Rumpala, Y. (2016). Que faire face à l'apocalypse? Sur les représentations et les ressources de la science-fiction devant la fin d'un monde. *Questions de communication*, 30(2), 309-334. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10796>.

Tabet, S. (2013). Zygmunt Bauman et la société liquide. *Sciences Humaines*, 254(12), 50-55. [10.3917/sh.254.0025](https://doi.org/10.3917/sh.254.0025).

Vidal, B. (2012). Les représentations collectives de l'événement-catastrophe: étude sociologique sur les peurs contemporaines. Doctoral dissertation. Montpellier-Braga: Université Paul-Valéry Montpellier 3 – Universidade do Minho. https://theses.hal.science/tel-00825491/file/2012_vidal_diff.pdf [dernier accès 03.08.2024].

Série télévisée mentionnée

The Last of Us (HBO, 2023 – en course, 1 saison).

Sweet Tooth (Netflix, 2021-2024, 3 saisons).

The Walking Dead (AMC, 2010-2022, 11 saisons).

About the author

Lolita Broissiat est docteure en sociologie et enseignante ATER à l'Université Paul Valéry Montpellier 3, spécialisée dans l'impact des super-héros et des comic-books américains sur les discours sociaux contemporains. Passionnée d'enseignement, elle utilise des approches critiques pour enrichir les sciences humaines et partage ses recherches sur l'intersection de la culture populaire et de la sociologie. Parmi ses derniers ouvrages, on peut citer *La galaxie Pop comme nouvelle culture globale* (RUSCA, 2018) *Imaginaire politique et super-héros* (Im@go, 14, 2019), *Stranger Things, les différents aspects de la monstruosité* (RUSCA, 2(14), 2023), *Les super-héros, représentants des enjeux sécuritaires? Des inspirations historiques et présentes des super-vilains* (dans Sylvie Allouche & Théo Touret-Dengreville (éd.), *Sécurité et politique dans les séries de superbéros*, 2023).

“Le monde vrai devient, enfin, medium”.
Vie et mort de *Black Mirror* : le corps glorieux du spectateur

Vincenzo Valentino Susca
 Université Paul-Valéry Montpellier 3

Abstract

En tant que machine de l'inconscient, dispositif conçu pour capter les fluctuations de l'imaginaire et les translater en flux audiovisuels avant même que les sujets dont elles sont issues soient en mesure de les reconnaître, nommer et entendre, *Black Mirror* est le cauchemar le plus actuel de l'époque contemporaine, une anticipation phénoménale et phénoménologique de notre actualité. La série nous livre notre histoire tout entière, en montrant à quel point la vie quotidienne est devenue une dystopie, la dystopie que nous habitons, notre dystopie quotidienne. Quel est le rapport entre *Black Mirror*, les séries télévisées et la vie quotidienne? Est-ce que Charlie Brooker, de la première à la sixième saison de la série, a-t-il prévu la “destruction” de *Black Mirror* en tant que manière de nous libérer des dystopies contemporaines, ou bien le sien est simplement un jeu du réalisme capitaliste médiatique? Peut-on vraiment détruire *Black Mirror*, et comment? Tant le récit de la série que son format ébauchent un scénario médiologique et sociétale dont le sujet est à la fois le cœur palpitant et le corps sacrifié, dans une perspective à même de révéler les formes élémentaires de la post-sérialité télévisée.

Keyword: Black Mirror; Imaginary; Storytelling; Post-seriality; Gamification.

Pour tout dire, Medium is the message ne signifie pas seulement la fin du message, mais aussi la fin du medium. Il n'y a plus de media au sens littéral du terme (je parle surtout des media électroniques de masse) – c'est à dire d'instance médiatrice d'une réalité à une autre, d'un état du réel à un autre. C'est ce que signifie rigoureusement l'implosion. Absorption des pôles l'un dans l'autre, court-circuit entre les pôles de tout système différentiel de sens, écrasement des termes et des oppositions distinctes, dont celle du medium et du réel (...). Il faut envisager jusqu'au bout cette situation critique, mais originale: c'est la seule qui nous soit laissée. Inutile de rêver d'une révolution par les contenus, inutile de rêver d'une révolution par la forme, puisque medium et réel sont désormais une seule nébuleuse indéchiffrable dans sa vérité.

C'est constat (...) peut apparaître catastrophique et désespéré. Mais il ne l'est en fait qu'au regard de l'idéalisme qui domine toute notre vision de l'information. Nous vivons tous d'un idéalisme forcené du sens et de la communication (...) et, dans cette perspective, c'est bien la catastrophe du sens qui nous guette.

Mais il faut voir que le terme de « catastrophe n'a ce sens “catastrophique” de fin et d'anéantissement que dans une vision linéaire d'accumulation, de finalité productive que nous impose le système. Le terme lui-même ne signifie étymologiquement que la courbure, l'enroulement vers le bas d'un cycle qui mène à ce qu'on peut appeler un

“horizon de l'événement », à un horizon du sens, indépassable : au-delà, plus rien n'a lieu qui ait du sens pour nous, – mais il suffit de sortir de cet ultimatum du sens pour que la catastrophe elle-même n'apparaisse plus comme échéance dernière et nihiliste, telle qu'elle fonctionne dans notre imaginaire actuel (Baudrillard, 1981, p. 34-38).

Black Mirror est le rideau de ténèbres qui congédie l'humanisme. Son regard lugubre reflète le malheur de l'homme moderne et le regret de ce qu'il n'est plus, de tout ce qu'il a perdu: l'autonomie, le pouvoir d'agir sur autrui, une position privilégiée dans le monde, c'est-à-dire au centre, comme l'indiquait Léonard de Vinci en 1490 dans son célèbre dessin *L'Homme de Vitruve*. Ce qui reste du sujet qui a dominé le monde, de la Renaissance aux guerres mondiales, se trouve maintenant, tel Dante au seuil de l'enfer, dans une forêt obscure, car la voie droite est perdue – la voie de la raison, la force de la raison (Alighieri, 1472).

La voie droite, désormais derrière nous, a été tracée et construite au cours d'une histoire longue de plusieurs siècles, dans une sorte de tension dont notre culture a tiré sa sève. Sa raison d'être, à partir des racines judéo-chrétiennes de l'Occident, était son orientation vers les “splendides destins et les progrès” (Leopardi, 1845), les paradis célestes promis par les religions monothéistes ou les paradis terrestres annoncés, avec diverses modulations, par les idéologies matérialistes (communisme, socialisme, capitalisme...). En 1979, Jean-François Lyotard a décrété le crépuscule de cette phase au moyen d'une formule célèbre: “la fin des grands récits” (Lyotard, 1979). Avant lui, Walter Benjamin, flânant parmi les passages parisiens et posant sur eux ce regard clinique aiguisé par sa thèse de philosophie de l'histoire et d'autres écrits visionnaires, y décelait déjà la dégradation des idées, des fétiches et des fantasmagories du XIX^e siècle. Il avait déjà décelé dans certains fragments de son époque la ruine des mondes du rêve qui l'avaient précédée (Benjamin, 2006 [1940]; 1947; 1955).

Black Mirror est la translation des décombres dans un autre monde, un monde qui ne nous appartient plus. C'est le post-scriptum le plus apocalyptique de tous les grands récits occidentaux, l'*after* sans fête des idéologies, la transmutation du messianisme dans un horizon sans autre messie qu'un système techno-algorithmique glacial détaché de la raison humaine.

Si tout salut disparaît de notre horizon, puisque demain pourrait nous être étranger, ou nous voir comme étrangers, il ne nous reste plus qu'à habiter un présent dystopique. C'est le dernier récit possible, qui nous incite même à le contempler, comme en proie à un enchantement du désenchantement, au sein du désenchantement. Les auteurs et scénaristes de la série ont en quelque sorte réalisé nombre de nos peurs en résolvant pour nous le problème d'avoir à les affronter. Ils nous ont révélé que nous avons perdu la bataille sans avoir eu besoin de la mener.

Nous sommes Cooper Redfield (*Playtest*, Ep. 03x02), Liam Foxwell (*The Entire History of You*, Ep. 01x03), Sara (*Arkangel*, Ep. 04x02), Stefan Butler (*Bandersnatch*, 2018) et Chris (*Smithereens*, Ep. 05x02), une fois que nous avons perdu toute marge de manœuvre face à ce qui perturbe notre quotidien: la surveillance par des instances menaçantes, la concurrence tous azimuts, la précarité existentielle, la puissance écrasante des machines, la réduction de la liberté et tous les autres principes de réification de la vie humaine.

“Pièces de criminologie”. Musées et vie quotidienne

Game over. Mais la partie est-elle terminée pour de bon, ou avons-nous seulement atteint un nouveau seuil?

À bien y regarder, tant les conjonctures de *Black Mirror* (Tirino et Tramontana, 2018) que celles de notre existence ordinaire semblent feuilleter un nouveau chapitre de l'histoire, qu'on distingue à contrejour parmi les ombres et les reflets du miroir que nous étudions tel un texte d'anthropologie, de sociologie et de philosophie. En ce sens, la série anglaise marque à la fois la clôture d'une époque – du grec *epoké*, parenthèse – et l'ouverture d'une autre. Il ne s'agit plus, comme le disait le premier volet de *2001: A Space Odyssey* (1968), de l'“aube de l'humanité” mais de ce qui commence à luire après le crépuscule de l'humanisme.

Les aurores numériques sont les lueurs bariolées qui s'épanouissent dans les jeux, les danses et les convulsions du clair-obscur, ce qui est en train de surgir en deçà et au-delà de nous et de ce que nous avons été jusqu'à présent.

Le déplacement de la fiction à la réalité, de *Black Mirror* à notre vie quotidienne, nous incite peut-être moins à déceler autour de nous les ruines de ce qui fut qu'à tenter de distinguer, de comprendre et même d'accompagner la nouveauté en train d'y éclore, même si elle ne nous plaît pas et nous perturbe. Pour ce faire, ne convient-il pas de changer de point de vue sur le contemporain, autrement dit de congédier notre *stock of knowledge* (Schütz, 1953) pour vivre le présent selon des canons plus adaptés?

Nous franchissons un seuil crucial. Diverses métaphores peuvent expliciter ce changement de paradigme et de culture en tant qu'étape problématique: crise, apocalypse, décadence, coucher du soleil, catastrophe, fin... Comme toujours dans le domaine des grandes mutations historiques, anthropologiques et sociologiques, les violences, les monstres, les actes de barbarie et tout ce qu'on peut ramener à l'abominable et à l'obscène scandent le mouvement du passé au futur. C'est pourquoi nous sommes tous, d'une certaine façon, impliqués en tant que spectateurs et qu'acteurs dans la visite au *Black Museum* (Ep. 4x06) de Nish. Comme elle, nous assistons abasourdis aux effets pervers des idéaux et des sciences qui ont façonné notre culture, nous les parcourons l'un après l'autre, en souffrant à chaque fois. En y regardant de plus près, l'auteur et le réalisateur de l'épisode en question, Charlie Brooker et Colm McCarthy, nous invitent d'abord à nous identifier à la protagoniste, à compatir, puis à la suivre et à imiter son exemple. Il s'agit donc de regarder en face un spectacle aveuglant et douloureux fait de désillusions, de trahisons et de tortures. Nous n'avons pas affaire ici à un récit abstrait, mais à ce qu'ont subi nos propres corps, paysages et imaginaires. Plus précisément, la tragédie humaine vécue par le père de Nish est un trait d'union entre le destin fatal de la technoscience occidentale et le nôtre, *hic et nunc*.

Le docteur Rolo Haynes, un neurologue sans scrupules, a pratiqué des expériences technoscientifiques sur des médecins et des patients, destinées à brouiller tant les frontières entre la vie et la mort que celles entre l'individu et autrui. Licencié pour conduite immorale, il inaugure un espace d'exposition consacré à d'“authentiques pièces de criminologie”, où l'innovation scientifique entraîne des mutations de l'être humain tout en lui infligeant des souffrances, en le violentant. Les interventions de ce néo-docteur Frankenstein consistent en particulier à modifier le cadre psychobiologique de ses patients d'une part en externalisant leur conscience, d'autre part en violant leur intimité par

l'implant de psychotechnologies en mesure de contrôler puis d'altérer leur comportement. Nish, la jeune visiteuse à laquelle le scénario a symptomatiquement attribué une peau noire, assiste atterrée à ce spectacle atroce.

Le sadisme macabre des attractions croît peu à peu jusqu'au point culminant, la dernière pièce, où est emprisonné et torturé l'hologramme de Clayton Leigh, le père de la protagoniste. Rolo Haynes a acheté sa conscience en échange d'une somme d'argent destinée à sa famille avant qu'il subisse, suite à une sentence douteuse des magistrats, la peine de mort sur la chaise électrique. Il constitue désormais l'attraction la plus excitante du musée, avec une option supplémentaire: les visiteurs peuvent s'amuser à infliger des décharges électriques à la victime et immortaliser sa douleur dans une photo-souvenir personnalisée.

Le macabre se mue en ludique, la douleur en œuvre d'art, la torture en offre touristique, comme l'anticipait d'ailleurs déjà la punition complexe et le calvaire du protagoniste de *White Bear* (Ep. 02x02): la technoscience occidentale s'est élevée au rang d'esthétique traumatique spectaculaire. Pour décliner des thèmes aussi sensibles, le scénario de *Black Museum* (Ep. 04x06) mobilise un puissant arsenal de figures, de personnages et de métaphores: par exemple les noirs, sacrifiés au cours des nombreux génocides et abus perpétrés sur eux par le colonialisme; la technoscience, promesse d'émancipation devenue par la suite instrument de dévastation; le musée, gardien par excellence du bon, du beau et du vrai, mais aussi agent ou *medium* habilité à objectiver et à cataloguer la beauté en la soustrayant au monde pour la transformer en propagande du pouvoir-savoir établi. Cette thématique préfigure une double méta-narration: *Black Mirror* est le musée noir de notre époque et Nish l'avatar du spectateur, c'est-à-dire nous-mêmes tandis que nous assistons, glacés d'horreur, à cette foire inédite aux atrocités (Ballard, 1976).

Nish – C'est quoi, tous ces machins?

Rolo Haynes – D'authentiques pièces de criminologie. Toutes celles qui ont fait du mal ont des chances de se trouver là. Baladez-vous, prenez votre temps, voyez ce qui vous interpelle. Si quelque chose pique votre curiosité, je peux vous en parler. La plupart des objets ici cachent une histoire sale et triste. Comme le clou du musée, là. (...) Bon, alors, prenez votre temps.

N. – J'y compte bien. Ces trucs ont l'air technologique¹.

Un crime parfait

Le musée, fer de lance des temps modernes, est un des lieux les plus controversés de notre culture. À l'époque hellénistique, déjà, sa fonction d'isolement, de conservation et d'exposition du beau, qu'il séparait de tout le reste, reposait sur le postulat que tout ce qui se trouvait à l'extérieur de ses murs était moins noble que ce qu'il renfermait. Au cours des derniers siècles, il s'est distingué comme le lieu par excellence voué à la séparation entre l'art et le quotidien, le patrimoine culturel et la vie ordinaire, les cultures supérieure et inférieure. Le pèlerinage que le public consacre à cette institution et à tous ses dérivés

¹ "So what is all this stuff ? / Authentic criminological artifacts. If it did something bad, chances are it's in here. Take a look around, take your time, see what pops out at you. Anything piques your interest, I can tell you all about it. There's a sad, sick story behind most everything here. Just like our main attraction just through there. (...) Well, then, take your time. / I shall. This stuff looks techy" (*Black Museum*, Ep. 04x06).

répond à un processus ambigu, car ils associent l'éducation des masses à leur gratification esthétique, autrement dit subliment l'intégration sociale par le plaisir. En effet, le véritable prix payé par le visiteur pour y accéder – il n'est pas question ici de celui du billet d'entrée – correspond à ce qu'il cède de lui-même en s'en remettant à l'ordre symbolique et physique de l'espace muséal, en s'assujettissant au paradigme politique qui le préside.

Ceux qui exposent l'art et ceux qui l'admirent sont les pôles d'une dialectique permanente où se joue la réversibilité entre le don de la beauté par les artistes, les conservateurs, les politiciens et les autres représentants du secteur et le contre-don du public en termes d'adhésion au système qui la sélectionne, la conserve et la dispense. De façon encore plus marquée, la contemplation de l'œuvre favorise une reddition de l'observateur, du corps social, par rapport à l'espace d'exposition, à ses gardiens et agents. Une preuve d'humilité de la vie quotidienne face à ce qui la transcende. Ce n'est pas un hasard si la grammaire des expositions exige du corps une tenue impeccable et une stricte régulation de l'instinct et des pulsions: silence, distance par rapport à l'œuvre, respect, comportements dignes...

À l'apogée de son fonctionnement, le système muséal vit sans cesse aux dépens du réel, de la vie nue et du quotidien. Le résultat de chaque exposition est toujours, d'une certaine façon, un crime parfait.

Black Museum (Ep. 04x06) est le musée à l'état le plus sincère et le plus paroxystique qui soit. Il radicalise la mission accomplie par les divers musées de l'homme du début du XX^e siècle en exposant et en cataloguant les razzias menées par les Occidentaux dans les pays colonisés (Clifford, 1988), il perpétue la tradition des *freak shows* et actualise les différents harems coloniaux (Alloula, 1981 ; AA.VV., 2018) ainsi que les expériences nazies sur les corps traités comme cobayes (Esposito, 2004). Le manège esthétique dirigé par le docteur Haynes cristallise le crime perpétré contre les subalternes pour en faire une arme de divertissement de masse, traduisant la destruction en distraction dans son laboratoire de terreur. Sa main opère au nom de la technoscience avec la complicité des dispositifs esthétiques: un geste analogue à celui accompli par les élites du système artistique, qui arrachent la beauté des champs où elle germe et des espaces du vécu pour l'enfermer dans les forteresses muséales, l'avalissant ainsi au nom de sa sauvegarde et de son exposition. Dans les deux cas, il s'agit de tuer et d'immortaliser au nom de la politique, de l'art et du plaisir. Tuer et immortaliser: deux faces de la même médaille.

Généalogie des dispositifs spectaculaires

L'histoire que nous explorons s'est développée entre la première moitié des XVIII^e et XIX^e siècles. Pendant ce laps de temps, l'avènement des grandes expositions universelles et la multiplication des cafés londoniens, des passages parisiens, des vitrines et des grands magasins dans les métropoles européennes ont pour la première fois placé sous les feux de la rampe des figures considérées comme profanes, voire vulgaires, issues de bourgades ou de l'ombre des masses (Kracauer, 1963). S'avancent sur scène des sujets en mesure de prendre la parole et d'affirmer leur voix, des observateurs curieux et des observés spéciaux. C'est de là que provient ce fétichisme du public, la base et le sommet de la culture contemporaine, qui s'incarne aujourd'hui dans des types tels le youtubeur, l'influenceur, le *streamer*, le *net activist*, le *cosplayer* et tous les autres masques brouillant la

frontière traditionnelle entre auteur et destinataire, production et consommation, œuvres et gens ordinaires.

C'est dans le sillage de ces vibrants débuts, des années 1850 à la fin du XX^e siècle – d'Oscar Wilde et William Morris à Andy Warhol en passant par Friedrich Nietzsche et Walter Benjamin, les dadaïstes, Marcel Duchamp, les surréalistes, les situationnistes et le punk, pour arriver à la culture électronique –, qu'a été induit et accueilli un processus généralisé d'esthétisation du public visant à inverser la relation entre art et masses en hommage à ces dernières (Abruzzese, 1973; Calvesi, 1978), véritables étincelles des temps modernes, d'abord forces motrices de l'histoire, avant qu'elles ne deviennent elles-mêmes l'histoire (Susca, 2016a).

Les divers dispositifs typiques de la vie métropolitaine et de ses extensions médiatiques ont favorisé la traduction progressive du quotidien et même du trivial de l'autre côté des écrans, des cadres et des vitrines, ainsi que l'amalgame entre ces deux dimensions, dans un carambolage aussi spectaculaire que lourd de conséquences. Parmi celles-ci, la première et la plus importante – encore plus que la démocratisation de la politique – est l'esthétisation des masses, que nous avons été habitués à interpréter comme leur émancipation définitive, comme un affranchissement de la culture basse par rapport à la culture haute. Sa longue vague, à y regarder de plus près, nous conduit des bavardages des cafés londoniens, précurseurs de l'opinion publique bourgeoise (Habermas, 1962), aux tchatches de Telegram et aux dialogues de Twitter, des premières photographies de gens ordinaires pendant la seconde moitié du XIX^e siècle à la célébration du quotidien sur Instagram, de la représentation de femmes et d'hommes sans qualité (Musil, 1930-32) comme figurants dans le Hollywood des années 1930 aux *stories* de Snapchat et aux vidéos des youtubeurs. Il s'agit en fait, que le résultat plaise ou pas, du devenir-œuvre du public, une dynamique dont *Black Mirror* révèle l'accomplissement inattendu, les passages obscurs et les effets pervers.

S'il est vrai que nous avons atteint le stade où notre vie est le contenu le plus précieux de l'économie-monde actuelle, non plus seulement en tant que force de travail ou capacité à consommer, mais aussi en tant que source d'inspiration, marchandise et canal publicitaire pour chacun de ses domaines névralgiques, nous pourrions soutenir que la série télévisée raconte l'histoire susmentionnée à contrejour, en laissant présager une fin très éloignée du *happy end*, et même une issue désastreuse, que reflète un miroir brisé aux fragments sombres et tranchants: tel est le message latent depuis ses débuts, avec *The National Anthem* (Ep. 01x01) et *15 Million Merits* (Ep. 1x02), jusqu'à *Black Museum* (Ep. 04x06) et *Bandersnatch* (2018). La boucle est bouclée. Focalisons-nous sur les détails hautement significatifs des processus à l'œuvre en vue d'identifier avec exactitude ce qui s'y est joué.

Les masses ouvrières en pèlerinage vers les grandes expositions universelles, contemplant le résultat de leur travail éreintant, ensorcelées par le fétichisme de la marchandise, ont ressenti pour la première fois dans l'histoire le frisson du thaumaturge: elles se sont senties caressées, dans les effusions d'un rituel ludique et étincelant, par l'impression d'être les protagonistes de ce monde nouveau. Selon Benjamin, les pavillons en question:

Inaugurent une fantasmagorie à laquelle l'homme se livre pour se laisser distraire. L'industrie du divertissement l'y aide en l'élevant au niveau de marchandise. Il

s'abandonne à ses manipulations dans la jouissance de se sentir étranger à lui-même et aux autres (Benjamin, 2006, p. 310).

D'un seul coup, le système parvient à compenser le sacrifice des travailleurs par quelque chose de plus que le salaire – la puissance d'un imaginaire persuasif –, à étoffer la production grâce à la consommation et à mettre en place l'aliénation des individus pris dans ses mailles en la dissimulant dans le miroitement du système des objets (Baudrillard, 1968), la fête de la marchandise et la foison d'émotions et de rêves éclore parmi les trésors de l'ère industrielle.

Parallèlement, les vitrines traduisent et disséminent le même échange symbolique, avec toutes ses merveilles, dans des zones névralgiques du paysage urbain – un acte à la fois ordinaire, parce qu'habituel, et extraordinaire dans ses effets psychosensoriels. La mise en scène des marchandises à l'aide de l'architecture, du verre et de l'éclairage installe une spéculativité fantasmagorique entre sujets et objets, qui réifie les premiers et donne vie aux seconds (Perniola, 1994; Canevacci, 2017). Ces espaces à haute densité sémantique inaugurent en effet un trajet anthropologique (Durand, 1960), un va-et-vient entre les parties en jeu, au caractère initiatique et aux effets durables. C'est une sorte de bal des masques dont la phase topique, aux limites de la magie, a lieu au moment où le passant distingue, parmi les reflets de l'écran qui le sépare des biens exposés, sa propre image floue qui s'y superpose. Pour être plus précis, la relation examinée consiste en une disjonction physique entre l'observateur et l'objet, à laquelle correspond un élan de l'imagination et du désir – de la personne à la chose et vice versa – au moins aussi impétueux.

La confusion qui s'ensuit est à l'origine de notre monde: c'est le "la" du rêve dont *Black Mirror* voudrait nous réveiller. Selon sa vision totalisante, bien illustrée par des épisodes tels que *15 Million Merits* (Ep. 01x02), *White Bear* (Ep. 02x02) ou *Nosedive* (Ep. 03x01), l'existence contemporaine tout entière a été enveloppée dans une sorte de parc à thème: ce dernier, en contrôlant et en orientant sans cesse ses trames, transcende nos vies et les sacrifie en hommage à une panoplie technologique, scientifique et économique qui a désormais échappé à la raison et au contrôle humains. C'est comme si les murs du Crystal Palace de Londres, où se tenait en 1851 la Grande Exposition des œuvres industrielles de toutes les nations, s'étaient démesurément étendus (Sloterdijk, 2005), au point de devenir invisibles et sans issue: ils dessinent le seul lieu où nous puissions vivre. Leur spectacle, c'est nous, réduits au statut de marchandises, corps aseptiques, outils de production et données prévisibles, traçables et programmables.

Du travail à la distraction

Marx a identifié dans le travail abstrait des usines, par rapport au travail concret qui le précédait, un levier décisif de l'aliénation du prolétariat (Marx, 1867); désormais, dans ces nouveaux paysages, non seulement s'efface la distinction entre temps libre et professionnel, vie privée et publique, mais nous constatons aussi l'abstraction intégrale de chacun des aspects du monde, dissimulée derrière les formules "numérisation", "réalité augmentée", *smart city*, *clouds*, "marketing expérientiel", *Internet of things*... Comme l'expérimente Bing – autre protagoniste noir de la série – dans *15 Million Merits* (Ep.

01x02), nous vivons désormais pour alimenter un spectacle sans autre finalité que d'alimenter le spectacle.

Dans l'épisode cité, le travail semble avoir été remplacé par le sport, qui canalise l'énergie du corps social vers le pouvoir établi, le reproduisant dans un cycle monotone et quasi mécanique. Les métaphores choisies par les auteurs pour décliner ce thème sont par ailleurs très évidentes: les habitants de la résidence – un espace indistinct entre l'usine, le jeu vidéo et la télé-réalité –, qui font du cycling, alimentent le système où ils vivent et acquièrent en retour des points, *merits*, qui leur permettent d'accéder à des services et, pour les plus zélés, de participer à des concours de talents.

Leur regard est constamment tourné vers les différents écrans qui parsèment le territoire et constituent sa limite interne et externe, et leur vie se déroule entre les selles des vélos de salle qui pompent leur effervescence sans les mener nulle part, les zones de passage et des chambres exigües conçues essentiellement pour des régimes médiatiques, autrement dit jusqu'à ce que se consume l'existence même de chaque habitant, devenue œuvre sans œuvre, dans son extension et sa réduction médiatique.

Voilà à quoi ressemble la "mobilisation totale" érigée par Maurizio Ferraris (2015) en principe psychoculturel de notre époque. Comme en temps de guerre, selon l'analyse du philosophe italien, nous sommes aujourd'hui tous appelés à nous manifester et à être disponibles, joignables, en mode *on*, prêts à agir et à réagir aux appels et aux flatteries de nouvelles et mystérieuses sirènes représentant la domination contemporaine, les "appareils d'enregistrement et de mobilisation de l'intentionnalité".

Pour la première fois dans l'histoire du monde, nous avons l'absolu dans la poche. Le dispositif, dont le web est la manifestation la plus évidente, est un empire sur lequel le soleil ne se couche jamais, et le fait d'avoir un smartphone dans la poche signifie à coup sûr avoir le monde en main, mais, automatiquement aussi, être aux mains du monde: à chaque instant pourra arriver une requête et à chaque instant nous serons responsables (Ferraris, 2015, p. 17).

Être actif, ou interactif, correspondrait ainsi à un état radicalement alternatif par rapport à la *vita activa* souhaitée par Hannah Arendt en référence à l'Athènes de Périclès, entendue comme vie politique de l'homme libre fondée sur l'action (*praxis*) et sur le discours (*lexis*) (Arendt, 1958). Dans notre monde contemporain, il s'agit plutôt de destiner notre vitalisme, avec toutes les pulsions, les passions et les émotions qui l'animent, à des schémas préemballés qui ne sont qu'en apparence adaptés à notre sensibilité et visent au contraire à nous amadouer et à neutraliser notre volonté pour nous mettre au service de la grande machine, afin que nous nous livrions à l'autre le plus inquiétant.

C'est le *hic et nunc* de la condition numérique vécue dans la culture contemporaine et déclinée tout au long de la série, comme c'est le cas dans *Hated in the Nation* (Ep. 03x06), *Shut Up and Dance* (Ep. 03x03) et *USS Callister* (Ep. 04x01).

Bing – En achetant de la merde. C'est comme ça qu'on communique, qu'on s'exprime, en achetant de la merde ! Quoi, si j'ai un rêve ? Le sommet de nos rêves, c'est une nouvelle casquette pour notre Doppie, qui n'existe même pas ! Elle n'est

même pas là ! On achète de la merde qui n'est même pas là. Mais un truc réel et libre et beau, vous ne pouvez pas nous montrer ça².

Le storytelling excessif du sujet

La condition hyperactive où nous nous trouvons et nous agitons, assortie de frénésie et de stress, d'inquiétude, d'anxiété et de fatigue (Berardi, 2016), ne renvoie pas à une centralité renouvelée du sujet dans le gouvernement du monde, mais à son asservissement définitif, d'autant plus efficace qu'il est plus volontaire³, esthétisé et spectaculaire. Les individus impliqués sont amenés à n'être protagonistes de la scène, performatifs et heureux que dans la mesure où leur existence est entièrement consacrée à l'autel d'un empire invisible et capillaire, où ils sont eux-mêmes transformés en quelque chose d'hybride entre l'œuvre d'art, la marchandise et le spectacle.

Nous sommes tous – nous autres et les personnages de *Black Mirror* – exposés au risque, exposés comme chefs-d'œuvre, objets à contempler, art à exhiber et chair à consommer, *stars* tombées à terre – en *chute libre*. Si paradoxal que cela puisse paraître, l'esthétisation du public ne fait qu'un avec son anéantissement.

Nous vivons tous dans un musée à ciel ouvert, comme on définit d'ordinaire nos métropoles redessinées par les graffitis, les pochoirs et les tags, traversées par les défilés festifs, colorées par les costumes urbains, secouées par des vibrations musicales et habitées selon des vocations poétiques issues d'en bas, des interstices et du quotidien (Valeriani, 2009; La Rocca, 2013; AA.VV., 2016; Sanmartin Fernandes et Herschmann, 2018; Attimonelli, 2018). En ville comme parmi les mailles de la Toile, nous sommes sous les regards et entre les mains de tous, disponibles, prêts à être observés, manipulés, retouchés, emballés et vendus.

Nous sommes en exposition, nous sommes l'exposition: bons, vrais et beaux tant que nous nous prêtons au jeu en régénérant ses flux, son paradigme et sa structure. Peu importe qu'il ne nous appartienne plus et soit pour nous avare en divertissements et en satisfactions, comme le raconte *Bandersnatch* (2018) au moyen de stratégies métanarratives et interactives élaborées.

Stefan Butler, le protagoniste de l'épisode – à la fois le pion entre nos mains et la métaphore de nos vies marquées par l'hétéronomie – peut atteindre ou pas le succès souhaité en fonction des parcours disponibles choisis par le public, mais ce n'est qu'un détail: ce qui compte vraiment, par rapport à son histoire et au paradigme ludico-narratif qu'il exprime, dans le texte et le métatexte, c'est la persistance du système. Les auteurs de la série sont en ce sens lapidaires: ils accordent au public la touche finale pour intervenir dans le récit et sélectionner son intrigue tout en laissant inaltéré le cadre où il se déroule.

² “Buying shit. That’s how we speak to each other, how we express ourselves, is buying shit. What, I have a dream? The peak of our dreams is a new hat for our Dopple, it doesn’t exist! It’s not even there! We buy shit that’s not even there. Show us something real and free and beautiful. You couldn’t” (*15 Million Merits*, Ep. 01x02).

³ Bien que centré sur d'autres questions, le discours sur la servitude volontaire d'Étienne La Boétie demeure une analyse remarquable pour saisir tant les nœuds cruciaux de la relation entre tyrannie et esclavage que les moyens d'échapper à la servitude, en particulier les pratiques de désobéissance civile et les formes passives de résistance au pouvoir (La Boétie, 1997 [1576]).

C'est comme si *Black Mirror* – qui, à un certain moment de l'épisode, se livre à un exercice d'auto-ironie et d'auto-critique en citant Netflix, son propre producteur, comme instrument de contrôle de nos vies – révélait la rhétorique sur l'interactivité dans son essence, en tant qu'idéologie, en la dépouillant des illusions qui l'habillent. Selon Žižek, il serait d'ailleurs préférable de recourir à une autre expression pour décrire les processus culturels en cause: l'interpassivité, un état où l'altérité l'emporte sur le moi, quand "c'est l'objet lui-même qui prend plaisir au spectacle à ma place" (Žižek, 2004). En effet, le vocabulaire à notre disposition, héritier des structures binaires à la base de la culture moderne, n'est pas en mesure de rendre les nuances du contexte contemporain, entre autres le fait que nous sommes tous à la fois extrêmement actifs et passifs. Comment qualifier, en effet, le créateur de l'épisode susmentionné? Au fond, il est tant le *deus ex machina* que l'esclave de *Bandersnatch*.

La condition aliénée et frustrante de Stefan, qui dépend des choix des spectateurs, de son père, de sa psychiatre, de la société Tuckersoft, qui l'engage pour programmer un jeu vidéo, ainsi que de l'écrivain Jérôme F. Davies, dont il utilise un roman comme scénario, reflète l'enchaînement sans fil de notre vie connectée (Susca, 2016b), où nous sommes agis avant même d'agir, possédés plus que nous possédons, consommés tandis que nous consommons. D'où l'expansion virale – qui touche des portions croissantes de la population selon diverses modulations – de la paranoïa, du complotisme, de la dépression et d'autres obsessions collectives (Lovink, 2012; Josset, 2015), dont fait du reste partie *Black Mirror*. En voici un exemple frappant tiré de l'épisode en question, où la figure de Philip K. Dick, d'abord évoquée par une affiche en son honneur, semble s'incarner dans la voix du protagoniste, en phase avec les inquiétudes et les angoisses qui serpentent dans la vie quotidienne, entre la rue et la Toile.

Stefan – Je ne sais plus où donner de la tête. Et je n'arrête pas de faire des rêves très réels. Et de penser des choses bizarres.

Dr. Haynes – Quel genre de choses ?

S. – Du style je perds le contrôle.

Dr. H. – De ?

S. – De n'importe quoi, de petites choses, de petites décisions. Mon petit déjeuner. La musique que j'écoute. Crier sur papa ou...

Dr. H. – Tu as l'impression de ne pas prendre ces décisions ?

S. – C'est comme si je ne les commandais plus. Comme si quelqu'un d'autre le faisait.

Dr. H. – Tu n'entends pas des voix, ou bien... ?

S. – Pas de voix, mais il y a quelque chose. Je ne sais pas, une impulsion. J'en suis sûr⁴.

Grâce à une mise en abyme multiple – du sujet, de Stefan et de Netflix –, Charlie Brooker et David Slade, l'auteur et le réalisateur de *Bandersnatch* (2018), dissèquent les nœuds cruciaux de notre époque sur ses versants médiologiques et anthropologiques. Selon leur vision, une fois définitivement abattue toute démarcation entre fiction et vie

⁴ "My head is all over the place. I keep having these vivid dreams. Like thinking weird things. / What sort of things ? / Like I'm not in control. / Of ? / Anything, little things, tiny decisions. What I have for breakfast in the morning. What music I listen to. Whether I shout at Dad, or... / You feel like you're not making these decisions ? / I feel like I'm not guiding them. Like someone else is. / You're not hearing voices or... ? / No voices, but there is something. I, I don't know, an impulse. I'm sure there is" (*Bandersnatch*, 2018).

matérielle, ainsi qu'entre illusion et vérité, la sérialité télévisuelle tend à dominer et à envahir la vie quotidienne (La Rocca *et al.*, 2010; Garofalo, 2017), à se traduire en vie quotidienne, sous forme de jeu vidéo généralisé qui n'amuse plus mais qui accapare cependant son usager et le tient à sa merci. Ainsi, à une époque post-sérielle, nous devenons tous à la fois programmeurs, usagers et protagonistes d'un *game* qui s'est fait vie, marchandise et contenu apparemment préparé par nous mais en réalité cause et effet de notre disparition. En lui, ni la trame narrative ni l'histoire ne comptent plus. L'histoire, c'est nous, mais c'est une histoire qui ne nous appartient plus. Nous voici toutes et tous dans la condition décrite par l'épisode *Joan is Awful* (Ep. 06x01), où la protagoniste découvre stupéfaite et terrifiée que sa vie est devenue un programme télévisé en temps réel suite au contrat qu'elle a distraitemment signé pour s'abonner à une plateforme de contenus en ligne, Streamberry, en lui cédant le droit à son image. Dans un métarécit en forme de spirale, Netflix, productrice de *Black Mirror*, a cyniquement couplé l'épisode avec le site *youareawful.com*, invitant tout un chacun à être *awful*, c'est-à-dire à remplacer dans les affiches le visage de Joan par le sien, en renonçant comme elle au droit à l'image contre une esthétisation de soi. Il s'agit de quelque chose d'*awful*, d'affreux, à plusieurs égards: il révèle au public le sujet dans ses failles, loin des canons du beau, en lui imposant en même temps de renoncer à être maître de son histoire, pour ensuite le transfigurer en produit de l'industrie culturelle. La post-sérialité télévisuelle pourrait être, à bien des égards, exactement le cadre d'une épiphanie médiologique et sociétale: le croisement entre l'esthétisation et la médiatisation de l'existence dont le sujet est à la fois tant le cœur palpitant que le corps sacrifié, un corps in/glorieux. Ainsi, le *storytelling* excessif du sujet correspond à sa défaillance. Et le monde vrai devient, enfin, fable, ou bien medium.

References

- AA.VV. (2016). La Rue. Les cahiers européens de l'imaginaire, 8, 1-292.
- AA.VV. (2018a). Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVème siècle à nos jours. Paris: La Découverte.
- Abruzzese, A. (1973). *Forme estetiche e società di massa*. Venezia: Marsilio.
- Alighieri, D. (1472). *L'Enfer, La Divine comédie*. Paris: Flammarion.
- Alloula, M. (1981). *Le Harem colonial, images d'un sous-érotisme*. Paris: Séguier.
- Arendt, H. (1958). *La condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Lévy.
- Attimonelli, C. (2018). *Techno. Ritmi Afrofuturisti*. Milano: Meltemi.
- Ballard, J. (1976). *La Foire aux atrocités*. Auch: Éditions Tristram.
- Baudrillard J. (1968). *Le système des objets*. Paris: Gallimard.

- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulations*. Paris: Galilée.
- Benjamin, W. (1947). Thèses sur le concept d'histoire. *Les Temps Modernes*, 25, 623-634.
- Benjamin, W. (1955). *Angelus novus*. *Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2006) [1940]. *Le livre des Passages*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Berardi, F. (2016). *Tueries. Forcenés et suicidaires à l'ère du capitalisme absolu*. Montréal: Lux Éditeur.
- Calvesi, M. (1978). *Avanguardia di massa. Compaiono gli indiani metropolitani*. Milano: Postmedia Books.
- Canevacci, M. (2017). *Antropologia della comunicazione visuale. Esplorazioni etnografiche attraverso il feticismo metodologico*. Milano: Postmedia Books.
- Clifford, J. (1988). *Malaise dans le culture: L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Paris: ENSBA.
- Esposito, R. (2004). *Bios. Biopolitica e filosofia*. Torino: Einaudi.
- Ferraris, M. (2015). *Mobilisation totale*. Paris: PUF.
- Garofalo, D. (2017). *Black Mirror. Memorie dal futuro*. Roma: Edizioni Estemporanee.
- Habermas, J. (1997) [1962]. *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris: Payot.
- Josset, R. (2015). *Complosphère: L'esprit conspirationniste à l'ère des réseaux sociaux*. Paris: Lemieux Éditeur.
- Kracauer, S. (2008) [1963]. *L'Ornement de la masse. Essai sur la modernité weimarienne*. Paris: La Découverte.
- La Boétie, É. (1997) [1576]. *Discours sur la servitude volontaire*. Paris: Mille et Une Nuits.
- La Rocca, F. (2013). *La ville dans tous ses états*. Paris: CNRS Éditions.
- La Rocca, F., Malagamba, A., & Susca, V. (2010). *Eroi del quotidiano*. Milano: Bevivino.
- Leopardi, G. (1845). *Le Genê in Chants*. Paris: Flammarion.
- Lovink, G. (2012). *Networks without a Cause: A Critique of Social Media*. Cambridge: Polity.

Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Marx, K. (1867). *Le Capital*, vol. I. Paris: Folio.

Musil, R. (1930-1932). *L'Homme sans qualités*. Paris: Éditions du Seuil.

Perniola, M. (2003) [1994]. *Le sex-appeal de l'inorganique*. Paris: Léo Scheer.

Sanmartin Fernandes, C., & Herschmann, M. (dir. par.) (2018). *Cidades Musicais. Comunicação, Territorialidade e Política*. Porto Alegre: Editora Sulina.

Schütz, A. (1987) [1953]. *Sens commun et interprétation scientifique de l'action humaine*. In A. Schütz, *Le chercheur et le quotidien* (pp. 7-63). Paris: Méridiens-Klincksieck.

Sloterdijk, P. (2005). *Le Palais de Cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*. Paris: Éditions Maren Sell.

Susca, V. (2016a). *Les Affinités connectives. Sociologie de la culture numérique*. Paris: Cerf.

Susca, V. (2016b). *Essere-con in rete: la fine dell'autonomia, il ritorno della dipendenza e 'Pordo amoris'*. *Varchi*, 15, 6-12.

Tirino, M., & Tramontana A. (a cura di) (2018). *I riflessi di Black Mirror, Glossario su immaginari, culture e media della società digitale*. Roma: Rogas.

Valeriani, L. (2009). *Performers. Figure del mutamento nell'estetica diffusa*. Milano: Meltemi.

Žižek, S. (2004). *La subjectivité à venir*. Paris: Flammarion.

Séries télévisées et films mentionnée

Bandersnatch (2018, David Slade).

Black Mirror (Channel 4/Netflix, 2011 – ongoing, 6 seasons).

About the author

Vincenzo Susca est chercheur au Leiris et maître de conférences HDR en sociologie de l'imaginaire à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Directeur de la collection *L'imaginaire et le contemporain* aux éditions Liber, il est l'auteur de plusieurs livres sur le rapport entre l'imaginaire, les médias et la vie quotidienne, dont *Technomagie* (Milan 2022, Montréal 2024, Porto Alegre 2024).

Power, Gender and Politics: Forms of Control and Ecofeminist Resistance in *The Handmaid's Tale*⁵

Laura Cesaro
Università Ca' Foscari Venezia

Claudio Riva
Università degli Studi di Padova

Abstract

Set in the totalitarian society of Gilead, *The Handmaid's Tale* (2017 – ongoing) meticulously explores the intersection of power, gender and politics. Through the lens of protagonist Offred, viewers witness the systematic erosion of individual rights and freedoms in the name of societal order: echoing themes of authoritarianism, misogyny and resistance. In relation with the latter, the authors use surveillance studies to analyse political control practices and employ the lens of ecofeminism to read the handmaids' collective action. The article highlights how the TV series serves as a poignant commentary on contemporary political discourse. Through its vivid portrayal of dystopia, the TV series underscores the imperative of political vigilance and collective action in safeguarding human rights and civil liberties. As viewers confront the harsh realities of Gilead, they are compelled to recognise parallels and implications within their own socio-political contexts, thereby igniting discourse and advocacy for a more just and equitable world.

Keyword: The Handmaid's Tale; TV series; Power; Gender; Politics.

1. Preface: Media, Politics and TV Series

So far, studies on the mediatisation of political communication have examined the processes of defining and reorganising the spaces of interaction between citizens and political representatives (Mazzoleni, 2012, 2021; Sorice, 2016; Riva, 2021; Riva *et al.*, 2022). The issues raised, from time to time, include the relationship between voters and elected officials; the characteristics of citizenship; the processes of selecting the ruling class; the relationship between the state and civil society; the very ideas of democratic representation, political action and mobilisation around common interests; and participation in public life. In the current media landscape, characterised by *hybridisation* (Chadwick, 2013) and the formation of *networked publics* (Boyd, 2010; Boccia Artieri, 2012), we witness the emergence of *networked politics* (Cepernich, 2017), a communicative model

⁵ This study was a joint effort by both authors, though paragraphs 1 and 2 are by Claudio Riva; paragraphs 3 and 4 are by Laura Cesaro.

of politics that integrates and sometimes opposes traditional media logics, typical of television, with dynamics specific to digital communication. These dynamics are represented by various channels, formats, languages and logics that transcend the boundaries of individual media, making themselves accessible to an audience equipped, more than ever today, with the ability to discover, appropriate, produce and disseminate political content.

This change marks a significant evolution compared to the past, offering individuals unprecedented opportunities for participation and interaction in political discourse within a deeply transformed transmedia ecosystem (Jenkins, 2006; Bernardo, 2014; Mittell, 2015; Leonzi, 2022).

Political discourse expands and enriches within a broad ecosystem of platforms, which promotes a layered and multi-level political narrative. In this context, popular culture emerges as an effective tool of political communication, owing to its innate ability to weave symbols, narratives and icons deeply rooted in collective imaginations. These cultural elements thus become intuitive and relevant entry points for political discourse, proposing and discussing themes that intertwine with the daily experiences, sensibilities and values of the audience, bringing politics closer to, and making it understandable and relevant for, the public; inviting active participation and transforming citizens from mere spectators into active participants in the political debate.

Transmediality, therefore, becomes a means to foster a greater understanding of political issues, stimulate active public participation and turn viewers into active citizens of the political debate.

The realm of television seriality, with its prolonged narrative development and its ability to delve into themes and characters, fits perfectly within the realm of transmediality and amplified political discourse (Bourke, 2006). Due to their form and structure, in recent years, TV series have transitioned from being merely entertainment vehicles to influential media capable of shaping and reflecting the sociopolitical fabric in which they exist (Banet-Weiser, 2018). TV series allow authors to address complex social and political issues with a depth of characterisation that often surpasses that of traditional media outlets. In this way, many TV series are not only mirrors of our societies but can also act as agents of change, capable of influencing public opinion and stimulating debate on issues of collective relevance.

As complex narrative works that can extend far beyond television episodocity to intertwine with other media, from podcasts to social networking platforms, from video games to novels, series not only enhance the scope and depth of political narratives but also make them a living part of the audience's everyday life, allowing political discourse to leverage a wide range of cultural symbols. Characters and plots, thus, become vehicles for political themes, reflecting and sometimes anticipating social, ethical and political debates of our time, allowing the audience to not only consume content but also react to it through discussions and creations on online forums, social media comments and user-generated content.

Through stories ranging from utopian to dystopian, from hyper-realistic to fantastic, TV series offer the audience the opportunity to reflect on the reality that surrounds them, present alternative scenarios, question the status quo and promote a deeper understanding of the forces and dynamics shaping the contemporary world.

In this context, the present article aims to examine the role of television seriality as a space for cultural and political negotiation, analysing how it actively participates in constructing discourses that influence the audience's perception and interpretation of reality. By investigating a specific case study, the series *The Handmaid's Tale* (2017–ongoing), we seek to understand the ways in which TV series reflect and contribute to shaping the political and social landscape, offering critical insights into how serial narrative can act as a catalyst for change.

The TV series *The Handmaid's Tale*, based on Margaret Atwood's 1985 novel of the same name, is set in a dystopian future where, after a coup, the United States has become the Republic of Gilead, a totalitarian theocracy that bases its authority on an extremist interpretation of biblical principles, revolutionising its social structure around a hyper-patriarchal logic. In this social order, women are divided into wives, holders of domestic power, and handmaids, deprived of their individual freedoms and reduced to slavery for procreation.

The cultural resonance of *The Handmaid's Tale* goes beyond its narrative, becoming a reference point in debates on reproductive rights, bodily autonomy and civil resistance: “They shouldn't have given us a uniform if they didn't want to make us an army”, said Offred in the first season (Ep. 01x10). The series has inspired protests and demonstrations, with activists adopting the attire of the handmaids as a powerful symbol of opposition against laws and policies perceived as restrictive or oppressive. It is, therefore, once again, a transmedial narrative product from which a group of political actors (in this case “grassroots”) have extracted some iconic elements, well sedimented in the collective imagination and easy to recognise, to convey a message that, in turn, has attracted media attention and the production of further content (especially memes) by the public.

In the first instance, iconicity shaped rampant political cosplay. A theme widely addressed by scholars of visual culture and sociological approaches (Ehrenreich, 2004; Alotaibi, 2018; Swatie, 2019) as much as by journalistic reporting. Sceneries of rebellion by the Handmaids echo in the protests of movements such as #MeToo, the pro-abortion ROSA (for Reproductive rights, against Oppression, Sexism and Austerity), the Italian #Nonunadimeno and a series of initiatives by feminist activists; among others we remember that “in Washington [...], September 2018, opposed to the confirmation of the Supreme Court judge accused of sexual assault [or] the feminist marches in the streets of Buenos Aires to demand the legalisation of abortion from President Mauricio Macri in the summer of 2018” (Tirino, 2020, p. 252).

Today, a narrative product like *The Handmaid's Tale* is associated with the idea of a concrete political struggle, partly because the same narrative universe addresses similar themes and partly because a favourable canon is established for this form of interpretation (Boato, 2021). Thus, it is not only the physical protest of women dressed as handmaids that has political significance but also the ensemble of images and videos circulated on the Internet comparing the contemporary politics of different countries to the dystopian universe of *The Handmaid's Tale*. In this sense, the narrative transcends its medium to become a catalyst for social and political discourse, stimulating critical reflection on the directions our societies could take if we do not remain vigilant about the rights and freedoms we take for granted.

2. Gilead: The Oppression of Women

At the end of the twentieth century, the Western world is gripped by conflicts, environmental pollution, diseases, radiation and extremely low birth rates. In an attempt to curb these catastrophes, major world powers establish an agreement on spheres of influence, promising not to interfere in the strategies adopted by individual governments to manage the crisis. Gilead's response to this crisis is ruthless: the new government declaring alternative religions, marriages not being sanctioned by the State Church and homosexual unions being tagged as illegal. The most oppressed category is that of women; the entire society is restructured around a severe patriarchal order where women are subjected to a system that recognises and evaluates them solely based on their ability to procreate.

At the heart of this ecosystem of oppression are the handmaids, fertile women subjected to the logic of dominant male rule, represented by the commanders, at the top of the social hierarchy. A logic that reflects the biblical passage in which Rachel, unable to bear children, offers her handmaid Bilhah to Jacob to conceive on her behalf: "And she said: Behold my maid Bilhah, go in unto her; and she shall bear upon my knees, that I may also have children by her" (Genesis, 30, p. 3). The reading of this biblical passage justifies and precedes the "ceremony", the sexual act that occurs monthly during each woman's fertile period, in which the handmaid lies on the bed between the legs of the commander's wife, with her head resting on her abdomen and holding her hands. The handmaid's body is objectified in this public, mechanical act, aimed solely at conception.

In the Republic of Gilead, the subjugation of handmaids and male dominance over the female body is realised through a multitude of surveillance and subjugation devices: most women are deprived of all powers and confined to domestic or reproductive work. Women are even forbidden from practicing reading.

Gilead's social organisation is clearly manifested to the viewer through a combination of visual, linguistic and behavioural codes that make the divisions among the various layers of society evident. Those in high positions enjoy tangible privileges, such as living in luxurious homes, having the service of a maid and claiming the right to a Handmaid. Clothing plays a crucial role in the marked differentiation of social roles, with specific colours and styles assigned to each group to emphasise their status and function within Gilead⁶: her conscious use of colour to connect and simultaneously separate the state's classes is compelling, and the subtle design details that amplify and advance the humanity and individuality of the complex characters are captivating.

The handmaids wear red dresses and a white head covering that frames their faces and prevents them from freely raising or turning their gaze; the commanders' wives wear

⁶ Annie Sutherland, associate professor at the University of Oxford, underlines: "In the introduction to the 2017 UK edition of *The Handmaid's Tale*, Atwood tells us that 'modesty costumes worn by the women of Gilead are derived from Western religious iconography'. This grounding of the costumes in the traditions of the church [...] reminds us that, over the centuries, countless women in the Christian West have been defined by appearance or attire and have been variously objectified by those in authority over them". The costume designer, Ane Crabtree, of the Hulu production will resume Atwood's research. In 2017, Crabtree earned her first Emmy Award nomination for her work on *The Handmaid's Tale*. <https://theconversation.com/the-handmaids-tale-symbols-of-protest-and-medieval-holy-women-118471> [last accessed 01.08.2024].

shades ranging from bright blue to navy blue; the Marthas, who perform domestic tasks, wear uniforms with shades ranging from faded green to beige; and the Aunts wear brown dresses and are the ones who educate the handmaids through physical and psychological violence at the Rachel and Leah Re-education Centre. Unlike all other women, the Aunts are allowed to read and write. Women who do not fit into these categories, due to age or uselessness, are designated as Unwomen and forced into the treatment and disposal of toxic waste.

The subjugation suffered by women reaches the imposition of a new name, which, for the handmaids who begin to serve a household, is composed of the prefix 'of', indicating ownership, followed by the male name belonging to the new commander. The protagonist of the series, June, thus becomes Offred (of Fred), which coincides with 'offered' and, at the same time, evokes the colour of the red uniform worn (of red).

In this regime, any form of rebellion is repressed with brutal punishments, exile to dangerous colonies or death.

In the television series, as well as in the original novel, the story of Offred/June Osborne provides a deeply personal perspective on the terrible realities of Gilead. Through her experience, viewers are immersed in a narrative that not only highlights the brutal oppression of this regime but also emphasises the resilience and struggle to maintain one's dignity in a system that seeks to dominate women's fertility and autonomy. The handmaids, recognisable by their distinctive red dresses and white head coverings, thus become powerful symbols of resistance, embodying both vulnerability and defiance against Gilead's oppression.

3. A World as a Prison

A fundamental role in Gilead is played by the control of the bodies of its inhabitants, especially women, pursued not only through the provision of a network of spies and informants but also through the implementation of established depersonalisation procedures that start from the seizure of the proper name in favour of functional designations – Handmaid, Martha, Aunt, Wife – to the conversion of clothing into a distinctive uniform of the assigned role, and, above all, by the different degrees of mobility and spatiality assigned always in relation to the tasks required. For example, the Marthas do not have to cross the boundaries of the house, as they are responsible for its care. The Aunts, identified by a brown uniform and a cattle prod, are bound to the Handmaid education centres; their movements, duly regulated, take place strictly under escort. The wives themselves, who occupy the highest female hierarchical rank, as participants in Gilead's project, confined in their uniform clothing, are confined to the rooms of their dedicated house, distinct from those of their husbands and subject to regulation of movements. Finally, the fact that the handmaids are forced to wear long red dresses and a white head covering – the latter worn only in public – prevents women from being attributed an identity. In recent years, this costume has become a symbol and vehicle of a message, in its being a *biopicture*, to say it with William John Thomas Mitchell (2011)⁷, an iconic compendium of social oppression.

⁷ William John Thomas Mitchell, in his study *Cloning Terror* (2011), defines a biopicture as an image characterised by instant reproduction and viral circulation; the intrusion of twins, doubles and multiples

Driving the narrative is the obsession with the presence of an indefinite and intangible gaze. A “non-standard” stylistic feature is the obscuring of scopic technology, provocatively absent, eclipsing the reverse shot between the observer and the observed. Here, the fault lines become a breeding ground for criminal resilience, not at all resolute or oppositional to the controlling surveillance device, which is the governmental form. In fact, in human “desertification”, a surveillance device is hosted that configures disciplining arrangements that invest material spatiality, between passable or forbidden zones, and manage the valences of individual and collective subjectivation. In the general dematerialisation of the surveilled body, Gilead’s horizon restores in the shared imagination the existence of physical bodies that respond, in the suffering of the flesh, to their own proxemics.

At the same time, Gilead’s landscape of control – which, despite its technological archaism, deploys the staging of a concealed and reticular surveillance gaze – is, in contrast, particularly effective in conferring material consistency to the processes of localisation and tracking refined in the most recent phase of governmental forms of control. Although the technological component is practically absent, the installation of Gilead’s totalitarian theocratic regime embodies the Foucauldian reading transposed into contemporary *panopticism*s. As Susan Flynn and Antonia Mackay acknowledge, “Gilead asserts itself as a surveillance system [that] imposes control by threatening to see all [...] offering a physical space (not a lens, nor a single embodied surveillant) as all-powerful” (Flynn and Mackay, 2019, p. 3). What is given, in *The Handmaid’s Tale*, is a distributed panopticon built and thought such that the Eye can act, in its mutability, undisturbed. The architectural dimension of the prison is transposed into the world of Gilead, divided into designated and authorised spaces in which all inhabitants (not only the handmaids) perceive themselves as constantly exposed to an observing gaze: from the closed architectural form, one passes, therefore, to a network device that penetrates daily trajectories. In addition to coercion, found in the division of authorised spaces, the dimension of confinement is accentuated by the ambiguous toponymy of the Republic, emphasised by iconographic references. In relation to this process, events such as the demolition of Saint Patrick, once in New York, are referred to, or we witness the demolition of Saint Paul-Minneapolis. In the third season, we see in Washington the monumental marble obelisk, opposite to the National Mall, to commemorate the founding father and first president, replaced by a giant white cross; the monumental statue of the Lincoln Memorial decapitated – in the face and in the right hand, symbol of reason – and the iconic inscription erased: “In this temple as in the hearts of the people, for whom he saved the Union, the memory of Abraham Lincoln is enshrined forever”. Lincoln has been deprived of the power of speech; and so too are all the handmaids forbidden to speak: a leather mask covers their mouths and prevents any facial movement. But the hope that the place recalls in memory is projected again: “I can be silent, but my work here is not finished”, June thinks. This is perhaps one of the most impactful sequences in the series. The top of the statue, once representing Lincoln, is introduced

into the sphere of public imagination and mass consumption; the reduction of the human to bare life or to a mere image, to a corpse waiting to be mutilated, disfigured and destroyed; the corresponding loss of identity and the proliferation of faceless and headless images of headless clones. Mittell’s main reference is the study of the iconic image of the Iraq War, the Hooded Man, the Abu Ghraib Man. A marked comparison is drawn with the icon of the Handmaid.

through the gaze of Offred/June: the prohibition of speech emphasises the subjectivity through which the informative detail is conveyed.

The mechanism adopted by Gilead incorporates a well-established practice, as Atwood reminds us, reflecting actions taken in every violent change of power, which television screens have contributed to making familiar to us. In this context, Offred's visit to her father's parish and the church where her daughter Anna was baptised becomes an exercise in resistance and resilience that acts in counter-tension. The architectural space as a device is recognisable in both its repressive and subjectivising functions; therefore, it needs to be defused. In the same vein, the treatment given to the staging of the protagonist's gaze, which has become a hallmark of the series, based on the subjective narration of June-Offred, works. Emphasised both by the camera angles and the actress's facial expressions, the gaze of the woman is prominent, challenging the prison world of Gilead; the same gaze seals her internal monologues, her deepest and most personal thoughts, to which she would not otherwise have access. Narrated by the protagonist's voice-over, they constitute a resilient and resistant space of freedom. In June's counter-offensive, Foucault's dull and "prolonged noise of battle resonates" (Foucault, 2003, p. 340). At the same time, the medusa-like gaze of the protagonist, concluding with her silent reflections addressed to her audience beyond the screen, chains them in the enduring intensity of the close-up. She inhibits any visual movement of those who listen to her. The acting performance, combined with the compositional framework of the shot, contributes to embodying the power of the controlling gaze from which the Handmaid herself is imprisoned, restoring its claustrophobic significance.

Gilead's system, in addition to reclaiming the disciplining role of architectural and urban space, incorporates the violence of the punitive component into the spectacle of the series, serving the function of observing control. Emblematic is one of the procedures provided by Gilead, namely the branding suffered by the handmaids, perhaps the only practice that attests to the use of modern technology. Like modern tracking systems, women are implanted with a subcutaneous microchip that monitors their every move. Although this technology, long used on animals, is still considered almost unthinkable for humans by many and seen as a science fiction scenario, it is worth remembering the hypothetical perspectives in the medical field and the experiment of a Swedish startup, Biohax, founded in 2013, which is working to spread the device as a passkey in managing daily life, emphasising its compatibility.

In the series, the implant is motivated by the value of the handmaids in Gilead's society: "You are too precious, we don't want to lose you", says Aunt Lydia while explaining the reasons for the branding. Obviously, the term "precious" has no emotional value here. From the second season, June's desire and escape plans must first confront the possibility of freeing herself from that fleshly GPS' (*June*, Ep. 02x01). In one of the series' most brutal scenes, we see the young woman mutilating herself by cutting off the part of her ear where the transmitter is located, to expel it. Organising the escape from Gilead, for the protagonist of *The Handmaid's Tale*, means having to create shadow zones. The hideout and shelter of some Marthas and many children who later managed to escape at the end of the third season – as we will see later – will be the home of Commander Joseph Lawrence, a leadership figure and architect of the republic. June appropriates the headquarters, the dwelling of the Eye, which finally appears embodied in a weakened man

incapable of manoeuvring the countless ramifications, uncovering the only place in the prison community from which it is observed without being observed.

Margaret Atwood has been acclaimed for her ability to touch on various sensitive topics, including the persistence of a patriarchal system that turns women's bodies into tools and objects of subjugation. As often happens in dystopian fiction, viewers are presented with the most drastic solution to the most controversial problem, which calls into question the role of women in society. But this is how dystopia works in literature and on screen; it produces a sense of estrangement. In this geography of visibility, the magnifying lens of ecofeminism seems to be a tool for reading the plot. Reading more deeply, the response given by the women of Gilead is not a subversion of power, so that women sit in the place of men. But it is to place themselves at the centre: a mechanism that begins especially in the third season and finds development in the fourth and fifth seasons. This placing oneself at the centre⁸ is directly linked to recognising oneself as a fundamental part of the survival of the system's ecology. If the planet disappears along with the men who inhabit it, it will be due to the neglect of political action (totalitarian, capitalist and consumerist) on two key issues: the environment and fertility.

4. Ecofeminism: Medicine against Dictatorial Power

It is in Françoise d'Eaubonne's texts, *Le féminisme* (1972) and later *Écologie et féminisme* (1978), that we first encounter the contraction of ecology and feminism in the term *ecofeminism*. It is also a contraction of two ideas to which the writer refers, namely those of Serge Moscovici (*La société contre nature*, 1972) and Simone de Beauvoir (*Le deuxième sexe*, 1949). d'Eaubonne, who published several times on the topic of ecofeminism (1972, 1974, 1976, 1978), begins by denouncing the sexist organisation of society, which has led to men's domination over women and the destruction of nature. In her view, the ideological framework that allows men to dominate women is the same that allows men to dominate nature (d'Eaubonne, 1978, p. 15): "Man's relationship with nature is more than ever the same as man's relationship with woman". The destruction of nature is, therefore, not the fault of humanity as a whole but of men, who have built a sexist and scientist civilisation and, more generally, a society of domination. Following this line, we will see how starting from Françoise d'Eaubonne's ecofeminism, *The Handmaid's Tale* prompts the idea that the feminist revolution against political power is the necessary ingredient for the ecological and social revolution.

The parallelism between the power control over nature and over women's bodies conducted by the commanders is evident. Overnight, women have been deprived of every good, every right, and every freedom, divided into fertile and infertile ones. Thus, the environment has been divided into habitable zones and highly polluted areas to relegate nuclear waste. A dichotomy, that of the Republic of Gilead, which is not far from the European society read by Françoise d'Eaubonne at the end of the 19th century, destined

⁸ The *modus operandi* that characterises the other face of motherhood, that of the Wives, is also evident in the finale of the second season. In particular, it is highlighted when Serena Joy and other women approach the council to propose an amendment. They express the desire to teach the sons and daughters of Gilead to read the Bible. Serena takes out Eden's Bible and begins to read, an action that the women in Gilead were not allowed to do. However, Serena will be punished with the amputation of a finger from her hand as a consequence of her disobedience (*The Word*, Ep. 02x13).

for self-extinction. With *Écologie et féminisme*, she asserts that the discovery of the male role in procreation induced new mental structures characterised by illimitism – that is, the absence of limits in the pursuit of power: over women, over nature, over other groups and peoples, an extreme exploitation based on the thirst for the absolute, a Promethean illusion that in its delirium of appropriation would lead to annihilation of life. In this “race towards infinity, competitive aggressiveness is essential [...] and competition entails the progressive intensification of violence and massacre” (d’Eaubonne, 1978, p. 163). Patriarchy is a society of adults against children, of one sex against the other, of one class against another, of one nation against another, a struggle of all against all, an inherently conflictual and Manichaean logic in all forms of thought.

The solution is promptly emphasised by Atwood: to the narrow vision of feminism, crystallised around the issue of equality between men and women and sexual freedom, an inclusive feminism must be implemented, one that claims equality in a world of inequality. d’Eaubonne called this aspect “le féminisme de maman”. She opposed the need for a radical change in civilisation. It was about going to the root of domination, restoring to the entire planet the feminine part that had been taken from it, affirming a new ecofeminist humanism capable of overcoming the misogynistic and ecocidal foundations of Western civilisation. The only way to escape the destructive grip of universal patriarchal power is, therefore, the overturning of that power, which has led to agricultural overexploitation. Not matriarchy or power to women, a dichotomy that would have reproduced an oppositional dualism, but the destruction of power by women for an egalitarian management of the world, a world that should have been reborn, not a world to be protected, as still believed by soft ecologists:

This time it’s a much broader issue than the “liberation of women”, and “sexual freedom”. It’s about the future of humanity itself. Better: the possibility of having a future at all. The continuation of our species is threatened today by the fulfillment of patriarchal cultures, by madness and crime. Madness: demographic growth. Crime: environmental destruction (d’Eaubonne, 1972, p. 352).

Demographic pressure, ecological destruction, nuclear madness and genetic manipulation threats – the most serious threats of the future – are inherently feminist issues. The solution does not lie in matriarchy, “but in the resurgence of what we call, using the sexist language of the enemy, feminine values” (d’Eaubonne, 1972, p. 164). This interpretation allows us to understand the narrative framework in which the protagonist’s actions take shape. An action system, resilient from within, which makes Offred a dissident. Often actions that may seem hypocritical to the viewer – apparent acceptance of coitus; friendship with Waterford that allows her to train reading; being part of the punishments inflicted on other handmaids are just a few examples – but which, in the season finales, prove to have been indispensable for a higher purpose: the self-implosion of the system itself.

The pinnacle of this process is the mentioned collaboration that Offred strikes during the third season with Commander Lawrence, architect of the Republic of Gilead. In the journey they take together, we can observe a constant: the reappropriation of their own bodies and their relationship with nature, caring for each other and the living space. The cruelty of man bends; he is afraid of an unpredictable woman, a woman who is mother

and earth. Mother and woman not of just one daughter but of the children of the entire community; she also thinks about safeguarding Lawrence's well-being first.

In repeated attempts to overcome carceral conditions, Offred acts with the spirit that guided the French feminist in her research on pre-patriarchal societies: to oppose narratives that render powerless and present the future as inevitable, with narratives that give confidence, offering cultural, historical and psychological resources to "destroy what destroys us" (d'Eaubonne, 1999, p. 30). If read from this perspective, which makes Offred an ecofeminist heroine, the search for femininity in the TV series becomes even more understandable to the audience, in which subjectivity as subjugation to one's anatomical dimension produced daily by patriarchy is transformed into a community strength: the handmaids find allies in the Marthas and some wives:

Fifty-two kids will be brought to the Lawrence House after sunset. We will move in darkness. We can hide in the dark, at least. We have a chance, at least. If there is actually a Martha network. If this all isn't a trap set by the Eyes. We will get the children to the airport. The plane leaves at midnight⁹.

The reference to individuality becomes a group thought. Motherhood is not to be read within the serial narrative as a natural function of women but as social. Because, and let there be no ambiguity about this point, ecofeminism does not consist in saying that women are closer to nature than men; rather, it is not possible to understand the environmentally destructive consequences of dominant trends in human development without understanding their gendered nature.

In the episode *Mayday* (Ep. 03x13), for the first time, a plane loaded with children and Marthas manages to escape the Eye and reach the border of Canada, a free country. The difference in positioning around maternity and procreation is crucial:

So, with a society finally feminine that will be non-power (and not power to women), it will be shown that no other human category could have achieved the ecological revolution; because no other was equally directly interested at all levels. And the two sources of wealth diverted towards male interest will return to being expressions of life and no longer elaborations of death; and the human being will finally be treated as a person, and not primarily as a man or woman. And the feminine planet will bloom again for everyone (d'Eaubonne, 1999, pp. 318-319).

The TV narrative places us on the opposite side of the boundary between reality and fiction. The series asks the viewers, as well as the horizontal gaze, to activate the vertical one to transmute into visible what the dominant system assigns to the indeterminate. In the synergy among the narrative, intense and spectacular visuality and theoretical and ideological refinement, *The Handmaid's Tale* emerges as the truthful form of the action of politics, and power on resistant bodies logically implies a rethinking of the functioning of societies and, above all, of the inequalities between men and women. Development requires greater social justice and better distribution of current wealth, and the production and sharing of that wealth that does not compromise the well-being of future generations, as stated in the Brundtland report, *Our Common Future*: sustainable development that takes

⁹ June to Lawrence in *Mayday* (Ep. 03x13).

into account a gender analysis in all activities, in any field, not limited to environmental concerns but also economic and social ones.

At a time when concerns for ecological, environmental and social sustainability occupy much of the media and political scene, beyond the dramatically effective plot, the seasons produced so far exhibit a systematic project focused not just on the theme of bodily violence. As well as offering the chance to investigate contemporary events, *The Handmaid's Tale* supports an ecology that avoids two of today's traps: it does not support either the artificialisation of living beings and human control over nature and political power or a restorative utopia, which naturalises social relations and sacralises nature. It, therefore, goes against all forms of extremism.

The women of Gilead are against patriarchal institutions (Tolan, 2007). They demonstrate their self-determination and renegotiate, at every moment, the necessary violence to survive, not for personal but collective freedom. The women of Gilead continue to fight, all of them.

References

- Alotaibi, S.N. (2018). Distorted Shadows: Power and Subjugated Women in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 23(2), 35-39. 10.9790/0837-2302073539.
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular feminism and popular misogyny*. Durham: Duke University Press.
- Bentivegna, S., & Boccia Artieri, G. (2019). *Le teorie delle comunicazioni di massa e la sfida digitale*. Bari-Roma: Laterza.
- Bernardo, N. (2014). *Transmedia 2.0: How to create an entertainment brand using a transmedial approach to storytelling*. Lisboa: beActive Books.
- Boato, A. (2021). La comunicazione politica nell'era della transmedialità: tre esempi di intrecci tra politica e cultura popolare. In C. Riva (a cura di), *Social media e politica. Esperienze, analisi e scenari della nuova comunicazione politica* (pp. 115-127). Torino: UTET.
- Bourke, J. (2006). *Fear: A Cultural History*. London: Virago.
- Boccia Artieri, G. (2012). *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*. Milano: FrancoAngeli.

- Boyd, d. (2011). Social network sites as networked publics: Affordances, dynamics, and implications. In Z. Papacharissi (Ed.), *A networked self: Identity, community, and culture on social network sites* (pp. 39-58). New York-London: Routledge.
- Cepernich, C. (2017). *Le campagne elettorali al tempo della networked politics*. Bari-Roma: Laterza.
- d'Eaubonne, F. (1972). *Le féminisme*. Paris: Éditions A. Moreau.
- d'Eaubonne, F. (1976). *Les femmes avant le patriarcat*. Paris: Payot.
- d'Eaubonne, F. (1978). *Écologie/féminisme. Révolution ou mutation?*. Paris: Éditions ATP.
- d'Eaubonne, F. (1999). *Le sexocide des sorcières*. Paris: L'Esprit frappeur.
- de Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*. 2 vols. Paris: Gallimard.
- Dusi, N. (2019). Introduzione. Universi seriali: ecosistemi, forme di vita, semiosfere. In N. Dusi (a cura di), *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv* (pp. 7-33). Perugia: Morlacchi.
- Estok, S.C. (2020). Corporeality, hyper-consciousness, and the Anthropocene ecoGothic: Slime and ecophobia. *Neohelicon*, 47, 27-39. <https://doi.org/10.1007/s11059-020-00519-0>.
- Ehrenreich, B. (2004). On feminist Dystopia. In H. Bloom (Ed.), *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale* (pp. 78-79). New York: Chelsea House.
- Foucault, M. (2003) [1975]. *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Flynn, S., & Mackay, A. (2019). Introduction. In S. Flynn, A. Mackay (Eds.), *Surveillance, architecture and control* (pp. 1-15). Cham: Palgrave Macmillan.
- Gandon, A.L. (2009). L'écoféminisme: une pensée féministe de la nature et de la société. *Recherches féministes*, 22(1), 5-25. <https://doi.org/10.7202/037793ar>.
- Grusin, R. (2017). *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologia digitali*. Cosenza: Pellegrini.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Kaplan, E.A. (2016). *Climate trauma: Foreseeing the future in dystopian film and fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Leonzi, S. (2022). *Transmedia studies. Logiche e pratiche degli ecosistemi della comunicazione*. Roma: Armando.

Mascio, A. (2020). Fra fiction e realtà. L'uniforme di *The Handmaid's Tale* come icona culturale. *Ocula*, 21(22), 239-265. <http://dx.doi.org/10.12977/ocula2020-18>.

Mazzoleni, G. (2012). *La comunicazione politica*. Bologna: il Mulino.

Mazzoleni, G. (a cura di) (2021). *Introduzione alla comunicazione politica*. Bologna: il Mulino.

Mitchell, W.J.T. (2011). *Cloning terror. The war of images, 9/11 to the present*. Chicago: Chicago University Press.

Mittell, J. (2015). *Complex Tv. The poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press.

Moscovici, S. (1972). *La société contre nature*. Paris: Union Générale d'Édition.

Pescatore, G. (a cura di) (2018). *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*. Roma: Carocci.

Riva, C. (a cura di) (2021). *Social media e politica*. Torino: UTET.

Riva, C., Ciofalo, G., Degli Esposti, P., & Stella, R. (2022). *Sociologia dei media*. Torino: UTET.

Sorice, M. (2016). *La comunicazione politica*. Roma: Carocci.

Swatie, P. (2019). Biopolitics and Gilead: Torture and Ritual in *The Handmaid's Tale*. *The New Americanist*, 1(3), 166-188.

Tirino, M. (2020). Le Ancelle e noi. Immaginario, distopia e corpo delle donne nell'eco-sistema narrativo di *The Handmaid's Tale*. In F. Addeo, G. Moffa (a cura di), *La violenza spiegata* (pp. 243-256). Milano: FrancoAngeli.

Tolan, F. (2007). *Margaret Atwood. Feminism and Fiction*. Amsterdam: Rodopi.

Tv Series cited

The Handmaid's Tale (Hulu, 2017 – ongoing, 5 seasons).

About the authors

Laura Cesaro is a research fellow at Ca' Foscari University in Venice, where she teaches courses on television and digital culture. Her main research topic concerns the study of forms of contemporary visuality. She attended international conferences and published articles in academic journals. She is the author of the monograph *Geografie del controllo nella scena audiovisiva contemporanea* (Bulzoni, 2022).

Claudio Riva, PhD, is an associate professor at the University of Padova. Currently, he teaches Sociology and Sociology of the Media and acts as a member of the Academic Board of the Social Sciences PhD programme. His research interests include transmediality, political communication, new media, youth and media.

Female Bodies as Anti-Patriarchal Weapons in *The Power*: Reimagining Power Dynamics and Gender Roles in the TV Series Adaptation of Naomi Alderman’s Acclaimed Novel

Elisabetta Di Minico
Complutense University of Madrid – UNA4CAREER

:

Abstract

Extremizing patriarchal tendencies and prejudices, most of feminist dystopias depict women’s condition in nightmarish realities, illustrating repressive and sexist systems that cancel their identities and their freedom, as in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* (1985) or Christina Dalcher’s *Vox* (2018). Based on the acclaimed novel written in 2016 by Naomi Alderman, the 2023 Amazon series *The Power* reverts this trope and builds a world where women possess an unrestrainable power: they can emit electricity from their hands thanks to a new organ, the skein. Their new ability completely subverts the power dynamics in society and annihilates patriarchy and its millennial oppression, but the results are not completely utopian. The proposed paper aims to analyze three main topics: 1) the representation of women’s roles, identities and bodies in the series, 2) the narrative and the techniques of control, manipulation, and oppression used by patriarchal/matriarchal dystopian powers, and 3) the comparison between the series and the novel and the relations between the plot and the actual socio-political reality.

Keyword: Dystopia; Embodiment; Gender-based Violence; Patriarchy; Power Relations.

Warning

This project has received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 847635.

Women’s bodies in “good” and “bad places”

Romantic princesses, evil queens, superheroines, *femmes fatales*, damsels in distress, fighters, victims, wives, mothers, sexual objects: women in the real-life inspired or fictional worlds of literature, comics, cinema, art, games, and series play many, often conflicting, roles.

Satirically extremizing or reversing patriarchal tendencies and prejudices, utopia and dystopia frequently depict women’s condition through three main narratives, that are not exclusive and that can blend: empowering, repressive, and overturning.

Several works imagine idyllic scenarios, where an empowered female gender enjoys rights and emancipation, as happens, for example, in Mary Bradley Lane's *Mizora: A Prophecy* (1888) and in Charlotte Perkins Gilman's *Herland* (1915). Lane and Gilman describe matriarchal realities without men where women lead a peaceful, cooperative, developed, and nurturing community. Despite the "limited reconfigurations of [...] sex and gender roles" (Broad, 2009, p. 247) of the time and the negative depiction or elimination of non-white racial categories, these novels are among the first utopian feminist works that impulse an "extreme rejection of male leadership" (Anderson, 1990, p. 87) and imagine a "totally new society in which patriarchy has been eradicated" (Suksang, 1995, p. 128). In Joanna Russ's *The Female Man* (1975), one of the four parallel realities described is Whileaway, a future all-female, crime-free, and agrarian Earth. In James Tiptree Jr.'s *Houston, Houston, Do You Read?* (1977), three male astronauts travel by accident hundreds of years into the future and, after being rescued by a female space crew, discover an advanced and egalitarian society ruled by women after men's extinction. But Dave, Bud, and Lorimer are not able to accept a matriarchal reality and to "leave behind the traditional male role" (Luedtke Seal, 1990, p. 77): moved by pride and hyper-masculinity, they become violent (Bud even tries to rape one of the female astronauts who saved them) or angered and end up killed by the women on the spaceship.

Many other titles illustrate women's lives in repressive and sexist realities that cancel their identities and freedom. In Katharine Burdekin's *Swastika Night* (1937), Nazism won a global war and annihilated both racial and religious otherness and women. Masculine myths and totalitarian power devastatingly erased female consciousness and physicality. Reduced to "a collection of wombs and breasts and livers" (Burdekin, 1985, p. 105), women are still used for procreation, but men deeply despise them:

Hairless, with naked shaven scalps, the wretched ill-balance of their feminine forms outlined by their tight bifurcated clothes – that horrible meek bowed way they had of walking and standing, head low, stomach out, buttocks bulging behind – no grace, no beauty, no uprightness, all those were male qualities (Burdekin, 1985, p. 12).

Similarly, in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985) and the acclaimed Hulu TV series adaptation (2017 – ongoing), the sterile and fundamentalist dictatorship of Gilead comes to power and women are deprived of their rights and chained to traditional and repressive gender roles. Fertile women called Handmaids are "two-legged wombs" (Atwood, 1986, p. 136) regularly raped and forced to give birth. Anticipating the real-world implications of the overturn of the *Roe v. Wade* voted by Supreme Court in 2022¹⁰, in Leni Zumas' *Red Clock* (2018), abortion is outlawed in the United States and the bodily autonomy of the novel's protagonists is profoundly affected. In Christina Dalcher's *Vox* (2018), women are not only shorn of their rights but also of their voices, since they cannot pronounce more than 100 words a day without getting electric shocks by a metal bracelet they are obliged to wear.

The third main narrative builds worlds where women negatively overturn their roles, revoke gender canons, and become oppressors or murderers of men. Extremizing

¹⁰ The *Roe v. Wade* was the landmark United States Supreme Court ruling that, in 1973, recognized the right to abortion, stating that the decision to continue or end a pregnancy – before fetal viability – is personal and not subjected to governmental interference.

patriarchal fears of emasculation and gender equality, in the female-dominated reality of Edmund Cooper's *Who Needs Men?* (1972), women soldiers hunt the last few thousand men alive who hide in the Highlands of Scotland. In Sheri S. Tepper's *Gate to Women's Country* (1988), opposing the ecological and peaceful utopia built for the female citizens, society spatially and politically marginalizes men that are basically divided in two groups: servants allowed to live inside the Women's Country and soldiers who live in warrior camps.

Naomi Alderman's *The Power* (2016) crosses all three narratives: it caustically shows 1) the patriarchal limitations, the gender-based abuses and the *bias* in everyday life; 2) an empowering alternative that seems to promise a utopian future for women; and 3) the shattering of this hope when the new female order leads to violence, corruption and, ultimately, apocalypse.

***The Power's* power dynamics of gender**

"Weaving an intricate tapestry of societal power dynamics through the prism of gender" (Raso, 2023, p. 67), Alderman's acclaimed speculative novel tells the personal and socio-political implications of the skein, a new organ at the base of the collarbone that appears in the vast majority of female adolescents giving them the ability to shoot electricity from their hands (Electric Organ Discharge, EOD). This mutation has been probably originated by the Guardian Angel, an antidote to nerve gas released into water during the Second World War. "It is theorized that Guardian Angel merely amplified a set of genetic possibilities already present in the human genome. It is possible that, in the past, more women possessed a skein but that this tendency was bred out over time" (Alderman, 2017, p. 125). Thus, girls are also able to awaken the normally underdeveloped skein in adult women through their electric touch.

The Power follows the lives of several main characters. Divorced with two daughters, Machiavellian Margot Cleary, Mayor of a small town in New England, becomes Governor and promotes an enhanced program for girls in the NorthStar training camps, where they can learn how to safely use their power. Said program easily upgrades to private military corporation. Her adolescent daughter Joselyn, nicknamed Jos, possesses a skein that is not functioning well and she "can't control the power inside her" (Alderman, 2017, p. 86). Feeling not "normal", she struggles to fit in this new empowered female society and starts a relationship with Ryan, a boy with "chromosomal irregularity" (Alderman, 2017, p. 153) who has the EOD and with whom she shares a sense of inadequacy. The illegitimate daughter of mobster Bernie Monk, Roxy is a British girl with an exceptionally strong power that comes to lead the family criminal business, selling Glitter, a special drug that enhances skein's ability. Refusing to adapt to the new matriarchal order, her father kidnaps Roxy and has surgically removed her skein to implant it in his son Darrell. She is "stripped of her fertile abundance" by two men that "appropriate such abundance" (Raso, 2023, p. 77). Emerging from an unbearable suffering, Roxy "realizes that she is not less of a woman for having lost her generative power" (Raso, 2023, p. 77). Allie is a biracial orphaned girl who was sexually abused by her foster father. After killing her rapist, she runs away and takes refuge in a convent where she evolves into a magnetic spiritual leader. Under the name of Mother Eve, she preaches a new feminist religion, "re-visioning

religious and spiritual texts in ways that position female voices as central” (Miller, 2020, p. 410) and referencing to God as a Goddess. Tunde, the only male protagonist of *The Power*, is a popular journalist from Nigeria, the first to report about the EOD. He covers the awaking of the skein worldwide and the resulting feminist revolutions in several countries, including Saudi Arabia, India, and Moldova/Bessapara, being injured and risking to be raped and murdered by women several times. The wife of the autocratic president of Moldova, Tatiana, kills her husband and inherits the power. Following a civil war, she leads the new feminist country of Bessapara. This “Republic of Women” quickly becomes an apartheid state that systematically abuses and kills men and “gender-traitor” women that try to protect them. After a chain of dramatic events, the stories of the protagonists and the history of the entire world are brought to an abrupt end by the Great Cataclysm, probably a nuclear war, because “the only way to ensure the continuation of this power in women is to completely destroy the old patriarchal order and recreate a new matriarchal one” (Shuvra Sen, 2022, p. 142).

In 2023, *The Power* has been adapted in a series for Amazon Prime Video. Developed by a female team composed by Naomi Alderman, Raelle Tucker (who also worked for *Jessica Jones*, the 2015-2019 Netflix series dedicated to the rebellious and combative Marvel superheroine), Claire Wilson, and Sarah Quintrell, it stars Toni Colette, Auli’I Cravalho, John Leguizamo, Toheeb Jimoh, Ria Zmitrowicz, Halle Bush, and Zrinka Cvitešić.

The first 9-episode season doesn’t cover the whole novel and some details, also relevant ones, are simplified or changed. Margot (Toni Colette), for example, is still married to his husband Rob (John Leguizamo) but their relationship is falling apart. The couple have also a son who is not in the book, Matty (Gerrison Machado), who starts to feel insecure and emasculated by the EOD and ends up radicalized by UrbanDox, an online misogynist, toxic, and populist figure that preaches men’s rights. It is also revealed that Tatiana (Zrinka Cvitešić) has a sister named Zoia (Ana Ularu), a pregnant victim of the brutal sex trafficking widespread in the country. She later becomes the leader of the insurgent women in North Moldova.

Nevertheless, the series follows the major storylines from the novel, and, in case of a renewal, it is plausible that the plot will broadly explore the development of the book.

Margot: Harbinger of Power and Victim of Misogyny

“Gorgeous, fierce, powerful” (Ep. 01x05), Margot Cleary-Lopez, Mayor of Seattle, is divided between family and political duties and ambitions. She is constantly under the eye of the press and the public opinion not only for every political choice she makes, but also for her look and her facial and bodily expressions, because “female bodies have been culturally marked and coded as emotional, hysterical, abject, and irrational” (Miller, 2009, p. 154). After a sexist meeting with Governor Daniel Dandon (Josh Charles), an angered Margot talks with her husband Rob accidentally quoting Miller’s analysis. She complains about the *bias* and the double standards women in position of power, especially in politics, must endure: “If my face looks too angry for like one second, I am emotional, irrational, hysterical, and totally unelectable” (Ep. 01x02). And the fact that, according to Carnevale *et al.* (2019), 13% of United States citizens still “believe that men are better suited emotionally for politics than most women” (3) reinforce Margot’s exasperation. Even her

shoes become a debate: they are too expensive, or too cheap and she has to conform to the public feedback, while “Governor Dandon wears 1.000\$ Ferragamos [and] no one says *anything*” (Ep. 01x02). To not see their leadership diminished, women have to “take gracefully” (Ep. 01x02) mansplaining, misogynist comments, and dirty jokes. They must never show their fragility, their boldness and/or their feelings. “Women’s inability to properly control emotions is one of the most salient and consistent stereotypes in the West” (Frasca *et al.*, 2022, p. 421) and vain, arrogant, and power-hungry Daniel is the embodiment of this chauvinistic narrative. In his interactions with Margot, the Governor always appears sarcastically critical of both her political and personal levels. And the critics are generally tied with her feminine sphere. He patronizes Margot about her work: to belittle Margot’s fear about the EOD, he reminds the mayor that “the sky is always falling because that’s governing” (Ep. 01x02). He gives her unsolicited advice on her marriage and her private life: “You seem stressed. [...] Go home. Go hang out with your husband” (Ep. 01x02). He devalues her political opinions and concerns inviting her to “calm down”, to “wait patiently and quietly”, to “not get her panties in a bunch”, to “not get hysterical” (Ep. 01x02, Ep. 01x03). The unethical reference to hysteria is extremely dangerous and ruthless since this “medical metaphor for everything that men found mysterious or unmanageable” (Micale, 1989, p. 320) in women has been used for centuries as “evidence of both the instability of the female mind and the social function of women defined in relation to their reproductive capacity” (Devereux, 2014, p. 20).

Although in the novel she will evolve into a corrupted, avid, and unscrupulous figure, in the first season of the series, Margot seems really devoted to her feminist political agenda: she fights for bodily autonomy and against the attempt to control or repress female bodies. Her speeches directly deal with the actual limitations of reproductive rights in the United State, such as, for example, the aforementioned Supreme Court’s 2022 decision to end the constitutional right to abortion, leaving to the federal states the regulation of this sensitive matter. In 2024, “in 27 states, access to abortion is currently limited depending on gestational age, with bans ranging from six weeks to more than 24 weeks. Abortion is almost completely banned with limited exceptions in another 14 states” (Haines, 2024). Disregarding Daniel’s prohibition to talk about the EOD, Margot becomes the first politician to officially speak about the theme, also giving medical information about the skein. The most intense part of the statement is about women’s rights:

It seems that people in positions of power have been telling us it’s a hoax. [...] This is not a hoax. [...] I have two beautiful girls at home and [...] it’s not ok with me for politicians to make decisions about what happens in my children’s bodies. In the past, we’ve all seen what happens when we don’t give women information about what’s happening in their own bodies. We have all seen or felt that cycle of shame and desperation. Back-alley abortions. Teenage girls with no resources forced into giving birth. Rape victims too afraid to come forward, and postpartum moms suffering in silence. Let us be done withholding (Ep. 01x05).

After this, Margot decides to run for Governor. In the season finale (Ep. 01x09), she shocks Dandon with the EOD during a live debate, when, after an already harsh confrontation, he questions her integrity and her abilities to protect her family, also calling Jos “unstable”. The series doesn’t show it yet, but, in the book, Margot will win the

election because, despite defining her violent action as “unforgivable and immoral” and reprehending her offense against “reasoned discourse and calm authority” (Alderman, 2017, p. 169), the voters populistically rewarded the strength and the assertiveness she had shown. She assimilates the aggressive and prevaricating characteristics normally associated with political patriarchal power: after all, power is not male or female, it belongs to those who are able to use and exploit it in the most dominant way possible.

Jos, Ryan, and Matty: Queer Love, “Mutant” Lives, and the Problem of Radicalization

Margot and Rob’s first daughter Jos (Auli’I Cravalho) is a shy and sensitive girl that experiments a flawed skein. As in the book, sometimes she functionally uses it, sometimes she can’t produce enough energy. While in Alderman’s work, Ryan (Nico Hiraga), her intersex boyfriend with the EOD, is a minor character, their relationship in the series is deepened, along with the queerness of their bodies. Describing the alienating crisis of adolescence using the metaphor of mutation is a successful narrative, as the long-running *X-Men* saga proves. Created in 1963 by Stan Lee and Jack Kirby for Marvel Comics, the X-Men relate the adventures of humans born with a genetic mutation (X-gene) that activates in them superhuman powers or features (e.g., flight, telepathy, telekinesis, speed, extra strength, shapeshifting, etc.). Mutants start to develop their powers during puberty and must frequently fight to fit in a society dominated by anti-mutant rhetoric and actions. Quoted by Darowski (2014), comic writer Kurt Busiek states that: “adolescent feel like the [mutant] other, so that sense of being alienated, not being understood, the fear that people won’t like you if they know your true self” (8) is part of the teenage lives. Jos and Ryan are like mutants in their reality, even if the situation is overturned for some aspects: in the new matriarchal order created by the EOD, it is the malfunctioning of the female power and the presence of the power in a male body that create isolation, not the power itself. But the marginalization process that limit their personal and social development is the same. It moves from the use of labels and denigratory words: mutants are “genejoke”, “mutie”, “deadend”, girls like Jos who are not able to properly use their skein are “fizz”, “blanket”, “flat battery”, “pzit”, “as the sound of a woman trying to make a spark and failing” (Alderman, 2017, p. 64). Language helps to erode social cohesion and to dismember society, debasing discordant bodies, reinforcing public prejudices and fears, and legitimating hate crimes and bias. When Matty records a romantic electric gesture from Ryan to Jos and, violating their privacy, posts it on UrbanDox website, for example, people angrily threaten and debase the boy and his family. The toxic masculinity not only opposes female emancipation but also male anomalies, as Ryan says to Jos: “the people who hate you [...] they don’t know it yet, but they hate me” (Ep. 01x07). After the release of the video, the girl is extremely scared that her boyfriend could be experimented on, while Matty boldly underlines that “he should be in a lab” (Ep. 01x08): “he’s a fucking freak” (Ep. 01x08), because he differs from the normative male body. Ryan is not only the target of male bullies but also of female ones, as the girls that laugh at him and call him “sparky” at school (Ep. 01x09).

Jos and Ryan represent otherness and queerness. They incarnate rejected bodies that are perceived as abnormal, as “anti-bodies” (Vallorani, 2012, p. 19) by both female and

male orders. Simply and logically, “people are different from each other” (Sedgwick, 1990, p. 22) and have the right to be different but the dominant binarism of a heavily gendered society opposes “that the different parts of the [human] package might be recombined in an infinite number of ways” (Warner, 1999, p. 38). In *The Power* and in real life, normative bodies can easily be interpreted as a “social gift” (Ahmed, 2006, p. 560). They appear “docile and useful” (Foucault, 1995, p. 305) under the gendered perspective of conservative and traditional power, while the queer bodies and the queer couple can be viewed as “a failed orientation” since “in the straight space, [they] might look like they are slanting, or oblique” (Ahmed, 2006, p. 560).

Moreover, for Jos and Ryan, the weight of social conformity and expectations, the rhetoric associated with their new empowered but conflictive reality, and the judgment of community influence the self-representation and self-perception of their two non-normative and non-assimilated bodies. They feel like outcasts, monsters. In addition to the love they feel for each other, their bond is strengthened by their fragility and their non-conformity. Their relationship is a challenge to the old and the new *status quo*. The couple is ruthlessly separated in the final episode. Worried about the impact that the “scandal” of Jos and Ryan would have on the campaign, Margot’s advisor Helen (Edwina Findley) – probably without her boss’s approval – suggests to Ryan’s family a training camp called NorthStar where he could learn how to manage his EOD. According to the shocking revelations of Daniel during the public debate with Margot, the place is a conversion camp where children with skein are forcefully medicated and experimented on against their will.

Opposing Jos and Ryan’s queerness, Matty is a concentrate of toxic masculinity, patriarchal myths, and traditional gender stereotypes. He feels unappreciated and emasculated by women’s empowerment. Radicalized by UrbanDox’s theories, he uses a dangerously aggressive and prejudicial narrative that insists on misogynist clichés like “the male voice [doesn’t] matter anymore” or “men and women need to know their place” (Ep. 01x06). Matty has turbulent relationships with his family, especially with Jos who inadvertently wounded him with his power during an altercation. He is also angry with his parents because their roles are unnatural, since her mother is a powerful figure and his father is a supportive husband who does “female stuff” like cooking. In the season finale, UrbanDox recruits him to spy on his mother’s campaign using a vile and manipulative speech. “A rubid misogynist who has a unique talent for riling up disgruntled men” (Ep. 01x05) and millions of followers, Urbadox is able to create adepts like Matty using the “three pillars of radicalization”: “the need to feel that one is significant and that one matters”, “the ideological narrative that enshrines violence as the means best suited for the attainment of significance” and “the social network – the group or category of people whose acceptance and appreciation one seeks and whose validation of the ideological narrative is essential to its believability for the individual” (Kruglanski *et al.*, 2019, p. 4). The influencer says that he “sees” Matty and “understands” his anger against women and against his mother, who is putting his male existence in danger. He doesn’t want to hurt women, he just wants to protect men. If Margot will lose the election, everything will be back to normal, where the desired “normal” is a system dominated by structural female subordination and hegemonic masculinity. UrbanDox uses Matty’s hatred and fears to convert him into a “soldier” of his crusade in name of natural order because men are on top of “the food chain of Earth”. “Once in a while, a new top dog shows up and tries to

supplant the apex. You think it goes down like some peaceful transfer of power? No, the entire system devolves into chaos. [...] We can't let these feminazis zap us into submission" (Ep. 01x05), he says on his website. Despite his rhetoric full of violence, he presents his opinion as legitimate since free speech should be always guaranteed and rejects any accusation to foment the increasing spike in hate crimes and terrorism. Reminding viewers that "the boundary between science fiction and social reality is an optical illusion" (Haraway, 1991, p. 149), UrbanDox embodies real-life "manosphere", "the dominant arena for the communication of men's rights in Western culture" (Ging, 2017, p. 1). Since 2009, it welcomes online groups with extreme misogynistic narrative and agency preaching female submission, humiliation, and sexual subjugation with aggressive and debasing arguments similar to the ones of UrbanDox. The manosphere has been connected to several crimes, including Isla Vista (May 2014) and Umpqua Community College (October 2015) mass shooting, cases of college campus sexual assault, and rape and death threats against female personalities like journalists, politicians, singers, and gamers (Ging, 2017, pp. 3-10).

Allie/Eve and Roxy: The Prophetess and the Soldier

Allie Montgomery and Roxy Monk are the two most powerful characters both in the novel and in the series. Allie is a Black girl with a history of abuse, including being raped by her foster father Clyde. She has been victim her entire life of patriarchy, systemic injustice, racism, gender-based violence, religious bigotry and zealotry. As in the book, she hides in a convent after the murder of his attacker. Supported by a female voice in her head, "she evolves into a charismatic speaker, encourag[ing] the girls to practice their power and use it to stand up to the nuns and authorities" (Warchal, 2020, p. 91). She starts her religious revolution under the name of Eve, the first woman, the sinner and the mother of humanity. She initially preaches to the "young women with experiences of domestic abuse, neglectful families or underprivileged backgrounds" (Warchal, 2020, p. 91) in the convent, but, also using social media, she reaches millions of other girls and women around the world. Her eloquence is tough, liberating, almost hypnotic. She encourages "her followers to embrace the feminine history of world religions" and to "reconceptualize monotheistic, patriarchal religions such as Judaism, Christianity, and Islam as less hostile to women by turning to goddesses or female deities instead of male gods" (Warchal, 2020, pp. 91-92). Allie/Eve baptizes in water, with her electric power, the convent girls and women after they share their stories of suffering and abuses, stories too many women can relate to. In fact, globally, an estimated 736 million women – almost one in three – have been subjected to physical and/or sexual intimate partner violence, non-partner sexual violence, or both at least once in their life (UN Women, 2023). Allie/Eve talks to all of them, intersectionally, regardless of age, race, class:

There's never been a God for girls like us. They tell us we're nothing. And we beg, we cringe, we smile. We keep silent because we think it will protect us. And no matter what we do, we're lacking in some way. There's always some standard we don't live up to and they bury us in shame. And all this time, our word has counted for nothing. They didn't hear us when we spoke and, well, now the world will listen (Ep. 01x07).

In the last episodes, her influence seems to diminish when the convent discovers that she is a murderer and when she kills Sister Veronica (a nun who didn't trust her and was about to report her to the police), but the voice inside her head promises the coming of a soldier. And Roxy arrives. The British girl has been constantly marginalized by her paternal family because she is illegitimate, but, thanks to her extraordinary power, she eventually manages to obtain a share of Bernie's criminal business. After discovering that her father ordered the murder of her mother, she violently fights with him and runs away. Intrigued by Eve's online videos, she flights to US looking for this prophetsess of a new matriarchal religion. Roxy doesn't believe in God, she knows that Allie/Eve is not speaking on behalf of a feminine deity, but she is strong, stronger than anyone the American preacher has seen. Thus, the two bond and Allie/Eve welcomes her to the "family".

Allie/Eve and Roxy's help reverse gender roles and canons. They epitomize a politically engaged youth, the rebellious voice of the new generation of activists that question the patriarchal order. They invite girls and women to acquire awareness of their own abilities and knowledge about their bodies, relating the discover of their power to the normalization of the feminine sexuality. The purity myth endangers women's roles, identities, and freedom dangerously connecting their worth with their sexual behavior: "A woman's worth lies in her ability – or her refusal – to be sexual. And we're teaching [...] girls that, one way or another, their bodies and their sexuality are what makes them valuable" (Valenti, 2009, p. 10). By contrast, Allie/Eve teaches her followers that their female bodies are strong, emancipated, and valuable regardless of patriarchal moral:

You have been taught that you are unclean, that you are not holy, that your body is impure and could never harbor the divine. You have been taught to despise everything you are and to long only to be a man. But you have been taught lies. God lies within you, God has returned to earth to teach you, in the form of this new power. Do not come to me looking for answers, for you must find the answers within yourself (Alderman, 2017, p. 115).

The new female power possesses a strong physical energy that also promotes sexual freedom because it gives an enhancing pleasure to the carriers. At the same time, this power is anger and fire. It is driven by the desire to rewrite an unfair society. Allie and Roxy teach girls how to manage their power using almost identical similes, asking their disciples to rely on their rage against the system and the individuals that supported its injustice. "It's like throwing a hook. [...] You gotta [...] aim with your eyes but hit with your heart. [...] Concentrate. Really concentrate. Who do you hate?", says Roxy. "You kinda gotta let it build up, like water boiling and think of every bad thing that has ever happened to you, and it's in our chest and it's growing. Now, let it all out", says Allie/Eve (Ep. 01x07).

Tatiana and Zoia: from Silence to Power

First lady of Moldova, Tatiana is an objectified character with broken dreams. As a girl, she was a talented gymnast training for the Olympics, oppressed by a tyrannical and hypercritical mother. She had to put her aspirations aside when she forcibly married much

older, gross, and predatory Finance Minister Viktor Moskalev, who later became the autocratic president of her country. Adult Tatiana's appearance is very baroque, almost caricatural, but she has no voice. She spends most of her time in silence, completely overshadowed, debased, and sexualized by her husband. She obeys to his commands, as when Viktor orders her to wear an ankle monitor from Russia that report the use of electric powers. She is an overdressed porcelain doll in a sumptuous palace, an object of pleasure, an ornament. She represents a theatrical incarnation of the "beauty myth" analyzed by Wolf (2002), a myth that assumes that "beauty objectively and universally exists" (p. 12) and imposes imperative norms and mass culture's ideals (e.g., youth, thinness, etc.) on women's bodies and self-perception. Tatiana's "cultural fixation" for her physical appearance, her make-up, or her perfect wardrobe reflects a social "obsession" that directly links "female beauty" with "female obedience" (Wolf, 2002, p. 187). The "beauty myth" supports patriarchy enhancing gender hierarchy: it "is not about women at all. It is about men's institutions and institutional power" (Wolf, 2002, p. 13). "When women [demand] access to power, the power structure [uses] the beauty myth materially to undermine women's advancement" (Wolf, 2002, p. 20), as also happens to Margot in her political career. The first time Tatiana shows a real fee will is when she kills her husband, after he beats her dog and threatens to kill the group of rebel women lead by her estranged sister Zoia. Tatiana is a complicated figure because she is not simply a traumatized and abused victim of a hateful patriarchal system, she is a strategist who wants power not only to help the women of her country but also for her own personal gain. To achieve her goal, she has no qualms about murdering Solongo, the impoverished maid that awakened her skein, and accusing her of Victor's murder.

Tatiana's story intersects with the history of her country, where girls and women with the skein are violently repressed, killed, and/or experiment on. Moldova is a traditional and conservative reality dominated by rigid and oppressive roles that constructs a gendered society in which "not biology, but culture, becomes destiny" (Butler, 2010, p. 11). Viktor and Tatiana epitomize the classic binary opposition between a dominant, powerful, and strong masculinity and a passive, fragile, and eroticized femininity. Said opposition is exasperated by Moldova's conservative reality in which "the hyper-masculinized version of appropriate behavior for men links power and sexuality with violence" (Reid-Cunningham, 2008, p. 284). And the war against women's bodies includes human sex-trafficking. In *The Power*, Alderman (2017) states that "Moldova is the world capital" (p. 93) of this criminal activity. It is confirmed by several organizations, including the IOM (International Organization for Migration): "although in the 1990s, Eastern Europe has surfaced as a substantial source of victims of human trafficking, Moldova has been considered to have the highest rates of trafficking victims (IOM 2019)" (Bogdan, 2020, p. 3). According to UNFPA (United Nations Population Fund) report, from 2000 to 2010, IOM counted 2741 victims of human trafficking and "most victims [were] women and girls trafficked for sexual exploitation, primarily to Turkey, Russia, Cyprus, the United Arab Emirates, and other countries in the Middle East and Western Europe" (Ghimpu *et al.*, 2011, p. 4).

The Power imagines what would happen if women forced into prostitution and sex-trafficking were not powerless anymore. They would revolt against men and male social structures. Interviewed by Tunde, Zoia expresses all her fury against not only her traffickers but also the accomplice reality that allowed this crime, a reality where

gender-based violence is systemic and normalized, since, according to UN, “one in four women aged 15 to 49 in Moldova has been a victim of domestic violence” (Ghimpu *et al.*, 2011, p. 4):

Where were men like you when I didn't have electricity coming out of my hands? [...] You want to give me a voice? I have learned how to say 'help me' in eight different languages. All the country I was sent to, they just pushed my head harder into the bed. The ones who call for peace are often the ones who caused the pain first. Everybody knew about our suffering. You're not writing this to educate. Only to remind them how safe they already are. I will give you your interview. But I will not give them peace. Go tell my sister a real, big change is coming, and I need her to pick a side (Ep. 01x07).

Zoia “will not give them peace” also because she has just become the mother of a girl, the result of a rape. When the rebel talks to Tatiana by phone in the season finale, she states that her fight is also for her daughter, for the future generations of women: “Let's make sure she doesn't get screwed up like we did”. “She won't. She has the power”, Tatiana answers.

In countries where women's rights are not protected or secured, the EOD exacerbates the opposition between male and female agenda leading to violent revolutions, to the “days of the girls” fighting back patriarchy and challenging repressive *status quo*, as the one in Riyadh reported by Tunde. Society is displayed so infected by poisonous male authority and oppression that a peaceful mediation and the redistribution of power appear impossible for women like Zoia. As other abused characters victim of systemic injustice like V from Alan Moore and David Lloyd's comic *V for Vendetta* (80s) or the posthuman hosts from the HBO series *Westworld* (2016-2022), she wants to destroy society and rebuilt it from the ground. In *Westworld*, one of the most effective refrains to explain the rebellion of enslaved androids is a quote from Shakespeare's *Romeo and Juliet* (1597): “These violent delights have violent ends”. Similarly, *The Power* reflects on the desire of women to be like a “tsunami” or a consuming “fire” for this violent system constantly privileging one part over another. The result in Moldova is a brutal polarization of society and the overturning of gender-based violence, with men marginalized, abused, hunted, and killed.

Tunde: the Value of Witnessing and Empathy

Tunde Ojo is the only main male character of *The Power*. As Rob, Margot's husband, he generally embodies a positive and anti-patriarchal manhood, far from toxic masculinity, even if he is initially represented as an opportunist and sexist figure. A Black Muslim young man from Nigeria, Tunde is the first to publish a video on the EOD. His female friend Ndudi wants to investigate with him the story of a new “juju” (magic) but he prefers to go on a date. He changes his mind when the girls he is with uses her skein. Thus, he records without consent a group of young women using their power. After discovering him, they react with violence, injuring Ndudi with a strong electric discharge. When his post goes viral, he is recruited by BBC to cover the awakening of the “electric girls” around the world but Ndudi loses her story and she is also ostracized by her community, labeled as a witch. Even if distraught by what he caused to his friend, Tunde

decides to follow his dream to become a journalist. His travels around the world are a journey of redemption, awareness, and improvement. He documents EOD and the related revolutions in several nations, including Saudi Arabia, Moldova, and United States. The events in Riyadh are particularly tragic and traumatizing for Tunde. After a girl, Amal, is almost beaten to death for using her “unholy” power, the revolt explodes, leading to the aforementioned “Day of the Girls”. It’s liberating but bloody. He risks his life watching women and men die, mothers opposing sons, daughters fighting fathers. Soon after Saudi Arabia, there will more days like this on a global scale, with girls and women reshaping power relations and structures and subverting the patriarchal order with their new ability and the strength of their new voices.

Tunde needs to adapt to this new order. He thinks of himself as a male savior, but this trope starts to crumble when Noura, a Riyadh protester, helps Tunde to flee the country, while he assumes that she would be the one in need to be protected and to escape. “I want change, yes, but I’m not fighting to leave. [...] Did you think you were going to save me?”, Noura says (Ep. 01x04). She shows Tunde his misconception about women, and he is ready to listen, to learn. He learns the impacts of patriarchy on society and recognizes his own privileges. Tunde is an ally of women’s rights and he faces mortal dangers for his journalistic mission. He sincerely believes that “the system is broken and only women can rebuild it again” (Ep. 01x08). But he is also aware of the potential risks. During episode 4, joyful and empowering imagines of girls and women all over the world complement Tunde’s reports:

In Saudi Arabia, for women all over the world, it is the dawn of a new day. New freedoms. New privileges. New abilities. [...] It is a law of nature that for every action, there is a reaction. But we must all be better than our nature. For those of us committed to the equality of all humanity, it must be our mission to ensure that the price of this new day dawning is not too steep. And I believe we can.

His faith in “the inherent goodness” of humanity is challenged by the violent outcomes of this potentially utopian global reshaping and his PTSD brutally emerges in the final episode, during the combats between Zoia’s revolutionary forces and the Moldovan army, leaving him in a situation of danger.

Female Monstrosity/Monstrous Bodies

Bias, victim blaming, sexual objectification, gender-pay gap, psychophysical abuses, slavery, trafficking, femicides, rapes and mass-rapes remind us that female social and individual bodies have been and are territories of sexual, political, economic, colonial, racial, and military conquest. In *The Power*, since they are not passively subjected and exploitable “lands” for patriarchal hegemony anymore, they become “weapons”, as Governor Dandon often underlines, insisting on the dangerousness of women’s bodies. Echoing X-Men world, “mutant” women need to be controlled. If possible, they should be also deprived of their new destabilizing ability. In Marvel reality, there are forced registration, depowering serums and technologies and virus infecting only the X-gene carriers. In the world dealing with the skein, women and girls are marginalized, tracked down, and persecuted. When the phenomenon escalates, girls in United States are

separated from boys. They are not allowed to use school buses, handcuffed, and forced to wear rubber gloves. After that, women of all ages are required to be invasively tested for the EOD, getting fired in case of refusal or positivity. Possible vaccines are studied. Globally, women and girls are beaten, abused, and killed for their power. In Moldova, girls with the skein are brutally experimented on, leading to the death of the “volunteers”. Many states, including U.S., buy the outcomes of these criminal and unethical trials, recalling what happened after the Second World War with the results of the human experimentation on several diseases, including plague, typhoid, scarlet fever, and tuberculosis, and conducted in China by “the infamous Unit 731, Japan’s biological warfare research unit” (Rees, 2009, p. 43). “The U.S. played a [...] key role in concealing information about the biological warfare experiments and securing immunity from prosecution for the perpetrators”, trading, as other countries, “leniency for access to data” (Brody *et al.*, 2014, p. 220). New technologies are created to register women’s use of the EOD, such as the ankle monitors Tatiana is obliged to wear, anticipating the electrocuting wristbands from Dalcher’s *Vox*. Patriarchal politics transform women’s bodily autonomy and rights in a question of national and global security and try to repress them.

Women with the EOD are monstrified. When women transgress gender roles and stereotypes, when they show empowered identity and sexuality, when they refuse patriarchal structures, when they undermine masculine myths and order with their independence, when they do not embody the contemplative, pure, gracious, and nurturing ideal of the eternal feminine, they become monsters, freaks, and witches. Quoting Creed (1993), “the monstrous-feminine is constructed as an abject figure because she threatens the symbolic order. The monstrous-feminine draws attention to the frailty of the symbolic order” (p. 83). The (so-called) monstrosity can be treated, annihilated, or assimilated. It cannot be expressed, freed, understood, or respected.

In real and fictional dystopias, women’s bodies and languages are limited and/or crushed by cult of masculinity and patriarchal power. Offred, the protagonist of *The Handmaid’s Tale*, says that women live in the spaces between the stories. She “is forced to recognize her anonymity, to almost forget her real name, to experience herself as a subject-object, interchangeable with the other Handmaids” (Mascio, 2020, p. 252). Deprived of freedom, knowledge, and autonomy, Gilead’s women have no power over their identities and over their wombs. Some of them are so monstrified that are both dehumanized and defeminized: when Gilead women cannot give/produce sexuality, fertility, obedience, or labor, they are confined in toxic camps and re-named “unwomen”. Revenging the countless characters annihilated by patriarchal dystopias, *The Power* shows women all over the world as capable of reclaiming their body, raising their voice, and writing the pages of their stories. They are not monsters (despite the misogynistic male supremacist narrative). They best recall Haraway’s cyborgs, “disassembled and reassembled” (Haraway, 1991, p. 163) hybrid entities that defeat gender dualism, stereotypes, normative embodiment, and systemic subordination, exalting “the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other” (Haraway, 1991, p. 175).

While Alderman’s work has been criticized for “neglect[ing] the intersectional nature of identity politics” (Raso, 2023, p. 70) and for naturalizing “white heteronormativity [...] as a universal experience of womanhood” (Miller, 2020, p. 399), the series also give recognition to intersectional bodies. Compared to the novel, it is positively enhanced by

the presence of a more multiracial cast and by a more inclusive LGBTQIA+ representation. For example, opposing their absence in the book, the TV adaptation shows empowered trans character, as Sister Maria (Daniela Vega), giving also to trans women the possibility to develop the skein due to their high level of estrogen (even if the matter is not well explained or further investigated).

The life of all women improves with the skein because they are not afraid to walk in the real and metaphorical dark anymore, as Jos perfectly explains in *Scarlet Minnow* (Ep. 01x05), talking about her daily life:

I run with both my earbuds in now. [...] I don't make elaborate plans with friends just to make sure we all get home from a party safe. I didn't even realize I was living in constant fear. [...] I just feel like a hundred pounds lighter and a hundred times stronger because I have this thing in me. Can you imagine what it's going to be like for Izzy [Jos' youngest sister]? She's not gonna look at the ground when a guy passes by. And she's never gonna worry about what she's wearing. Can you imagine growing up with that kind of freedom?

As Margot affirms during the debate, the EOD is lowering violent crime rate (rape, domestic violence, kidnap, etc.), including against Black trans women, who, on a real global scale, are at high risk of deadly violence. According to the Trans Murder Monitoring, in fact, approximatively 75% of the victims of trans and gender diverse people murders worldwide are Black or racialized trans women (Transrespect.org, 2023).

The Power lies between utopia and dystopia, but it chooses neither. After all, someone's "good place" can represent someone else's "bad place". The world before the awakening of the skein silently witnesses women suffering for repressive dystopian structures. The dawn of a new matriarchal world promises utopia, but its outcomes will simply overturn systemic power relations. In the series, there is still hope for a better world, but we know from the novel that this story is not about a peaceful recognition of equal rights, there will be no happy ending. This story is about reversing gender roles, prejudices, and identities and showing the dystopian reality women experiment in everyday life from the male point of view. This story is about power, an unjust, corrupted, controlling, and despotic power. This story is about what happens when a dominant part of society imposes its privileges on a marginalized and dehumanized otherness.

References

Ahmed, S. (2006). Orientations: Toward a Queer Phenomenology. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12(4), 543-574. <https://doi.org/10.1215/10642684-2006-002>.

Alderman, N. (2017). *The Power*. London: Penguin Books.

Anderson, K. (1990). The Great Divorce. Fictions of Feminist Desire. In L. Falk Jones and S. Webster Goodwin (Eds.), *Feminism, Utopia, and Narrative* (pp. 85-99). Knoxville: The University of Tennessee Press.

Atwood, M. (1986). *The Handmaid's Tale*. Boston: Houghton Mifflin Company.

- Bogdan, L. (2020). Public Perception of Human Trafficking: A Case Study of Moldova. *Comparative Migration Studies*, 8, 1-14. <https://doi.org/10.1186/s40878-020-00201-5>.
- Broad, K. (2009). Race, Reproduction, and the Failures of Feminism in Mary Bradley Lane's *Mizora*. *Tulsa Studies in Women's Literature – U.S. Women Writing Race*, 28(2), 247-266. <https://doi.org/10.1353/tsw.2009.a393356>.
- Brody, H., Leonard, S.E., Nie, J.-B., & Weindling, P. (2014). United States Responses to Japanese Wartime Inhuman Experimentation after World War II: National Security and Wartime Exigency. *Cambridge Quarterly of Healthcare Ethics*, 23(2), 220-230. <https://doi.org/10.1017/S0963180113000753>.
- Butler, J. (2010). *Gender Trouble*. New York-London: Routledge.
- Burdekin, K. (1985). *Swastika Night*. New York: Feminist Press.
- Carnevale, A.P., Smith, N., & Campbell, K.P. (2019). *May the Best Woman Win? Education and Bias against Women in American Politics*. Washington: Georgetown University.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Darowski, J.J. (2014). *X-Men and the Mutant Metaphor: Race and Gender in the Comic Books*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Devereux, C. (2014). Hysteria, Feminism, and Gender Revisited: The Case of the Second Wave. *ESC*, 40(1), 19-45. <http://dx.doi.org/10.1353/esc.2014.0004>.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish*. New York: Vintage Books.
- Frasca, T.J., Leskinen, E.A., & Warner, L.R. (2022). Words Like Weapons: Labeling Women As Emotional During a Disagreement Negatively Affects the Perceived Legitimacy of Their Arguments. *Psychology of Women Quarterly*, 46(4), 420-437. <http://dx.doi.org/10.1177/03616843221123745>.
- Ging, D. (2017). Alphas, Betas, and Incels. Theorizing the Masculinities of the Manosphere. *Men and Masculinities*, 22(4), 1-20. <https://doi.org/10.1177/1097184X17706>.
- Ghimpu, V., Zaharia, V., & Porubin, N. (2011). *Action against Human Trafficking and Domestic Violence in Moldova*. Chisinau: Nova Imprim – UNFPA (United Nations Population Fund).

Haines, J. (2024). Where State Abortion Laws Stand Without Roe. USNews, April 10, <https://www.usnews.com/news/best-states/articles/a-guide-to-abortion-laws-by-state> [last accessed 13.05.2024].

Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

Kruglanski, A.W., Bélanger, J., & Gunaratna, R. (2019). *The Three Pillars of Radicalization. Needs, Narrative, and Networks*. New York: Oxford Press.

Luedtke Seal, J. (1990). James Tiptree, Jr.: Fostering the Future, Not Condemning It. *Extrapolation*, 31(1), 73-82. <https://doi.org/10.3828/extr.1990.31.1.73>.

Mascio, A (2020). Fra fiction e realtà. L'uniforme di *The Handmaid's Tale* come icona culturale. *Ocula*, 21(22), 239-265. <https://doi.org/10.12977/ocula2020-18>.

Micale, M. (1989). Hysteria and its Historiography: A Review of Past and Present Writings (II). *History of Science*, 27(4), 319-351. <http://dx.doi.org/10.1177/007327538902700401>.

Miller, A. (2020). "Day of the Girls": Reading Gender, Power, and Violence in Naomi Alderman's *The Power*. *College Literature*, 47(2), 398-433. <https://doi.org/10.1353/lit.2020.0016>.

Miller, E. (2009). *Dancing Like a Man: A Phenomenological Study of Gender, Class, and Sexuality*. In K. Weekes, *Privilege and Prejudice* (pp. 145-172). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Raso, A. (2023). Towards Non-binary Science Fiction: Naomi Alderman's *The Power* athwart Difference Feminism. *de genere*, 9, 65-84.

Rees, L. (2009). *Horror in the East. Japan and the Atrocity of World War II*. New York: Da Capo Press.

Reid-Cunningham, A. (2008). Rape as Weapon of Genocide. *Genocide Studies and Prevention. An International Journal*, 3(3), 279-296. <http://dx.doi.org/10.3138/gsp.3.3.279>.

Sedgwick, E.K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.

Shuvra Sen, T. (2022). Naomi Alderman's *The Power*: A Speculative Feminist Dystopian Fiction Mirroring the Here and Now. *Prague Journal of English Studies*, 11(1), 135-147. <https://doi.org/10.2478/pjes-2022-0008>.

Suksang, D. (1995). A World of Their Own. The Separatist Utopian Vision of Mary E. Bradley Lane's *Mizora*. In S.M. Harris (ed.), *Redefining the Political Novel. American Women Writers 1797-1901* (pp. 128-148). Knoxville: The University of Tennessee Press.

Transrespect (2023). Trans Murder Monitoring 2023 Global Update. Transrespect, November 13, <https://transrespect.org/en/trans-murder-monitoring-2023/> [last accessed 13.05.2024].

UN Women (2023). Facts and figures: Ending violence against women. UN Women, September 21, <https://www.unwomen.org/en/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures> [last accessed 13.05.2024].

Valenti, J. (2009). *The Purity Myth. How America's Obsession with Virginity Is Hurting Young Women*. Berkeley: Seal Press.

Vallorani, N. (2012). *Anti/Corpi*. Milano: Libraccio.

Warchal, M. (2020). "She Cuppeth the Lightning in her Hand": Spirituality, Domination, and Violence in *The Power* (2016) by Naomi Alderman. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 63(1), 87-97. <https://doi.org/10.26485/ZRL/2020/63.1/7>.

Warner, M. (1999). *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. New York: The Free Press.

Wolf, N. (2002). *The Beauty Myth*. New York: Harper Collins.

TV series cited

The Handmaid's Tale (Hulu, 2017 – ongoing, 5 seasons).

Jessica Jones (Netflix, 2015-2019, 3 seasons).

The Power (Amazon Prime Video, 2023 – ongoing, 1 season).

Westworld (HBO, 2014-2022, 4 seasons).

About the author

Elisabetta Di Minico is a UNA4CAREER postdoctoral researcher at the Faculty of Political Science and Sociology of the Complutense University of Madrid, with a project on "The Enmity of Otherness". She is also part of the HISTOPIA research group. She works on the relations between fiction and history. Her research primarily focuses on dystopia, control, otherness, and violence (racial and gendered). She uses novels, comics, movies, and TV series to socio-politically analyze the real "bad places" of contemporary reality.

Tutti pazzi per il *legal drama*. Uno sguardo semiotico sulle dinamiche processuali nella serialità televisiva

Antonia Cava
Università degli Studi di Messina

Abstract

The contribution analyzes the analogies and connections between legal and communicative phenomena, using legal-drama as a case study. Considering the legal system as a semiotic system, we will describe the image of law portrayed by TV writing. We will reconstruct, in particular, the dynamics of the spectacularization of the trials in some of the TV series that have been widely successful both nationally and internationally. The analysis of the imagery constructed by TV series around the judicial system will also allow us to reflect on the effects that legal audiovisual products may have on the perception of legal reality. In the conclusions we will propose an explanation of the success of TV series depicting the law. The enormous interest generated by television series set in courtrooms, in fact, finds a possible explanation in the exciting confrontation between justice and injustice.

Keyword: Legal Drama; Trial; Imagery; Audience; Popular Culture.

Introduzione

Studiare i *legal drama* ci permette di comprendere il modo in cui il linguaggio della serialità televisiva abbia nel tempo contribuito a mutare l'immagine del diritto e di individuare le analogie e le connessioni fra fenomeni giuridici e fenomeni comunicativi.

La realtà del diritto appare sempre più mediatizzata. Questo vale soprattutto per il processo, scena prescelta frequentemente dalla rappresentazione dei media. Il processo giudiziario nei suoi elementi, nei suoi atti e nelle sue procedure può essere considerato, infatti, un copione, utilizzato spesso dai media per la rappresentazione di conflitti che divengono storie da narrare.

Come è stato giustamente rilevato anche la scena giudiziaria può essere sottoposta alla regola delle tre unità di luogo tempo e azione: la prima è lo spazio in cui il processo si svolge dall'inizio alla fine; la seconda si riferisce all'arco di tempo ininterrotto in cui la trama narrativa si svolge; la terza si riferisce al fatto che le singole azioni non sono riferite alla soggettività di ciascun attore, ma a un articolato concorso di elementi co-occorrenti. Anche il processo, come acquisito alla teoria e alla prassi giuridica, è una ricostruzione della realtà, quella processuale, diversa da quella reale, in rapporto alla quale emerge uno scarto semantico ineliminabile (Strazzeri, 2010, pp. 111-112).

Alcuni dei temi di cui si discute in questo saggio prendono le mosse da ricerche realizzate in collaborazione con Domenico Carzo (Carzo, 2010; Cava, 2013a; Cava,

2013b); in quei lavori, leggendo il sistema giuridico in una dimensione comunicativa, lo interpretavamo come sistema segnico.

In questo contributo, ipotizzeremo le motivazioni del successo di alcune serie tv, le cui sceneggiature danno ampio spazio alle dinamiche processuali: riteniamo che il gioco delle parti, che si genera dalla narrazione di una contesa giuridica, sia la ragione determinante del coinvolgimento dei pubblici. Le storie giudiziarie dagli esiti aleatori attraggono spettatrici e spettatori, che si appassionano e sperano che la soluzione dei casi corrisponda a quella immaginata dalla propria fantasia.

Ripercorreremo, inoltre, alcuni dei cambiamenti più rilevanti delle formule seriali di genere *legal drama*; tale ricostruzione ci consentirà di riflettere anche sulle trasformazioni del panorama mediale e quindi sulla mutazione continua in atto nel quotidiano contemporaneo (De Pascalis, 2019, p. 645).

Il diritto come sistema semiotico

Carzo (1992, pp. 84-88) guarda al diritto come un sistema concepito quale totalità segnica non chiusa, ma ontologicamente aperta alla libertà. È un campo di produzione simbolica, che produce pratiche reali e pratiche discorsive. Se si osserva e analizza il sistema giuridico in un'ottica semioticamente orientata, risulta evidente che esso, in quanto sistema, scaturisce da un contesto sociale in seno al quale è costantemente prodotto, scambiato e consumato dagli attori sociali, e assume, perciò, la caratteristica di sistema teoricamente o astrattamente formale. I suoi molteplici aspetti, cosiddetti formali, infatti, sono collegati, in un'ottica semiotica appunto, alla pratica sociale generalmente intesa, dal cui contesto traggono la loro ragione d'essere, la loro sostanza, il loro significato, di cui essi non sono altro che significanti: avulsi, in quanto tali, dal loro proprio contesto, sarebbero significanti vuoti di significato. Appare pertanto evidente che, se ai fenomeni giuridici si applica una lettura semiotica, è possibile comprendere come l'insieme delle norme che costituiscono il diritto hanno la propria origine e il proprio fondamento non in se stesse, bensì nelle esigenze pratiche della mutevole struttura sociale nel suo complesso. Possiamo quindi considerare il sistema giuridico come un "fenomeno sociale totale" (Mauss, 1925) in quanto sistema di segni particolari, il quale rinvia necessariamente ad altri sistemi di segni che nel loro insieme costituiscono un sistema segnico generale al cui interno si evidenziano, tra i sistemi singoli, relazioni e parentele, a prima vista non molto vicine. Considerare in prospettiva semiotica il sistema giuridico consente un'interpretazione mutante della legge, secondo l'evoluzione dei rapporti sociali.

Alla luce di queste premesse, abbiamo scelto di analizzare i prodotti audiovisivi di genere *legal drama*, che raccontano le dinamiche del sistema giudiziario e i casi legali con protagonisti giudici e avvocati (Greenfield, 2001); queste narrazioni ci permetteranno di ragionare sul cambiamento sociale, che si riflette nella scrittura delle sceneggiature per la televisione. Un esempio di questo cortocircuito tra diritto, società e scrittura televisiva è esplicitato da Grasso e Penati (2016) attraverso il paradosso del *legal drama*: solo la cattiva scrittura di una legge può diventare buona scrittura drammaturgica, solo la costruzione imperfetta del sistema giuridico diventa perfetto impianto narrativo.

È indubbio che il diritto abbia alimentato l'immaginario cinematografico ispirando film e serie televisive, che hanno segnato profondamente la cultura dei giuristi e l'opinione

pubblica (Siniscalchi, 2023). Il processo in particolare, ribadiamo, è una rappresentazione drammatica, con una struttura molto narrativa.

Tomeo (1972) evidenziò una sorta di *climax* discendente nella descrizione della magistratura nel passaggio dal racconto letterario al racconto cinematografico. Esiste una discrasia tra i grandi modelli letterari, si pensi al *Processo* (1925) di Franz Kafka, e i prodotti della cultura di massa. La figura del giudice, ad esempio, sembra semplificarsi e banalizzarsi, secondo Tomeo, nel momento in cui diventa protagonista di un racconto destinato a interpretare gusti e tendenze di larghe masse di pubblico. Tale mutamento è da ricollegarsi ad una diversità funzionale tra opera letteraria e prodotto cinematografico: i fini cui tendono i due tipi di testualità, il rapporto funzionale che lega quei fini, gli strumenti espressivi e il pubblico cui essi si rivolgono. Di certo le strategie del racconto cinematografico, a primo acchito, appaiono banalizzare alcune immagini che la letteratura rende quasi sacrali.

Il film è sicuramente un prodotto dell'industria culturale di largo consumo, ma è anche un'espressione artistica che ha innescato un processo di spettacolarizzazione del diritto sconosciuto ai grandi modelli letterari. Bisogna, comunque, considerare che i racconti cinematografici si alimentano continuamente delle opere letterarie. Si pensi alle tante trasposizioni da romanzi a film e, sempre di più, la costruzione del testo narrativo è intrisa di tecniche compositive cinematografiche, immaginando il passaggio sul grande schermo. Con la serialità televisiva si fa un passo ulteriore in direzione dell'interazione giuridica come strategia di spettacolarizzazione di un racconto. Originariamente anche film e serie tv, si sa, erano prodotti narrativi audiovisivi con funzioni diverse, rivolti a pubblici differenti e fruiti in contesti di ricezione non paragonabili (Marchesi, 2011). Nel tempo, l'innovazione dei linguaggi e la capacità di sperimentazione ha reso la serialità televisiva, dal punto di vista estetico e del piacere della visione che ne traggono i pubblici, un prodotto pregiatissimo dell'industria culturale, assumendo un ruolo centrale nel sistema di produzione audiovisiva (Dusi *et al.*, 2020).

L'immagine del processo nelle serie tv

Consideriamo ora le serie televisive in cui il confronto tra attori giuridici concorrenti si sviluppa all'interno di un processo; il processo diviene, pertanto, il centro della struttura narrativa del prodotto televisivo. Sarebbe operazione lunga, articolata, e probabilmente noiosa, la ricostruzione cronologica di ogni serie che abbia avuto al centro del proprio sviluppo una disputa legale; abbiamo scelto, pertanto, di analizzare il "racconto telefilmico del diritto" utilizzando solo forme audiovisive mainstream indirizzate al pubblico generalista, che abbiano lasciato un'impronta nell'offerta tv in termini di impatto culturale e innovazione narrativa.

Più precisamente abbiamo scelto di limitare la nostra indagine ai *legal drama* trasmessi da emittenti televisive italiane, pubbliche e private, escludendo canali a pagamento, piattaforme e Over-The-Top Television.

Si tratta di narrazioni seriali che, seguendo la classificazione di De Pascalis (2019, p. 668), appartengono all'ecosistema narrativo-industriale, espressione della produzione generalista free-to-air. Serie "resilienti", che nel tempo hanno garantito la fidelizzazione del pubblico italiano grazie a meccanismi di reiterazione nella fruizione tradizionale a

palinsesto. Consideriamo, quindi, un tempo dell'esperienza televisiva in cui ancora la "logica dell'appuntamento" era prevalente rispetto a quella della "disponibilità permanente".

Sebbene in questo contributo non ci occuperemo di approfondire l'articolato rapporto di spettatori e spettatrici italiane con le serie di riferimento, nelle prossime pagine emergerà come le produzioni audiovisive internazionali, calate nel contesto culturale italiano, abbiano contribuito alla definizione di un comune sentire rispetto al sistema giudiziario di cittadine e cittadini lontani nella loro vita quotidiana dalle dinamiche della giustizia.

I criteri di selezione seguiti sono stati:

- 1) criterio quali-quantitativo: longevità sul piccolo schermo e successo di pubblico;
- 2) criterio tematico: prodotti televisivi in cui il processo si rivela l'elemento determinante e centrale della vicenda; la situazione narrativa, cioè, deve essere totalmente coinvolta nel "problema processuale";
- 3) criterio temporale: serie che segnano un'innovazione dell'immaginario mediale in decenni differenti della storia televisiva.

Rispetto a quest'ultimo punto, riteniamo che ciascuna delle serie da noi individuate abbia innovato narrativamente le consolidate regole dell'intrattenimento, usando narrazioni corali, costruendo personaggi iconici, affrontando temi controversi, contaminando i generi tradizionali (Thompson, 1996).

Barbara Villez (2009) individua tre generazioni del *legal-drama*: la prima tra gli anni Cinquanta e Sessanta, caratterizzata dal ruolo protettivo e salvifico dei personaggi protagonisti; la seconda negli anni Ottanta, in cui accanto ai casi legali si sviluppano le vite private dei personaggi; la terza generazione negli anni Novanta, in cui la serialità si fa più complessa, i casi trattati sono di grande attualità e i protagonisti incarnano eroi fragili. Muovendo da questa periodizzazione, abbiamo scelto di analizzare alcune serie paradigmatiche.

Le serie prese in considerazione, perché rientrano in questi criteri, sono *Perry Mason* (1957-1966, CBS), *L.A. Law* (1986-1994, NBC), *Ally McBeal* (1997-2002, Fox) e *The Good Wife* (2009-2016, CBS).

Tale ricostruzione non ha alcuna pretesa di completezza, costituisce semplicemente uno strumento interpretativo utile ai nostri fini conoscitivi. Essa mostrerà come muta nell'immaginario la figura dell'avvocato che da difensore degli oppressi, che lotta perché la legge sia al servizio del cittadino, si tramuta in una figura più controversa e ambigua. Gli avvocati sono icone televisive, ma se nelle prime serie tv sono soprattutto avvocati della difesa (si pensi a Perry Mason che non perde mai un confronto anche perché il suo cliente è sempre innocente), con il passare del tempo le serie raccontano le contraddizioni del sistema, la legge non è infallibile e la verità non sempre affiora a galla (Carzo, 2010). Gli avvocati diventano allora istrionici, creativi, strateghi dall'irresistibile affabulazione retorica.

Perry Mason¹¹, l'avvocato penalista protagonista d'intrighi complessi che si originano da un omicidio e vengono brillantemente risolti in un'aula di tribunale, appare per la prima volta sul piccolo schermo italiano il 3 settembre del 1959. L'infallibile e perfetta abilità retorica del protagonista lo guiderà sempre al trionfo della giustizia, sostenuto nelle indagini dalla fedele segretaria Della Street e dall'investigatore privato Paul Drake; immancabile ovviamente l'avversario nella sua corsa alla vittoria: il procuratore distrettuale Hamilton Burger. Lo spettatore è coinvolto dalla trama, non possiede tutti gli elementi di cui dispone l'avvocato per smascherare il colpevole, ed è affascinato dal primo principe del foro mediale che unisce la capacità di utilizzare il linguaggio giuridico alle abilità del detective privato. Nell'arco di una puntata, si passa dalla scena di un delitto all'aula di tribunale, che per la prima volta diventa un set televisivo (Papke, 1999); il telespettatore italiano conosce, così, le dinamiche dei tribunali americani. A una prima parte dedicata all'azione, alla scoperta di un omicidio e alle indagini correlate, segue il racconto del processo, che ha come epilogo la soluzione del caso in un' "epoca televisiva" in cui il pubblico si sentiva rassicurato dalla continua variazione dell'identico. L'avvocato è fortemente caratterizzato, abile ma rassicurante ed umano, lucido ma profondamente comprensivo (Nevins, 2009; Beard, 2010; Buonanno, 2013); il pubblico inizia ad affezionarsi a lui, protagonista carismatico, e identifica fortemente Raymond Burr, l'attore che lo interpreta, con il personaggio Perry Mason. Il successo della serie è testimoniato dalle nove stagioni, che dal 1957 al 1987 sono state trasmesse dalla Rai, e dalle repliche, che dalla fine degli anni Ottanta in poi hanno fatto di questo prodotto un *legal-drama* noto e apprezzato da varie generazioni.

Per anni la serie ha veicolato nell'immaginario mediatico la rappresentazione della gestione dei processi negli Stati Uniti: l'ideale di giustizia che Perry Mason incarnava raccontava una legge che era sempre in grado di smascherare la violenza e l'illegalità e probabilmente questa immagine oltrepassava lo schermo televisivo, sconfinando nella percezione di una reale vittoria del bene-legalità sul male-ingiustizia.

La cultura giuridica americana basata sul sistema accusatorio venne sdoganata da questa serie così popolare. Nel diritto processuale americano, infatti, la caratteristica più importante del procedimento è rappresentato dalla centralità del dibattimento, basato soprattutto su una oralità che tende ad argomentazioni razionali e che servono ad assumere o a confutare prove e testimonianze a carico o a discarico dell'imputato. I protagonisti si specializzano nell'arte della persuasione per ottenere il favore delle giurie popolari. È lo stile accusatorio che trasforma in spettacolo l'avvenimento giudiziario, che diviene così agone dialettico, una partita aperta dall'alto valore teatrale (Marino, 2011).

Questo tipo di interazione giuridica di certo ben si presta alla traduzione in sceneggiature avvincenti. Crediamo che questa serie abbia contribuito in parte a modellare alcuni atteggiamenti nei confronti del sistema giuridico. Si evidenzia un'immagine positiva e edificante degli avvocati. La promessa del trionfo della razionalità e della giustizia, legata alla *verità* "vera" – riconosciuta non soltanto processualmente –, è alla base del patto

¹¹ *Perry Mason*, Paisano Productions/ TCF Television Productions Inc./CBS Television, con Raymond Burr, Barbara Hale, William Hopper, William Talman, trasmesso dalla CBS dal 1957. La serie è tratta dai romanzi di Earl Stanley Gardner ispirandosi ai quali la Warner produce, tra il 1934 e il 1937, sei film. Successivamente Perry Mason viene trasmesso alla radio dal 1944 al 1955. Da qui viene tratta la serie televisiva, mentre quella radiofonica prosegue cambiando il titolo in *The Edge of Night*, per non fare concorrenza al telefilm (Grasso, 2007).

comunicativo che lega questa serie al suo pubblico; la certezza del lieto fine rende in qualche modo rassicurante la *suspence* che garantisce il coinvolgimento nella trama.

Un tribunale si trasforma per la prima volta in un'arena mediatica; il pubblico, a casa, assiste all'esibizione di una contesa giuridica avente, come oggetto, la scoperta della *verità*. Il diritto, però, non è interpretato come un semplice sistema di regole giuridiche che definiscono un gioco tattico e strategico tra due protagonisti (accusa e difesa), in cui è necessario trovare delle soluzioni che conducano alla vittoria del caso. L'importanza della lettura che la serie dà del sistema giuridico consiste nell'onestà e trasparenza, che guida l'avvocato-eroe nella costruzione delle sue strategie difensive senza utilizzare cavilli giuridici. La serie riesce a dare un'immagine del sistema giuridico americano narrativizzato, che da una parte esalta la macchina narrativa, con la conseguente necessità dell'utilizzo tattico-strategico del dibattito, dall'altra non perde mai di vista una sorta di autorità morale che dovrebbe animare ogni interazione che si svolge in uno scenario normativo (Carzo, 2010, pp. 48-49).

Il tribunale rappresentato dalla serie diviene una *ribalta* che rivela un significato ben più profondo del mero luogo in cui ogni episodio si risolve; è uno spazio, un "campo" o un "frame" idealizzato, che rischia di tratteggiare un mondo legale lontano da quello reale, che può creare false aspettative nei cittadini (Papke, 2007).

La serie rappresentativa, a nostro avviso, della seconda generazione del *legal-drama* è *L.A. Law*¹². Le vicende di uno studio legale, che intrecciano casi giudiziari e vicende private degli avvocati protagonisti, sono trasmesse in Italia su Raidue nel 1988. Lo spettatore si trova, ora, di fronte ad intrighi più complessi: storie parallele nello stesso episodio e l'alternarsi dei registri stilistici, ironia e dramma si contaminano: gli intrecci sono più articolati, a differenza della serie precedentemente descritta, dove la linearità della narrazione rispecchia la linearità dei fatti narrati. Le narrazioni si fanno corali con trame multiple e le vite private dei personaggi si sviluppano nel corso delle puntate (Thompson, 1996).

Le cause degli avvocati diventano spesso il pretesto per riflettere su gravi problemi d'attualità come abuso su minori, omosessualità, razzismo, corruzione. Abbandonato il mondo di certo più rassicurante veicolato da Perry Mason, infaticabile paladino della giustizia che portava a termine le sue storie con il successo del bene sul male, capita che i protagonisti in questa serie perdano le cause e la passione individuale a tratti può avere la meglio sui principi etici. Nel corso delle stagioni della serie si assiste allo svilupparsi delle relazioni tra gli avvocati e all'ingresso di nuovi protagonisti sulla scena. I personaggi iniziano ad avere "il tempo del tempo" (Moisi, 2017), pure i ruoli secondari possono acquistare spessore e le loro storie si avvicinano.

Tra le figure professionali attorno a cui ruota l'intera narrazione della serie vi è il socio anziano a capo dello studio legale Leland McKenzie, dispensatore di consigli preziosi ma allo stesso tempo attento rilevatore di errori e atteggiamenti sbagliati; Douglas Brackman, cinico amministratore che ha ereditato dal padre la gestione economica dello studio; Michael Kuzak, penalista idealista; Ann Kelsey, scrupolosa civilista; Victor Sifuentes, abile e determinato procuratore legale.

¹² *L.A. Law*, 20th Century Fox Television, con Rychard A. Dysart, Alan Rachins, Corbin Bernsen, Jill Eikenberry, trasmesso dalla NBC dal 1986 (in Italia da RaiDue dal 1988).

La principale differenza tra questa serie degli anni Ottanta e quelle della prima generazione del *legal drama* risiede nelle aspirazioni personali e nelle passioni individuali, che muovono le intenzioni degli avvocati molto più frequentemente della deontologia professionale.

C'è una consapevolezza assolutamente estranea al mondo di legalità di *Perry Mason*, per la prima volta gli avvocati nei loro incontri e scontri nelle aule di tribunale, nei corridoi, nelle riunioni di studio, mostrano di essere più legati al sistema giudiziario "reale", sapendo di dover essere pronti a difendere, a volte, anche clienti che alla fine si rivelano colpevoli. I pubblici si trovano di fronte a un nuovo ritratto d'avvocato. Si tratta di abili professionisti che non necessariamente si riveleranno paladini del bene, ma che spesso avranno come obiettivo il successo a ogni costo e non necessariamente la giustizia (Carzo, 2010).

In sintesi, *Perry Mason* rivela una figura di avvocato legato a un immaginario astratto in cui si contrappone in maniera chiara il bene al male, con un'etica basata sulla ricerca della verità; il suo rigore morale rischia, in parte, di semplificare la figura professionale.

Nel caso di *L.A. Law* fa la sua prima comparsa sui media l'immagine di un avvocato che lascia in secondo piano la ricerca della verità, sottolineando invece gli aspetti più professionali, con un'etica basata sul rispetto delle regole del gioco. I professionisti, in questo caso, prestano la loro opera per un compenso, non soltanto in termini economici ma anche simbolici.

Interessante ibrido tra *legal drama* e *sitcom* è la serie che abbiamo scelto per la terza generazione: *Ally McBeal*¹³. A differenza delle serie finora descritte, propone una visione ironica del contesto sociale. Ally è un avvocato che finisce per lavorare nello studio legale di un ex compagno di college dove ritrova il primo grande amore Billy, ormai sposato con Giorgia, una collega avvocatessa.

L'insicurezza caratterizza tutte le avventure della protagonista, dando vita a un'interessante e originale ambivalenza tra abilità e spietatezza all'interno delle aule di tribunale e fragilità nella vita privata di tutti i giorni. L'avvocata di Boston, infatti, non è appagata dalla vita di *working girl* di successo se non c'è un uomo al suo fianco; anzi, sembra che a causarle problemi di rapporto con gli uomini sia proprio la sua indipendenza e autonomia (Giomi, 2012, p. 76).

La protagonista fa subentrare molti aspetti sentimentali nel racconto seriale di genere legale (Rocchi e Anselmeti, 2021); il racconto televisivo deve catturare sempre di più le emozioni dei pubblici.

Gli spettatori nelle prime stagioni sono stati conquistati dalla serie, soprattutto da alcuni espedienti narrativi con cui venivano segnalati i passaggi emotivi più rilevanti della protagonista: curiose immagini simboliche che concretizzavano i suoi pensieri a voce alta, rappresentazioni bizzarre, quasi metafore che diventavano realtà. Una donna in carriera, infelice ma allo stesso tempo allegra ed energica, alle prese, di episodio in episodio, con la ricerca di un "perfetto fidanzato" e con la rivalità all'interno dello studio. Nevrotica, a volte paranoica, affascinante e folle, è diventata, presto, un personaggio assolutamente riconoscibile nel panorama della serialità televisiva.

I suoi colleghi sono bizzarri, ognuno perfettamente caratterizzato, ciò che passa per la loro testa viene mostrato sullo schermo e proprio questa cifra comica ha garantito il

¹³ *Ally McBeal*, 20th Century Fox Television, con Calista Flockhart, Peter MacNicol, Courtney Thorne-Smith, Robert Downey Jr, trasmesso da Fox dal settembre 1997 (in Italia da Italia1 dal 1999).

successo della serie. L'amicizia, che unisce questo gruppo di avvocati stravaganti, conferisce un tratto nuovo alla costruzione della professione forense in televisione. Lo studio legale diviene, infatti, un atipico luogo d'incontro tra personalità eccentriche, che hanno di certo perso la rigidità e la serietà, che fino a quel momento aveva caratterizzato l'atmosfera dei tribunali.

Questa serie ha innovato il linguaggio televisivo, non semplicemente con la sua scrittura ironica, ma con l'inserimento di effetti speciali stile *cartoon* esilaranti. Unendo per la prima volta *legal drama* e *sitcom*, i casi legali diventano dei pretesti per riflettere sull'amore e sulle sue difficoltà. Inoltre, mentre nelle serie precedenti le donne erano di solito rappresentate in ruoli professionalmente subordinati, dall'inizio degli anni Novanta le donne sono state sempre più spesso rappresentate come personaggi forti, indipendenti, professionalmente di successo, sfidando così anche le tradizionali norme di genere (Allrath, 2005).

Completiamo il breve viaggio tra i *legal drama* che hanno segnato gli ultimi decenni televisivi con *The Good Wife*¹⁴. Anche in questo caso al centro della storia un personaggio femminile; si tratta del racconto avvincente della lotta di una donna per raggiungere i propri obiettivi (Bandirali, 2017). La protagonista, Alicia Florrick, decide dopo una lunga assenza dalle aule di tribunale di tornare a esercitare come avvocato, quando il marito procuratore federale viene arrestato per uno scandalo sessuale.

Una buona premessa, per uno show straordinario. *The Good Wife* [...] è una di quelle serie da cui, una volta iniziate, non vi riuscirete a staccare. L'impostazione ibrida con i casi che vengono risolti nel corso di un episodio e lunghi story-arc a sfondo sia legale che politico che sentimentale, è figlia di una scrittura brillante in cui vengono affrontati temi sempre molto attuali come bitcoin, cultura hacker e sicurezza nazionale (Recupero e Franchi, 2020, p. 376).

Da una parte, considerando i casi giudiziari e i dibattimenti in tribunale, la serie segue i convenzionali schemi narrativi del *legal-drama*, dall'altra sviscera il comportamento umano e cosa succede ai personaggi dopo un evento traumatico. La protagonista è impegnata a unire il successo professionale e la vita privata (Nygaard e Lagerwey, 2017). Il percorso lavorativo e personale di Alicia Florrick con una famiglia distrutta, un possibile divorzio, una relazione amorosa complicata con uno dei suoi capi, è il principale punto di forza della serie (Brembilla e Tralli, 2015).

La complessità dei sentimenti e delle relazioni tra gli esseri umani è restituita da una sceneggiatura di sofisticata qualità. Ha, poi, una specificità rispetto alle dinamiche processuali, a cui dedichiamo particolare attenzione in questo saggio. Se le altre serie finora descritte puntano maggiormente l'attenzione sulla reinterpretazione dei fatti in termini di torto o ragione,

¹⁴ La serie, ispirata a un fatto reale, è ideata da Robert e Michelle King insieme a Ridley Scott, prodotta da CBS. In Italia ha esordito nel 2010 su Rai 2. Ha ottenuto nel corso degli anni molti premi e *nominations*: 148 *nominations* e 26 vittorie, tra cui 7 per Julianna Margulies come attrice protagonista, una per quasi tutte le stagioni (Golden Globes 2009, SAGA 2010 e 2011, Emmy 2011). La serie ha anche ottenuto diverse *nominations* come miglior serie drammatica (Emmy 2010, 2011, 2012 e Golden Globes 2009, 2010, 2013, 2014), vincendo il People's Choice Award come Favorite Network TV di rete nel 2014 (Brembilla e Tralli, 2015, p. 150).

In *The Good Wife*, invece, i fatti non contano quasi niente. Conta la conoscenza della legge, e la relativa abilità a manipolarla. I personaggi cercano cavilli, errori di forma, causano ritardi e intoppi, sfruttano i procedimenti burocratici, vincono processi solo per creare precedenti ad un processo più importante, il tutto senza mai andare contro la legge, perché la legge è già predisposta ad andare contro sé stessa (Caruso e Wired, 2015).

L'aula del tribunale è il luogo in cui rappresentare ingiustizie sociali e importanti questioni etiche, al centro delle trame vi sono storie che riguardano, tra le altre, la violenza sessuale, la maternità surrogata, disparità di genere in ambito professionale, la discriminazione razziale, l'immigrazione (Rocchi e Sonogo, 2022). Affrontando con grande realismo temi molto attuali, delicati e difficili, ibrida il classico stile procedurale episodico delle serie finora descritte con un dramma più sfaccettato, in cui è la complessità dei personaggi a essere messa in primo piano.

Riflessioni conclusive

Il diritto è non solamente un insieme di regole e non solamente a sua volta un sistema semiotico, ma è anche e soprattutto una costruzione sociale. Non bisogna sottovalutare il modo in cui il sistema giuridico è prospettato all'opinione pubblica attraverso la pervasività della serialità televisiva, che ha ormai da molti anni un forte impatto sulla cultura popolare (Romeo, 2023).

Le rappresentazioni mediatiche della vita giuridica consentono agli spettatori di riflettere sul giusto e l'ingiusto, ponendo a confronto i differenti modi di intendere la giustizia. Una logica manichea, soprattutto se consideriamo la prima e la seconda generazione del *legal drama*, che rischia di ridurre la complessità della prassi giuridica, producendo un'immagine popolare del diritto che risente di stereotipi culturali. Gli studiosi, del resto, si sono divisi fra chi riconosce la *popularization* dei prodotti televisivi di genere *legal drama* come strumento pedagogico per i cittadini (Elkins, 2006; Laudisio 2018) e un approccio che ne evidenzia, invece, le criticità (Brudy, 2006; Alford, 2001).

Nella formula della contrapposizione tra *bene* e *male*, *giusto* e *ingiusto*, a nostro avviso, risiede il grande successo delle serie televisive che rappresentano il diritto: il sentimento di giustizia permette a chiunque di immedesimarsi in una situazione prospettata e a prendere parte a una delle posizioni possibili. L'enorme interesse suscitato da ogni genere di rappresentazioni che abbiano per scena i tribunali, il successo che esse riscuotono così come la loro diffusione trova una possibile spiegazione nell'appassionante confronto/scontro tra diverse immagini della giustizia. È plausibile ritenere che il fascino derivi proprio dal gioco delle parti e dall'immedesimazione con l'una o con l'altra, nell'aspettativa della vittoria del "giusto" e dunque del "buono".

Si mostra ai pubblici-cittadini il funzionamento delle istituzioni che operano nel sistema legale, affrontando tematiche socialmente appassionanti attraverso protagoniste e protagonisti che affascinano i pubblici. Le storie al centro delle sceneggiature sono caratterizzate, infatti, da una forte carica emotiva tali da poter ipoteticamente riguardare chiunque. Non a caso nel succedersi delle generazioni del *legal drama* individuate da Barbara Villez (2009), vi è una complessità crescente delle vite emozionali dei personaggi. Tant'è vero che anche il personaggio memorabile più classico del *legal drama*, Perry Mason,

è oggetto di una riscrittura nello scenario della serialità contemporanea. In questa rielaborazione, che segue il protagonista nel passaggio da investigatore privato ad avvocato, le sue funzioni narrative cambiano, sono anzi stravolte: assume un aspetto fragile, problematico e infrange la legge se lo ritiene opportuno.

Anche se in molte serie televisive l'esito della controversia giudiziaria non è sempre caratterizzato dall'*happy end* e al centro delle storie vi sono spesso fatti di sangue cupi o comportamenti gravemente riprovevoli, dalla vicenda processuale emerge pur sempre un suggerimento di ciò che rappresenterebbe il *giusto* o almeno ciò che si vorrebbe far passare per tale (Pocar, 2010).

Sarà interessante continuare questa linea di ricerca attraverso indagini empiriche sui pubblici di questo genere seriale; indagare le aspettative rispetto al "senso di giustizia" potrebbe probabilmente restituire un'idea più "popolare" che "professionale" di giustizia e svelare, attraverso le voci delle spettatrici e degli spettatori, le emozioni che suscita lo spettacolo del diritto.

References

Alford, R. (2001). A Review of When Law Goes Pop: The Vanishing Line between Law and Popular Culture. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8(2), 136-144.

Allrath, G., & Gymnich, M. (2005). *Narrative Strategies in Television Series*. London-New York: Palgrave Macmillan.

Bandirali, L. (2017). Io viaggio da sola. Modelli di Heroine's Journey nella nuova serialità televisiva. *Comunicazioni Sociali*, 1/2017, 174-188.

Beard, A.S. (2010). From hero to villain: The corresponding evolutions of model ethical codes and the portrayal of lawyers in film. *New York University School of Law Review*, 55, 962-978.

Brembilla, P., & Tralli, L. (2015). "With 22 Episodes a Year": Searching for Quality in US Network Television: the Cases of *The Good Wife*, *Brooklyn Nine-Nine* and *Jane The Virgin*. *Comunicazioni Sociali*, 2/2015, 142-152.

Brudy, K.D. (2006). *The Drama of the Courtroom: Media Effects on American Culture and Law*. Psychology Honors Thesis. Washington: Georgetown University. https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/551693/Kristin_Brudy_FINAL.doc.pdf?sequence=4 [ultimo accesso 01.08.2024].

Buonanno, M. (2013). Il sistema opaco. La giustizia nella fiction italiana. In G. Vitiello (a cura di), *In nome della legge: la giustizia nel cinema italiano* (pp. 129-144). Soveria Mannelli: Rubbettino.

Caruso, E. (2015). Perché *The Good Wife* è la miglior serie che non state guardando. *Wired*, 9 ottobre.

<https://www.wired.it/play/televisione/2015/10/09/perche-the-good-wife-miglior-serie-n-on-state-guardando/> [ultimo accesso 30.07.2024].

Carzo, D. (1992). *Il diritto come retorica dell'interazione*. Milano: Giuffrè.

Carzo, D. (2010). *Il diritto va in scena. Analisi della trasmissione televisiva "Verdetto finale"*. Roma: Aracne.

Cava, A. (2013). *Noir Tv. La cronaca nera diventa format televisivo*. Milano: FrancoAngeli.

Cava, A. (2013b). *Le dinamiche processuali come linguaggio televisivo. Il caso italiano*. I Vardande. *Revista Electrónica de Semiótica y Fenomenología Jurídicas*, 1, 60-87.

De Pascalis, I. A. (2019). *Cartografie della complessità: modelli di interpretazione della serialità contemporanea*. *SigMa*, 3, 643-678.

Dusi, N., Eugeni, R., & Grignaffini, G. (2020). *Introduzione. Costruire mondi complessi. La fiction televisiva contemporanea e le sue sfide semiotiche*. *Mediascapes Journal*, 16, III-XVI.

Elkins, J.R. (2006). *Popular culture, legal films, and legal film critics*. *Loyola of Los Angeles Law Review*, 40, 745-791.

Giomi, E. (2012). *Donne armate: sessismo e democrazia nelle fiction poliziesche*. In A. Simone (a cura di), *Sessismo democratico: l'uso strumentale delle donne nel neoliberismo* (pp. 51-83). Milano: Mimesis.

Grasso, A. (2007). *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*. Milano: Mondadori.

Grasso, A., & Penati, C. (2016). *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*. Milano: Il Saggiatore.

Greenfield, S. (2001). *Film & the Law*. London: Routledge.

Kafka, F. (1925). *Der Process*. Berlin: Schmiede.

Laudisio, A. (2018). *Narration in Tv courtroom dramas: Analysis of narrative forms and their popularizing function*. *Ilcea*, 31, <https://doi.org/10.4000/ilcea.4685> [ultimo accesso 30.07.2024].

Marchesi, E. (2011). *La tv a puntate, da Dallas a Lost*. *Il Mulino*, 1, 142-147.

Mauss, M. (1925). *Essais sur le don*. *L'année Sociologique*, 1, 30-186.

- Marino, A. (2011). La rappresentazione mediatica del processo penale. In D. Borrelli, R. Messinetti (a cura di), *Delitti e castighi della comunicazione* (pp. 47-71). Milano: Mondadori.
- Moisi, D. (2017). *La geopolitica delle serie tv. Il trionfo della paura*. Roma: Armando.
- Nevins, F.M. (2009). Perry Mason. In M. Asimow (Ed.), *Lawyers in your living room* (pp. 51-60). Chicago: ABA Publishing.
- Nygaard, T., & Lagerwey, J. (2017). Broadcasting quality: re-centering feminist discourse with *The Good Wife*. *Television & New Media*, 18(2), 105-113. <https://doi.org/10.1177/1527476416652485>.
- Papke, D.R. (1999). Conventional wisdom: The courtroom trial in American popular culture. *Marquette Law Review*, 82, 471-489. <https://scholarship.law.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1409&context=mulr&httpsredir=1&referer=> [ultimo accesso 01.08.2024].
- Papke, D.R. (2007). The Impact of Popular Culture on American Perceptions of the Courts. *Indiana Law Journal*, 82, 1225-1234. <https://www.repository.law.indiana.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1514&context=ilj> [ultimo accesso 01.08.2024].
- Pocar, V. (2010). Prefazione. In D. Carzo, *Il diritto va in scena. Analisi della trasmissione televisiva "Verdetto finale"* (pp. 7-14). Roma: Aracne.
- Recupero, V., & Franchi, F. (2020). *La storia delle serie tv*. Edizioni NPE.
- Rocchi, M., & Anselmeti, M. (2021). L'evoluzione del legal drama, stereotipi di genere e il caso di *For the People* (ABC 2018-2019). *Ocula*, 22(25), 230-245.
- Rocchi, M., & Sonogo, A. (2022). Tribunali e giustizia nelle narrazioni seriali del prime-time statunitense. *Griseldaonline*, 21(2), 79-93.
- Romeo, A., (2022). *Il buon avvocato. Teorie dell'avvocatura tra storia e filosofia del diritto*. Napoli: Esi.
- Romeo, A. (2023). Bad lawyers? Filosofia dell'etica legale nella cultura cinematografica hollywoodiana. *Sociologia del diritto*, 2, 69-99.
- Siniscalchi, G. (2023). *Cinema e risemantizzazione del diritto. Dispositivi, spettatori, montaggi*. Milano: FrancoAngeli.
- Strazzeri, M. (2010). *Drammaturgia del processo penale. Strategie discorsive e pratiche di internamento*. Lecce: Besa.

Thompson, R.J. (1996). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.

Tomeo, V. (1972). L'immagine del giudice nella cultura di massa. *Quaderni di Sociologia*, vol. XXI, 18-49.

Villez, B. (2009). *Television and the Legal System*. New York: Routledge.

Serie TV citate

Ally McBeal (Fox, 1997-2002, 5 stagioni).

The Good Wife (CBS, 2009-2016, 7 stagioni).

L.A. Law – Avvocati a Los Angeles (NBC, 1986-1994, 8 stagioni).

Perry Mason (CBS, 1957-1966, 9 stagioni).

About the author

Antonia Cava è Professoressa associata di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso l'Università degli Studi di Messina. Componente di diversi gruppi di ricerca nazionali ed internazionali si occupa di Television Studies. È stata Direttrice del Master "Esperto in intervento sociale minori e mafie" dell'Università degli Studi di Messina ed attualmente dirige la collana del Centro Interuniversitario per le ricerche sulla sociologia del diritto, dell'informazione e delle istituzioni giuridiche (*Aracne*).

Anatomia di *Fauda*. Serialità, realismo e trauma nella fiction televisiva israeliana

Iside Gjergji
Università degli Studi eCampus

Abstract:

Fauda, the Israeli serial drama, has garnered global recognition and acclaim for its realistic portrayal of life within the Israeli-Palestinian conflict. This article argues that realism in *Fauda*, as well as in contemporary Israeli television fiction more broadly, does not emerge as a response to an imperative necessity to comprehend reality. Rather, it is rooted in the creation of familiar, predictable, and ‘inhabitable’ universes aimed at invoking a sense of frequent *déjà vu* among viewers, both in terms of content and aesthetics. Essentially, what is construed as realistic aligns with prevailing collective imaginaries or offers a reassuring explanation for underlying collective traumas. The lack of disrupting or unsettling (*unheimlich*) elements in the Israeli serial drama unconsciously serves to perpetuate and consolidate on-screen/off-screen social traumas. Fredric Jameson’s dialectical approach, capable of linking external reality and narrative realism, will be the method adopted in this brief analysis.

Keyword: Television; Serial drama; Realism; Trauma; *Fauda*.

Ho anche capito che l’intera faccenda non era stata percepita negativamente dopotutto... eppure, ogni volta che ci ripensavo, mi stupivo di quanto fosse facile lasciarsi sedurre dalla grande cricca dei bugiardi (Micha)¹⁵.

Ceci n’est pas *Fauda*

“Sembra *Fauda*, ma il blitz a Jenin è reale” (Il Fatto Quotidiano, 31 gennaio 2024).

“Travestiti in ospedale, a Jenin blitz in stile *Fauda*” (AGI, 30 gennaio 2024) (Sarsini, 2024).

“La tragica attualità di *Fauda*, la serie tv sul conflitto israelo-palestinese” (Wired, 11 ottobre 2023) (Piccolo, 2023).

“Gaza, morto in combattimento un altro membro di *Fauda*” (La Stampa, 12 novembre 2023) (Magri, 2023).

¹⁵ Sono le parole di Micha, protagonista della fiction *Khirbet Khizab* (1978), diretta dal regista Ram Loevy e tratto dall’omonimo racconto (1949) dello scrittore S. Yizhar (tutte le traduzioni presenti nel testo sono opera dell’autrice).

“La star di Fauda Idan Amedi racconta i combattimenti e il suo ferimento a Gaza” (Avvenire, 25 gennaio 2024) (Uglietti, 2024).

“L’attore israeliano Idan Amedi torna a combattere: “Questa non è *Fauda*, questa è vita reale” (Corriere della Sera, 13 ottobre 2023).

Le immagini del serial televisivo *Fauda* (2015 – in corso) e quelle della guerra in corso a Gaza si confondono e si tradiscono a vicenda in questi ultimi mesi, come se non riuscissero ad avere un (autonomo) significato se non nella loro costante combinazione. I media attribuiscono alla fiction israeliana una titolarità sulla verità, al punto da rendere necessario l’intervento esplicativo del suo staff – massicciamente coinvolto nei combattimenti odierni a Gaza – per *denominare* quanto accade ora nel campo di battaglia (“Questa non è *Fauda*”), quasi in ossequio alla distinzione magrittiana tra realtà e rappresentazione. Si è dovuto introdurre, dunque, un elemento di *contro-fiction* – che si avvale di un’ambigua alternanza di *on-screen/off-screen* – per definire la realtà.

Merito di *Fauda*, indubbiamente, che, a partire dalla prima stagione (2015), ha saputo conquistare l’attenzione di molti pubblici nel mondo, i quali la apprezzano proprio per la capacità di descrivere la realtà del “conflitto israelo-palestinese” (Ben-Yehuda, 2020). Lo *strapline* – “Le storie umane di entrambi i lati del conflitto israelo-palestinese” – e il bilinguismo adottato, ebraico e arabo, rivelano da subito l’ambizione al realismo dei produttori e, allo stesso tempo, predispongono gli spettatori a una tale percezione. La dissonanza cognitiva che investe questi ultimi di fronte alle recenti immagini di cronaca dai territori palestinesi è considerata il segno distintivo del suo realismo. Il quale, va detto, non è naïf, perché si sviluppa su un duplice piano: uno *statico*, nel quale si pensa il serial come *specchio piatto* dei fatti reali, e uno *dinamico*, in cui la fiction opera come *specchio concavo o ustorio*, il quale, unendo in un’unica fiamma svariati raggi di realtà, interviene su di essa, contribuisce a modellarla. *Fauda*, dunque, non solo rappresenterebbe fedelmente gli eventi, ma riuscirebbe in qualche modo ad anticiparli. Ciò echeggia anche nelle parole di uno dei due sceneggiatori del serial, Avi Issacharoff, il quale ha così spiegato l’analogia tra la fiction ed alcuni eventi realmente accaduti nei territori palestinesi nel 2023: “*Fauda* ha anticipato i fatti di Jenin [...]. Avevamo capito che la città stava diventando un covo di militanti” (Magri, 2023). Lo stesso sceneggiatore ha di recente riferito di aver proposto in passato, assai prima del 7 ottobre 2023, una trama in cui un gruppo di miliziani di Hamas riusciva a penetrare il confine di Israele e prendere il controllo di un kibbutz, aggiungendo però che tale trama sarebbe stata rifiutata dai produttori perché ritenuta *poco realistica*: “Ci hanno detto: ‘Ragazzi, quante possibilità ci sono che decine di terroristi arrivino al confine senza che l’IDF se ne accorga e senza ucciderli tutti?’” (Jerusalem Post, 2024).

Eppure, come ora sappiamo, il *realismo* della storia si è palesato, con la sua spietata silhouette, andando a scontrarsi e misurarsi con il *realismo* narrativo di *Fauda*. Questo *impensato* corto-circuito tra realismi apre uno spazio – tanto inconsueto quanto utile – per effettuare l’anatomia di *Fauda*.

Com’è noto, esistono diverse prospettive teoriche sul concetto di realismo narrativo. Tra le più influenti si può citare quella di György Lukács, che lo collega strettamente al concetto di totalità (1997); quella di Roland Barthes (1988), che vede nella rappresentazione della vita quotidiana la capacità di creare un senso di realtà o “effetto di reale”; quella proposta da Raymond Williams (2015) che, muovendosi con estrema prudenza nel campo delle definizioni, riconosce il realismo nella presenza di tre elementi

chiave: secolarizzazione, estensione sociale e contemporaneità dell'azione; infine, quella di Fredric Jameson (2003) che, storicizzando il bisogno di realismo narrativo, concepisce quest'ultimo come una categoria epistemologica.

La prospettiva jamesoniana, capace di adottare un movimento dialettico tra realtà e realismo, si ritiene la più appropriata per analizzare *Fauda*, anche al fine di misurare quanto il suo grado di realismo esista nella realtà. Ci si addenterà, quindi, oltre che nel contesto storico e nelle strutture narrative del serial, anche nelle sue trame e sottotrame, perché, come ha spiegato Robert Merton, “quando una situazione è descritta in termini di processi o modelli sociali, il sociologo [...] accetta la descrizione come una ‘spiegazione’” (2019, p. 50). Sarà questo il metodo di analisi adottato, anche perché, in senso etimologico, il metodo non è che una strada per passare in mezzo.

La fiction televisiva israeliana prima di *Fauda*

Il serial *Fauda* è realizzato in Israele e si rivolge primariamente al pubblico locale. Ragione per cui appare doveroso anteporre alla sua analisi una breve illustrazione della storia della televisione israeliana – e, soprattutto, delle sue fiction drammatiche – anche perché, come afferma Itay Harlap, “la televisione israeliana è profondamente radicata nella società, nella cultura e nella storia di Israele” (2017, p. xiv).

Invero, va detto che all'inizio fu la radio ad assumere un ruolo centrale nella costruzione dell'identità e della cultura nazionale, anche se oggi lo si ricorda poco (Liebes e Soffer, 2010). La radio in lingua ebraica già esisteva durante il periodo del mandato britannico in Palestina (1920-1936), quindi molto prima che nascesse Kol Yisrael (1948) – la prima stazione radio israeliana. Per varie ragioni, la nascita della televisione fu assai meno facile. La trasmissione del primo programma avvenne nel 1968, venti anni dopo la fondazione dello stato di Israele. Le resistenze alla nascita della televisione furono molteplici: il governo di Ben Gurion contrastò con forza il progetto, nonostante ben due comitati governativi – uno del 1951 e l'altro del 1955 – avessero espresso parere favorevole alla creazione di una televisione nazionale. Alcuni studiosi hanno efficacemente definito la situazione con “la paura che il ‘popolo del libro’ diventasse il popolo della televisione” (Katz *et al.*, 1997, p. 4); varie forze politiche si opposero adducendo motivazioni finanziarie; altre temevano che la televisione avrebbe potuto provocare la “de-ideologizzazione della politica” e l’“americanizzazione della cultura” (Katz, 1971a, p. 43). L'obiezione più vigorosa arrivò tuttavia dai gruppi religiosi, i quali ritenevano che la televisione avrebbe secolarizzato la cultura ebraica (Katz, 1971a).

A mettere a tacere tutte queste resistenze fu l'impellente esigenza dello stato israeliano di recuperare lo svantaggio con la propaganda televisiva dei paesi arabi, divenuta assai problematica durante e dopo la Guerra dei sei giorni (1967). Non a caso, infatti, il primo programma trasmesso in diretta fu la parata militare in occasione della festa dell'indipendenza del 2 maggio 1968. Un battesimo decisamente nazionalista, che era però saldamente ancorato nella legge del 1965, quella che istituiva la Israeli Broadcasting Authority (IBA). La legge concepiva la televisione come uno strumento politico per “diffondere e rafforzare i valori ebraici e sionisti” (Harlap, 2017, p. 4). Il nazionalismo emerse, dunque, sia nei dibattiti preliminari che negli atti legislativi successivi, come la *raison d'être* della televisione israeliana.

In un approfondito saggio degli anni Settanta, Elihu Katz (1971b), rinomato teorico dei mass media e primo direttore della televisione pubblica israeliana, ha esplorato dettagliatamente le sfide e le difficoltà affrontate nei primi anni di esistenza dell'emittente: dai problemi organizzativi e logistici a quelli relativi alla mancanza di budget e professionalità, dal controllo politico della programmazione alla necessità di garantire trasmissioni in lingua araba. In seguito, altri studiosi (Schejter, 1996; Oren, 2004) hanno ricostruito la storia della televisione israeliana adottando, proprio come Katz, un approccio tendenzialmente olistico, cercando di combinare l'analisi delle varie dimensioni della televisione, quelle che Michele Hilmes (2003) ha raggruppato in quattro categorie fondamentali: 1) tecnologie; 2) istituzioni; 3) programmazione e 4) pubblici.

Come già anticipato, l'obiettivo di questo lavoro impone di focalizzarsi su una particolare sub-categoria della "programmazione": le fiction (seriali) drammatiche. Per semplificare ulteriormente il percorso, si utilizzerà la periodizzazione in tre fasi della loro storia, così come proposta da Harlap (2017): a) la fase del canale unico; b) la fase del dominio del canale commerciale (o Canale 2) e c) la fase della post-televisione.

Il primo periodo, che va dal 1968 al 1980, si è distinto (soprattutto nei primissimi anni) per una programmazione televisiva che puntava a veicolare valori sionisti, con l'obiettivo di unire l'intera collettività sotto un unico ombrello valoriale. La presenza di un solo canale agevolava tale proposito. Tuttavia, la molteplicità dei temi affrontati nelle fiction induce a pensare che il paradigma sionista non riuscisse a penetrare ogni tipo di trasmissione. In buona parte delle fiction, infatti, si affrontavano temi a carattere universale, in qualche modo avulsi dall'allora realtà politica, come ad esempio *Fernheim* (1971), una storia ambientata in Germania, oppure *Stella* (1975), che narra la relazione tra un coach vocale e il suo allievo. Non mancavano però quelle ispirate alla situazione politica nazionale, come ad esempio *Siach Lochamim* (1969) oppure *Bitchilat Káyitz 1970* (1972). Queste ultime avevano come protagonisti i soldati dell'esercito israeliano, anche se non erano delle *war fiction*. La figura del soldato diventerà, da questo momento in poi, il principale dispositivo figurativo della fiction drammatica israeliana (Nir, 2018). Non senza una valida ragione: il servizio militare è il più solido e costante elemento unificante nella storia della popolazione israeliana, in quanto costituisce un'esperienza condivisa al di là delle differenze di classe, età, genere o provenienza. Il soldato è, in altre parole, l'*agente sociale originario*, la personificazione e raffigurazione artistica della nazione. Sin dalle primissime fiction, il soldato israeliano è rappresentato come un soggetto positivo: ultra-professionale e, allo stesso tempo, etico, capace di nutrire sentimenti e mostrare *pietas* umana, nonostante riesca a svolgere sempre il suo dovere, anche di uccidere. Ursula Lindsay (2009), così come Ella Shohat (2010), hanno definito tale figura – non senza sarcasmo – con l'espressione *shooting and crying*¹⁶, e Gil Hochberg (2013) ritiene che sia uno stratagemma estetico e narrativo utile a legittimare la (dichiarata) superiorità morale dello stato di Israele e del suo esercito.

Con il passare degli anni, le trasformazioni nelle "strutture del sentire" (Williams, 2015) della società israeliana – a seguito del crescente impatto delle lotte e dei movimenti sociali

¹⁶ L'espressione si può approssimare all'italiana "chiagni e fotti". L'espressione è abbastanza diffusa nella lingua e cultura ebraica e la si usa per sintetizzare il funzionamento della coscienza collettiva nazionale. Il regista e saggista israeliano, Eyal Sivan, lo spiega con ironia in un'intervista che si può rintracciare al seguente indirizzo web: <https://www.youtube.com/watch?v=6XLomW00xYg> [ultimo accesso 02.08.2024].

di protesta, come quello delle Black Panthers¹⁷, oppure quello intellettuale di critica dei valori sionisti – hanno avuto un impatto anche nella produzione della fiction televisiva. La nomina di Arnon Zuckerman come direttore della televisione nel 1973 – fino al 1979 – segnò una svolta importante nella produzione delle fiction. Gli anni della sua direzione sono stati definiti “l’età dell’oro della fiction israeliana” (Harlap, 2017, p. 6). Emblematica espressione di questa nuova gestione è la fiction *Khirbet Khizeh* (1978), tratto dall’omonimo racconto di S. Yizhar¹⁸ (1949), che narra l’espulsione forzata nel 1948 degli abitanti di un villaggio palestinese per opera dell’esercito israeliano. A raccontare la storia in prima persona è un soldato, Micha, che, nel mentre espelle con la forza i palestinesi, prova dolore e vergogna delle proprie azioni, al punto da paragonare sé stesso e compagni ad altri eserciti che, non molti anni prima, avevano deportato gli ebrei: “Shmulik, non vedi cosa stiamo facendo? Stiamo prendendo le persone e le stiamo deportando. Non lo vedi?”¹⁹.

La figura del soldato resta in qualche modo invariata rispetto a quanto già espresso nelle fiction precedenti, ossia rientra nella formula dello *shooting and crying*: Micha, il personaggio principale, soffre, ma ciò non gli impedisce di compiere fino in fondo il suo mandato. La vera novità è rappresentata dalla narrazione *non allineata* della storia israeliana e, in particolare, dell’atto fondativo dello stato: un vero “assalto” al cuore del nazionalismo israeliano. Anni dopo, il regista Ram Loevy ha così sintetizzato la sua fiction: “La cosa più importante del film è che rompe qualcosa. Ciò che era nascosto e di cui nessuno parlava è improvvisamente venuto fuori” (Beam, 2009).

Le reazioni delle istituzioni politiche e religiose furono all’altezza dell’attacco sferrato: il film fu definito, da più parti, “propaganda nazista” oppure “opera di Fatah” (Shapira, 2000, p. 38) e vi furono prolungati sforzi per impedirne la messa in onda. Harlap afferma che la trasmissione di *Khirbet Khizeh* resta l’evento più traumatico nella storia della fiction israeliana, con un impatto significativo negli anni successivi:

Possiamo quindi definire la messa in onda di *Khirbet Khizeh* un evento traumatico che portò alla prolungata esclusione di molti temi nella fiction televisiva; esclusione che ha avuto fine solo con l’avvento della post-televisione israeliana, circa 30 anni dopo (Harlap, 2017, p. 7).

Durante questo primo periodo, la produzione seriale non può ancora considerarsi significativa: le fiction a episodio unico erano circa 150, mentre quelle seriali non più di 5.

¹⁷ Si tratta del movimento della seconda generazione dei cosiddetti *Mizrahim*, ossia immigrati ebrei provenienti dai paesi arabi.

¹⁸ Si tratta di un testo molto conosciuto in Israele, anche in ragione del fatto che, da diversi anni, fa parte del programma scolastico. L’autore, il cui vero nome è Yzhar Smilansky (1916-2006), fu membro dell’intelligence israeliana. Quando nel 1978 andò in onda la fiction tratta dal suo racconto, egli finì sotto accusa per aver falsificato la storia di Israele. Alla valanga di calunnie che gli piombarono addosso rispose con un saggio dal titolo *Be-terem abarish* (Prima di tacere), dove, in conclusione, rivendicò con forza la verità dei fatti narrati in *Khirbet Khizeh*: “Al di là di tutto ciò che ho detto, ho ancora una dichiarazione pubblica da fare: tutto quanto ho scritto in una storia che è stata recentemente oggetto di una discussione così negativa, un’opera più spesso non letta che letta, è, purtroppo, la realtà, messa nero su bianco. Tutto è riportato con grande accuratezza, meticolosamente documentato, a partire dall’ordine dell’operazione emesso in una certa data fino ad arrivare a tutti i dettagli” (testo citato in Shapira, 2000, p. 10).

¹⁹ Il film si può vedere al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=LB-WW7D3Ajo> [ultimo accesso 02.08.2024].

La seconda fase della serialità televisiva (1981-2000) è stata indubbiamente influenzata dall'evoluzione tecnologica dei mass media negli anni Ottanta. L'evento che ha segnato l'inizio di una nuova era televisiva in Israele è stata l'introduzione, nel 1993, del primo canale commerciale: Canale 2. Nonostante Katz *et al.* (1997) abbiano sottolineato la bassa qualità dei suoi programmi di intrattenimento, Canale 2 riscosse un ampio successo di pubblico ed ebbe anche un impatto positivo sulla produzione della fiction televisiva, sia in termini quantitativi che qualitativi, anche perché il criterio principale di valutazione era diventato il tasso di audience. Si calcola che le fiction a episodio unico siano state circa 75, le miniserie 18 (trasmesse da entrambi i canali) e le serie 34 (quasi tutte trasmesse su Canale 2).

Le tematiche affrontate nelle fiction di questo periodo erano più variegata rispetto al passato e non poche volte sono state capaci di accogliere anche le rivendicazioni politiche e culturali di alcuni segmenti della popolazione israeliana, come ad esempio quelle espresse contro i privilegi e l'egemonia culturale dei *Sabra* (termine riferito agli ebrei nati in Israele) e degli *Ashkenazi* (termine riferito agli ebrei provenienti dall'Europa occidentale). I temi legati all'immigrazione e al multiculturalismo hanno potuto conquistare uno spazio, così come gli argomenti riguardanti la libertà sessuale e i diritti individuali. Tra i serial più rappresentativi di questo periodo si possono menzionare *Hafúch* (1996-1998, Channel 2) e *Florentin* (1997-2001, Channel 2). Non è mancata la figura del soldato, rimasta sostanzialmente invariata, prigioniera del *tabù narrativo* costruito dopo lo scandalo di *Khirbet Khizzeb*. Il serial *Tironút* (1998-2001, Channel 2), per esempio, che racconta le storie quotidiane di alcuni militari dell'IDF, fornisce un loro ritratto estremamente positivo, riscuotendo un grande successo di pubblico e finendo per "incoraggiare molti giovani ad arruolarsi nella Brigata Givati" (Harlap, 2017, p. 13). La nascita di Canale 2 è coincisa anche con una minore produzione di fiction che trattavano i temi della cultura religiosa ebraica, allontanandosi dalla tradizione televisiva del periodo precedente. La televisione commerciale, per ovvie ragioni, dava maggiore spazio ai valori legati all'economia di mercato, all'individualismo e al consumismo. Il tema della religione ebraica e della vita dei religiosi ultraortodossi tornerà a diventare un tema familiare nelle fiction del nuovo millennio: *Ha-Chatzer* (2003, Tchelet TV), *Urím VeTumím* (2011, Yes), *Shababnikim* (2017-2018, HOT)

Il terzo periodo (dal 2000 a oggi) della serialità televisiva in Israele rappresenta, prima di tutto, il momento in cui essa recupera definitivamente lo scarto esistente con la produzione seriale di livello globale. Riprova ne è il fatto che molte delle fiction seriali di questo periodo sono state acquistate (e riadattate) dalle più importanti televisioni internazionali e piattaforme digitali: HBO, Netflix, Apple TV+, Hulu, etc. Harlap definisce quest'ultimo periodo con l'espressione "post-televisione israeliana" (2017, p. 14). L'inizio ufficiale dell'era post-televisiva avviene nel 2005 – anno in cui nascono HOT (la televisione via cavo) e YES (la televisione satellitare). Da questo momento in poi cresce significativamente la quantità delle fiction seriali trasmesse su queste due televisioni. In soli dieci anni, dal 2005 al 2015, sono stati prodotti 12 film per la tv, 25 miniserie e 75 serie lunghe. La "complessità narrativa" (Mittell, 2015) – che si distingue per ricercatezza estetica, strutture narrative articolate e ampia combinazione di generi – è il loro tratto distintivo.

La fiction drammatica che inaugura la produzione seriale dell'era post-televisiva è *BeTipúl* (2005-2006), trasmesso da HOT. Questo serial riveste una notevole rilevanza

nell'analisi delle produzioni successive – *Fanda* inclusa – poiché apre la strada alla tematizzazione del *post-combat trauma*. *BeTipúl* (In terapia) è emblematicamente ambientato nello studio di uno psicoanalista e tra i suoi cinque pazienti spiccano due ex militari traumatizzati, un pilota che soffre per aver sganciato una bomba di una tonnellata su civili innocenti e un soldato che non riesce a dimenticare le violenze di cui è stato testimone nella guerra del Kippur. I protagonisti di *Parashat Ha-Shavua* (2006-2009, HOT 3), *Nevelot* (2010, HOT 3), *Bnei Aruba* (2013-2016, Channel 10/Netflix), *Euphoria* (2012, HOT 3), *Ptzùim BaRósh* (2013-2016, HOT 3), *Hatufim* (2010-2013, Channel 2), *Tebran* (2020 - in corso, Kan 11) soffrono del disturbo da stress post-traumatico per aver usato violenza, aver torturato e anche ucciso in nome della sicurezza nazionale. Vale la pena sottolineare che sono del medesimo periodo anche tre celebri film israeliani che affrontano lo stesso argomento: *Beaufort* (2007), nominato all'Oscar come miglior film straniero, *Valzer con Bashir* (2008), vincitore del Golden Globe, e *Lebanon* (2009), vincitore del Leone d'oro al Festival di Venezia.

La rappresentazione della sofferenza psichica dei soldati superstiti della loro violenza – anche nella loro versione postmoderna di *infiltrati* (Nir, 2018) – vuole illuminare un disagio reale e profondo della società israeliana contemporanea, qualcosa che logora l'identità, la quotidianità, le relazioni, gli affetti, il sonno (Hochberg, 2013; Harlap 2013). La ripetuta narrazione di tale disagio introduce nel campo visuale e discorsivo elementi per una decostruzione dell'immagine di Israele e del suo esercito come vittime passive della storia e degli eventi. Mettere ripetutamente in scena il “trauma da carnefice” tende ad abrogare la passività come elemento narrativo credibile. In ciò si possono individuare alcuni riflessi dell'impatto sociale e culturale del movimento post-sionista, quello dei New Historians (Nir e Wainwright, 2020) e anche quello del movimento post-coloniale (Shohat, 2010).

Eppure, raccontare in serie il *post-combat trauma* non coincide con la volontà di superarlo, e non solo perché, come ha spiegato Freud (1986), l'involontaria coazione a ripetere è l'essenza dell'esperienza traumatica. In queste fiction non è mai tematizzata la necessità di spezzare il circuito della violenza – la diserzione, ad esempio, è fuori questione – perché il trauma non è visto soltanto come conseguenza di un evento del passato, ma anche come esito di una situazione che giunge dal futuro, ossia la soverchiante paura che deriva dal (quasi certo) prossimo evento di guerra o attentato. Thomas Elsaesser parla infatti di *loop traumatico* impossibile da elaborare, in quanto il trauma narrato non è soltanto “il tentativo di recuperare e ricomporre il passato, ma anche un modo per restare bloccati in un'attesa preconizzante” (2014, p. 402). Così, il racconto del trauma non tende a tematizzare il suo superamento, ma a ottenere un effetto analgesico, una terapia dei sintomi, affinché i personaggi possano continuare a vivere e, soprattutto, combattere senza soffrire, senza croci. Le parole di Sadia Abbas (2013, p. 185) spiegano bene il concetto: “L'autocoscienza non è altro che un ulteriore vortice della sofisticazione riflessiva, arruolata per ottenere una deroga che non può concedere”.

Si possono riconoscere qui, seppur in forma più opaca, i contorni della vecchia formula televisiva del soldato che “spara e piange”, in serie. Il “pianto” – ossia l'esposizione del trauma – è il suo scudo morale, l'elemento che inibisce *a priori* ogni possibilità di recriminazione nei suoi confronti, così come impedisce alla narrazione delle fiction di disallinearsi in modo radicale dalla versione ufficiale della storia della nazione, vale a dire la ragion d'essere della televisione israeliana. In altri termini, l'idea che Israele e il suo esercito non siano sempre vittime passive assolute non rappresenta più un *tabù narrativo*

nell'era della post-televisione. Il che, per certi versi, echeggia anche il recente motto politico utilizzato nelle campagne elettorali di alcuni partiti conservatori israeliani: “Smettiamola di chiedere scusa” (Ben Yehuda, 2023, p. 183). Ciò che invece non si può mettere in discussione è l'immanente dimensione etica delle loro azioni, anche quando sono apertamente offensive. Un post su Facebook del 2016 di Yitzhak Herzog, presidente dello Stato di Israele dal 2021, sintetizza bene il concetto: “I soldati dell'IDF sono figli di tutti noi. Definirli assassini è un abominio”²⁰. Il *trauma televisivo* del 1978, ossia la messa in onda di *Khirbet Khirzēh*, persiste, quindi, e continua a condizionare, seppur in modo differente, anche le fiction della post-televisione. *Fanda* non fa eccezione.

La serializzazione del caos

Fanda, che in arabo significa “caos”, non è solo il titolo del serial. È insieme una *parola d'ordine* e un *dispositivo narrativo*: i protagonisti della fiction la usano, infatti, come segnale per lanciare l'allarme via radio quando sono in pericolo e gli sceneggiatori la impiegano come criterio organizzativo ed estetico della narrazione, anche con l'implicita finalità di non sconfinare dal perimetro dell'attuale *consensus politico* della narrazione (post)televisiva.

Nelle sue quattro stagioni – ciascuna delle quali composta di dodici episodi – *Fanda* racconta le vicende di un'unità antiterrorismo dell'esercito israeliano che compie incursioni e operazioni militari sotto copertura (da *infiltrati*) nei territori palestinesi (West Bank, Cisgiordania, Gaza) e in altri paesi (Belgio, Libano). La prima stagione (2015) si concentra sugli sforzi compiuti per catturare uno dei capi di Hamas in Cisgiordania, Abu Ahmed, soprannominato “la pantera”, che erroneamente si credeva ucciso in una precedente operazione antiterrorismo dell'esercito israeliano. Abu Ahmed è accusato di essere il mandante dell'uccisione di 116 israeliani in un attentato. La seconda stagione (2017-2018) si sviluppa attorno al conflitto – che diventa progressivamente di carattere personale – tra la squadra militare israeliana e Nidal, soprannominato “Al-Makdasi” (della città santa), il cui padre è il capo spirituale di Hamas, lo sceicco Avdallah. Nidal, a differenza del padre e di Abu Ahmed, è un dissidente di Hamas che vuole radicare nei territori palestinesi la causa dello Stato islamico (Isis). La terza stagione (2019-2020) è ambientata interamente a Gaza e racconta gli sforzi dell'unità antiterrorismo per liberare due giovani israeliani rapiti e tenuti in ostaggio da Bashar, figlio di un capo militare di Hamas. La quarta stagione (2022-2023) è ambientata in più luoghi: Jenin (Cisgiordania), Libano e Bruxelles. La trama narra il lavoro della squadra antiterrorismo per liberare il capitano Gabi, rapito a Bruxelles, a causa del tradimento di un confidente, e tenuto in ostaggio dagli Hezbollah in Libano.

Così raccontate, le trame principali delle quattro stagioni sembrerebbero seguire una semplice cronologia causa-effetto, ma nella narrazione seriale, composta complessivamente (finora) di 48 episodi, la cronologia è decisamente più complicata. Azione e reazione non si susseguono in modo lineare, in primo luogo perché la storia si sviluppa contemporaneamente in due contesti, in Israele e nei territori palestinesi. Inoltre, il continuo passaggio dei protagonisti²¹ dai panni dei soldati israeliani a quelli dei

²⁰ La citazione è riportata nell'articolo di Nurith Gertz e Raz Yosef (2017, p. 2).

²¹ Diversi tra i membri della squadra antiterrorismo operano anche come “infiltrati”, in ebraico definiti *Mist'aravim*, ossia coloro che diventano arabi.

palestinesi complica ulteriormente lo sviluppo lineare delle trame. A ciò si deve aggiungere l'impatto che produce la specifica struttura della narrazione seriale che, come ha spiegato John Fise (1986, p. 402)., essendo segmentata, tende a generare un testo aperto, cioè “che offre più facilmente una gamma di potenzialità semiotiche rispetto a un testo come il film che si basa più su una sequenza narrativa di causa-effetto dovuta ai suoi principi strutturanti, che sono elementi che portano a una chiusura semiotica”

In *Fauda*, tutto ciò si traduce nella creazione di una molteplicità di azioni e reazioni senza fine, dove non solo risulta difficile individuare l'origine della catena degli eventi, ma diventa persino inutile, perché attacchi e contrattacchi, causa ed effetto, finiscono per equivalersi. Ad aggravare un simile esito v'è l'assenza di una profondità storica – tratto tipico delle opere postmoderne (Jameson, 2007) – nella narrazione degli eventi, i quali sono sempre collocati nel presente. In questo modo viene meno la possibilità di raccontare il “conflitto israelo-palestinese”. Anche la promessa contenuta nello *strapline* del serial – quella di raccontare “le storie umane di entrambi i lati del conflitto” – si rivela per molti versi insostenibile. Ignorare il tema dell'occupazione israeliana dei territori palestinesi impedisce di cogliere il senso di fondo delle storie umane e della realtà quotidiana di tutti i personaggi del serial, sia del lato israeliano sia del lato palestinese, e rende indecifrabile l'odio, la paura e la violenza che riempiono lo schermo e che modellano le esistenze. “*Fauda* si sviluppa come una perpetua recita di un ciclo infinito di vendetta che manda in frantumi la possibilità di fare i conti con la dimensione storica o con le responsabilità” (Ben Yehuda, 2023, pp. 181-182).

Si possono forse individuare due brevi momenti in cui si accenna fuggacemente all'occupazione e alla storia del conflitto tra Israele e Palestina. Il primo è inserito in *Episode 1.01* (01x01), quando Abu Khalil, fratello del ricercato Abu Ahmed, si rivolge al nipote che si sta sposando e dice: “Quando ti guardo, Bashir, e guardo te, Amal, dico a me stesso questa è la vendetta migliore. Nonostante l'occupazione, generiamo ancora figli. Andiamo avanti, creiamo famiglie, abbiamo figli e prosperiamo”²². Il secondo momento è quello in cui Abu Maher, responsabile della sicurezza dei territori palestinesi parla con suo figlio, Maher, in un caffè vicino al mare nella città di Giaffa (Israele), per convincerlo a non arruolarsi nella lotta armata:

Abu Maher: “Non è un posto bellissimo?”

Maher: “Sì, bellissimo, ma non è nostro. Lo era”.

Abu Maher: “Davvero pensate di poter distruggere tutte queste strutture? Di annientare tutta Israele? Di far crollare tutti questi edifici?”.

Maher: “Papà, sono solo edifici”.

Abu Maher: “No, figlio mio, quelli non sono solo edifici. Ti rendi conto di che tipo di industrie si trovano qui? Che l'economia israeliana è proprio come quella americana? Qui non è come il resto del Medio Oriente. Qui ci sono le startup proprio come nella Silicon Valley, in America. E, soprattutto, qui le persone vogliono vivere, non vogliono morire. Svegliati. Non possono sparire nel nulla”²³.

Poi il padre va avanti e spiega al figlio che non può fidarsi di Al-Makdasi, il terrorista ricercato dalla sicurezza israeliana, dicendogli: “Lui tradirebbe chiunque lavori per lui, se servisse ai suoi scopi. Non rischierebbe la tua vita per te”. E il figlio ribatte: “E qualcuno

²² *Episode 1.01* (Ep. 01x01)(22'36"- 23'30).

²³ *Episode 2.08* (Ep. 02x08) (28' 26"- 30'40").

potrebbe accusare te di aver tradito tutti per avere una vita comoda e che avresti dovuto continuare a lavorare per la Resistenza”.

Si viene a sapere, *en passant*, nei pochi istanti di una festa di matrimonio o davanti a un caffè, che vi è un’occupazione in corso, che i territori israeliani un tempo erano palestinesi e che la resistenza palestinese ha una sua storia e ragion d’essere (Morag, 2013; Nir e Wainwright, 2020), che non si può ridurre al solo terrorismo islamista. Davvero poco per dare un senso logico e cronologico agli eventi narrati nel serial, che appaiono invece organizzati in modo caotico, creando, appunto, un’inestricabile *fauda*.

Realismo o disegno realistico?

Fauda, come già detto, ha avuto un grande successo di pubblico, sia in Israele che altrove: il “New York Times” lo ha definito “the best Tv show of 2017”, classificandolo al secondo posto nel 2020; Netflix lo ha distribuito in circa 190 paesi come *canned programming* (programma pronto per l’uso) – contrariamente a quanto accaduto con gli altri format israeliani, ai quali sono stati *sbiaditi* i tratti locali prima di distribuirli nel mercato internazionale. Le indubbie qualità televisive del serial –ossia una sapiente combinazione di generi: azione, thriller e spy-story – e il preesistente e diffuso interesse per il conflitto israelo-palestinese sono annoverati tra i principali motivi del suo successo internazionale (Ribke, 2019). Il realismo resta, tuttavia, l’aspetto maggiormente apprezzato. Si è già detto che la realtà storica di entrambi i contesti è esclusa, in vari modi, dalla narrazione. Resta da capire allora su quali elementi poggia il realismo che gli viene attribuito.

Si deve notare, in primis, che *Fauda* narra eventi contemporanei, con i quali gli spettatori hanno familiarità. Il contingente cronachistico è talmente presente che spesso si ha l’impressione di trovarsi davanti a un notiziario. Vengono in mente le immagini del film-documentario *The Gatekeepers* (2012) guardando alcune scene di *Fauda*, in particolare quelle in cui vi è un costante inquadramento dei territori palestinesi attraverso le videocamere satellitari. Inoltre, diversi personaggi palestinesi hanno in comune svariate caratteristiche biografiche o fisiche con miliziani o leader palestinesi realmente esistenti. Ad esempio, Abu Ahmed assomiglia molto a Ibrahim Hamed, uno dei leader di Hamas in Cisgiordania, ritenuto responsabile della morte di 78 israeliani in diversi attacchi.

Altro elemento su cui si costruisce il realismo di *Fauda* è la rappresentazione della vita quotidiana dei membri della squadra antiterrorismo israeliana, capeggiati dal carismatico Doron Kavillio (interpretato da Lior Raz, *ex* membro della suddetta unità e anche uno degli sceneggiatori del serial, insieme al giornalista Avi Issacharoff). Il protagonismo di Raz – on-screen e off-screen – assegna a *Fauda* un’aura di attendibilità difficile da scalfire: chi meglio di un *ex* soldato dell’antiterrorismo può spiegare cosa accade dentro un’organizzazione non trasparente e inaccessibile al pubblico? L’attenzione ai dettagli e la stilizzazione dei particolari nella vita dei protagonisti rappresentano altri elementi posti alla base della percezione della serie come realistica. La vulnerabilità e complessità dei personaggi è inoltre funzionalizzata a consolidare la loro credibilità e, allo stesso tempo, a rendere più facile l’identificazione del pubblico con essi.

La cura dei dettagli appare minore nella rappresentazione della vita dei palestinesi. Si potrebbero menzionare – come esempi parziali – la non convincente padronanza dell’arabo da parte degli attori israeliani (Ben Yehuda, 2020), oppure l’uso inappropriato di

certe parole arabe in contesto palestinese, come *habibti* o *fauda*, che rendono davvero *cringe* alcune scene (Zeidan, 2020); l'irrealistica rappresentazione dei territori palestinesi come *check point free* o *settler free* (Kashua, 2018); i dialoghi improbabili e quasi sempre *naïf* tra i personaggi palestinesi. Segno evidente che la percezione del pubblico palestinese non è tenuta in grande considerazione dai produttori del serial. Tuttavia, va riconosciuto che i principali personaggi palestinesi non sono privi di una complessità e profondità psicologica. In altre parole, non sono descritti come meri terroristi che fanno soltanto farsi esplodere. Si potrebbe ragionevolmente pensare, a tale proposito, che questa scelta narrativa dipenda anche dal bisogno di creare una fiction moderna in grado di soddisfare i gusti di un pubblico globale che, grazie anche all'enorme offerta delle piattaforme digitali, ha potuto sviluppare nel tempo una forte capacità critica e un'autonomia di giudizio, quasi adottando quella che Herta Herzog (1986, p. 75) ha definito "script-writer stance of the viewer". In altre parole, può dirsi una risposta all'altezza delle richieste del mercato audiovisivo, anche con la finalità di garantirsi investimenti per una prolungata produzione. Il mercato, sebbene sia sempre un soggetto silente, esercita un'influenza decisiva nella creazione delle narrazioni audiovisive che gli sono destinate. Ignorarlo può condurre l'interprete a formulare valutazioni superficiali.

In generale, comunque, si può senza dubbio affermare che i metodi, le tecniche e lo stile tendono alla costruzione di un disegno realistico del serial, il quale poggia essenzialmente sulla creazione di universi familiari e "abitabili dal pubblico" (Eco, 1986), ossia mondi composti da rituali, oggetti, trame e stereotipi riconoscibili dagli spettatori e che riescono a suscitare sensazioni di frequenti *déjà vu*. In altri termini, il serial rientra in quelle categorie che John Ellis (1982, p. 7) ha posto alla base del realismo visuale: "La particolare rappresentazione (di film o programmi TV) dovrebbe essere conforme alle nozioni di ciò che ci aspettiamo che accada; dovrebbe spiegarsi in modo adeguato al pubblico; dovrebbe essere conforme a particolari nozioni di psicologia e motivazione dei personaggi".

Ma possono considerarsi sufficienti questi elementi per qualificare *Faуда* come opera realistica? O meglio: quanto la realtà funge da trampolino per il suo realismo? La risposta non è facile, perché come ha spiegato Raymond Williams (2015, p. 45) "il termine realismo [...] è così variamente usato ed è, essenzialmente, così complesso nei suoi riferimenti, che qualsiasi spiegazione adottata come etichetta è quasi di sicuro superficiale". Occorre, pertanto, scegliere un criterio valutativo che sposti il punto di vista fuori dal perimetro formalistico, liberandoci dal rischio di etichettamento.

Come già detto, l'approccio scelto da Fredric Jameson si rivela fecondo in questa analisi, perché ritiene che il realismo – letterario, cinematografico o televisivo – sia prima di tutto "una questione di necessità" (Jameson, 2010, p. 371), ossia la risposta all'impellente bisogno di comprendere la realtà, in virtù del fatto che "la realtà è al contempo sia la forza irresistibile sia l'ostacolo inamovibile" per raggiungere tale comprensione. L'accezione jamesoniana del realismo, in cui è implicitamente racchiusa un'aspirazione alla verità, spinge a riconoscere un movimento dialettico tra il bisogno di comprendere la realtà e la realtà stessa, come base imprescindibile di ogni espressione realistica. Di conseguenza, il realismo può essere essenzialmente inteso come una "categoria epistemologica" (Jameson, 2003, p. 134).

Applicando le lenti di Jameson su *Faуда*, si evince facilmente che il serial non è classificabile come realistico, in quanto non soddisfa la condizione primaria del realismo,

ossia l'esigenza di conoscere la realtà "delle storie umane di entrambi i lati del conflitto". La realtà è rappresentata, al massimo, come un elemento decorativo o pittoresco; i dettagli delle vite e i linguaggi dei personaggi come dei preziosismi in più, aventi la funzione di rassicurare i pubblici circa l'aderenza della narrazione alla realtà. In altre parole, escludendo dal campo visivo e discorsivo la prospettiva storica e l'odierna realtà dell'occupazione israeliana, la fiction elimina in radice ogni possibile esplorazione epistemologica.

Back to trauma and beyond

Nelle sue prime tre stagioni, *Fauda* non cade facilmente nel cliché narrativo del soldato israeliano "shooting and crying". I membri della squadra antiterrorismo sono più *Israeli warriors* che veterani traumatizzati (Hochberg, 2019). Dalla prima alla terza stagione, infatti, si assiste a un'escalation nelle scene che rappresentano la violenza perpetrata dai militari israeliani. Un dato oggettivo che riflette tale escalation può rintracciarsi nel numero di palestinesi (e arabi) uccisi nei conflitti armati di ogni stagione: 14 nella prima, 29 nella seconda e 59 nella terza (56 nella quarta). Una spettacolare violenza vista dalla prospettiva del mirino o della videocamera del drone, al ritmo di "spara, corri, bombarda, ricarica, salta, spara, corri, bombarda", che evoca implicitamente i *war video games*, i quali, dopo l'11 settembre 2001, sono regolarmente utilizzati dagli eserciti di tutto il mondo, sia per addestrare i soldati sia per guarire i loro traumi post-combattimento (Farocki, 2014).

Nella quarta stagione, invece, Doron e compagni sono rappresentati come soldati annoiati, invecchiati e, soprattutto, stanchi di uccidere e torturare, pur continuando a farlo regolarmente in ogni episodio. Sin dal primo, infatti, Doron, con il rancore e il candore di chi è superstite della propria violenza, esprime il suo disagio al capitano Gabi:

Gabi: Sai, io sono più vecchio di te. Ho visto cose che neanche puoi immaginare, ma riesco ancora a dormire la notte. Mi alzo al mattino, preparo la colazione ai miei figli e sono un padre e un buon amico perché so come tenere vita e lavoro separati.

Doron: Ma non ti vergogni, Gabi? C'è qualcuno in questo mondo che non hai usato? Ho sentito come parlavi a quella tua fonte, quel dolce ragazzo che hai cresciuto.

Gabi: Sei davvero un ingrato. Non riesci nemmeno a capire che ti sto aiutando.

Doron: Mi staresti aiutando, tu? Ricordi quando volevo lasciare l'unità? Ti supplicai, ricordi, eh? E tu dicesti "Doron, un'ultima volta, solo un'ultima operazione". Sapevi molto bene come tenermi con te. Certo che dormi bene. Non perché tu sia un buon padre e un buon amico, ma perché non te ne frega un cazzo, perché non sei mai tu ad ammazzare, ti assicuri che siamo sempre noi a premere quel fottuto grilletto.

Dopo sarà Eli, il capo dell'unità, a informare il capitano Hila della sua intenzione di lasciare l'esercito a causa del *burnout*. Nonostante l'obiezione di questa ("Non puoi andartene ora. Siamo in guerra"), Eli risponde: "Siamo sempre in guerra. Quand'è che cesserà il fuoco?". Anche Steve, uno dei più anziani della squadra, decide di andarsene alla fine dell'ultima operazione, per evitare in extremis che la moglie lo abbandoni. Sagi e Nurit, invece, i più giovani del gruppo, si dedicano con passione al lavoro, mostrandosi disposti a sacrificare anche la possibilità di diventare genitori pur di continuare a combattere.

L'ultima scena mostra Doron e i membri della squadra gravemente feriti e stesi a terra in cerchio, nello spiazzo antistante un edificio in rovina, teatro dell'ultimo combattimento eroico. Presi tutti per mano e sotto una pioggia battente iniziano a recitare preghiere in ebraico, e poi in arabo, evocando il giorno del giudizio. Doron, moribondo a terra, pronuncia sottovoce le ultime parole: "Ascolta, Israele. Il Signore è nostro Dio". In lontananza, si vedono arrivare due elicotteri per il soccorso, dai quali si comunica via radio di essere pronti per l'atterraggio e la messa in salvo dei traumatizzati – ma, naturalmente, invincibili – *Israeli warriors*.

La nuova stagione di *Fauda* è così annunciata. Per continuare a essere credibile e commerciabile, dovrà semplicemente continuare a essere realistica senza la realtà, verista senza la verità, limitandosi a imitare le immagini mediatiche e stereotipate delle "storie umane di entrambi i lati del conflitto" – costruite anche con il massiccio contributo off-screen dello staff di *Fauda*²⁴ – che sembrano essersi già ulteriormente consolidate nella mente dei vari pubblici durante questi lunghi mesi di cronaca dalla guerra.

References

Abbas, S. (2013). The Echo Chamber of Freedom: The Muslim Woman and the Pretext of Agency. *boundary 2*, 40(1), 155-189. <https://doi.org/10.1215/01903659-2072909>.

Barthes, R. (1988). *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi.

Beam, E. (2009). Film Keeps Palestine-Israel Dialogue 'Alive'. *The Duke Chronicle*, 15 September, <https://www.meforum.org/campus-watch/16055/film-keeps-palestine-israel-dialogue-alive-incl> [ultimo accesso 02.08.2024].

Ben Yehuda, O. (2020). The Retribution of Identity: Colonial Politics in Fauda. *Association for Jewish Studies*, 44(1), 1-21. <https://doi.org/10.1017/S0364009419000862>.

Ben Yehuda, O. (2023). Shooting, Not Crying: Reckoning with Violence in Prisoners of War, Homeland and Fauda. *Postcolonial Interventions*, VIII (2), 175-220.

Cafferri, F. (2024). "Inaccettabile il testo approvato da Hamas. Ma Netanyahu non ha un vero piano". Parla l'ideatore di "Fauda". *la Repubblica*, 8 maggio, https://www.repubblica.it/esteri/2024/05/08/news/guerra_israele_hamas_intervista_avi_issacharoff_fauda-422864109/ [ultimo 02.08.2024].

²⁴ Gli interventi politici dei membri dello staff di *Fauda* sono numerosi e riempiono quotidianamente le attivissime pagine social del serial israeliano. Valga da esempio l'ultima dichiarazione dello sceneggiatore Avi Issacharoff, con la quale entra a gamba tesa nel dibattito politico-militare, esprimendo la propria contrarietà sull'accordo per un cessate il fuoco approvato da Hamas nonché sulle strategie complessive dell'esercito israeliano. Tali dichiarazioni sono state prontamente diffuse dai media internazionali (cfr. Cafferri, 2024).

Corriere della Sera (2023). L'attore israeliano Idan Amedi torna a combattere: «Questa non è "Fauda", questa è vita reale». Corriere della Sera, 13 ottobre, <https://video.corriere.it/esteri/attore-israeliano-idan-amed-i-torna-combattere-questa-non-fauda-questa-vita-reale/06c79fb8-69a8-11ee-bbc5-4ad23a10b29e> [ultimo accesso 03.08.2024].

Eco, U. (1986). *Travels in Hyperreality*. San Diego: Harcourt.

Ellis, J. (1982). *Visible Fictions. Cinema: Television: Video*. London-New York: Routledge.

Elsaesser, T. (2014). *German Cinema – Terror and Trauma: Cultural Memory since 1945*. London: Routledge.

Farocki, H. (2014). Serious Games. *NECSUS*, 3(2), 89-97. <https://doi.org/10.25969/mediarep/15150>.

Fatto Quotidiano (2024). Sembra Fauda, ma il blitz a Jenin è reale. *Il Fatto Quotidiano*, 31 gennaio, <https://www.ilfattoquotidiano.it/in-edicola/articoli/2024/01/31/gaza-sembra-fauda-ma-i-l-blitz-a-jenin-e-reale-camuffati-nellospedale/7428061/> [ultimo accesso 31.01.2024].

Fiske, J. (1986). Television: Polysemy and Popularity. *Critical Studies in Mass Communication*, 3(4), 391-408. <https://doi.org/10.1080/15295038609366672>.

Freud, S. (1986). *Al di là del principio di piacere*. Torino: Bollati Boringhieri.

Gertz, N., & Yosef, R. (2017). Trauma, Time, and the 'Singular Plural'. *The Israeli Television Series Fauda. Israel Studies Review*, 32(2), 1-20. <https://doi.org/10.3167/isr.2017.320202>.

Harlap, I. (2013). Serial Trauma: Seriality and Post-Trauma in the Israeli Television Drama *Parashat Ha'Shavu'a*. *Jewish Film and New Media: An International Journal*, 1(2), 166-189. <https://digitalcommons.wayne.edu/jewishfilm/vol1/iss2/4> [ultimo accesso 03.08.2024].

Harlap, I. (2017). *Television Drama in Israel. Identities in Post-TV Culture*. New York-London-Oxford-New Delhi-Sydney: Bloomsbury.

Herzog, H. (1986). Decoding Dallas. *Culture and Society*, 24(1), 74-77. <https://doi.org/10.1007/BF02695943>.

Hilmes, M. (2003). *The Television History Book*. London: BFI.

Hochberg, G. (2013). Soldiers as Filmmakers: On the Prospect of "Shooting War" and the Question of Ethical Spectatorship. *Screen*, 54(1), 44-61. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs066>.

Hochberg, G. (2019). From “Shooting and Crying” to “Shooting and Singing”: Notes on the 2019 Eurovision in Israel. *Contending Modernities*, 17 May. <https://contendingmodernities.nd.edu/global-currents/shooting-and-singing/> [ultimo accesso 02.08.2024].

Jameson, F. (2003). *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*. Milano: Sansoni.

Jameson, F. (2007). *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Roma: Fazi.

Jameson, F. (2010). Realism and Utopia in *The Wire*. *Criticism*, 52(3-4), 359-372.

Jerusalem Post (2024). Fauda producers rejected storyline of Hamas cross-border attack as unbelievable, *Jerusalem Post*, 5 February, <https://www.jpost.com/israel-news/culture/article-785180> [ultimo accesso 02.08.2024].

Kashua, S. (2018). Les Arabes à travers le prisme déformant d'une série israélienne. *OrientXXI*, 19 Février. <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/les-arabes-a-travers-le-prisme-deformant-d-une-serie-israelienne,2266> [ultimo accesso 02.08.2024].

Katz, E. (1971a). Television comes to the Middle East. *Society*, 8(8), 42-50. <https://doi.org/10.1007/BF02908326>.

Katz, E. (1971b). Television Comes to the People of the Book. In I.L. Horowitz (Ed.). *The Use and Abuse of Social Science* (pp. 42-50). New Brunswick: Transaction Books.

Katz, E., Haas, H., & Gurevitch, M. (1997). 20 Years of Television in Israel: Are there Long-Run Effects on Values, Social Connectedness, and Cultural Practices. *Journal of Communication*, 47(2), 3-20.

Magri, F. (2023). Avi Issacharoff: “Fauda ha anticipato i fatti di Jenin. La soluzione del governo è l'escalation”, *La Stampa*, 30 gennaio, https://www.lastampa.it/esteri/2023/01/30/news/avi_issacharoff_fauda_ha_anticipato_i_fatti_di_jenin_la_soluzione_del_governo_e_lescalation-12612017 [ultimo accesso 02.08.2024].

Liebes, T., & Soffer, O. (2010). Introduction. *Journal of Israeli History: Politics, Society, Culture*, 29(2), 135-136.

Lindsay, U. (2009). Shooting film and crying. Middle East Research and Information Project, MERIP, 15 March, <https://merip.org/2009/03/shooting-film-and-crying> [ultimo accesso 02.08.2024].

- Lukács, G. (1997). *Saggi sul realismo*. Torino: Einaudi.
- Merton, R. (2019). *La sociologia francese contemporanea*. Lecce: Kurumuny.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV*. New York: New York University Press.
- Morag, R. (2013). *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema*. London: I.B. Tauris.
- Nir, O. (2018). *Signatures of Struggles. The Figuration of Collectivity in Israeli Fiction*. New York: State University of New York Press.
- Nir, O., & Wainwright, J. (2020). *Rethinking Israel and Palestine*. London-New York: Routledge.
- Oren, T.G. (2004). *Demon in the Box: Jews, Arabs, Politics and Culture in the Making of Israeli Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Piccolo, R. (2023). *La tragica attualità di Fauda, la serie tv sul conflitto israelo-palestinese*. Wired, 11 ottobre, <https://www.wired.it/article/fauda-israele-serie-tv-netflix-conflitto-lior-raz-shin-bet/> [ultimo accesso 03.08.2024].
- Ribke, N. (2019). *Fauda television series and the turning of asymmetrical conflict into television entertainment*. *Media, Culture and Society*, 41(8), 1245-1260. <https://doi.org/10.1177/0163443718823142>.
- Sarsini, D. (2024). *Travestiti in ospedale, a Jenin blitz in stile Fauda*. AGI, 30 gennaio, <https://www.agi.it/estero/news/2024-01-30/travestiti-ospedale-jenin-blitz-stile-fauda-25073794/> [ultimo accesso 03.08.2024].
- Schejter, A. (1996). *The Cultural Obligations of Broadcast Television in Israel*. *International Communication Gazette*, 56(3), 183-200. <https://doi.org/10.1177/001654929605600302>.
- Shapira, A. (2000). *Hirbet Hizah: Between Remembrance and Forgetting*. *Jewish Social Studies*, 7(1), 1-62. 10.1353/jss.2000.0022.
- Shohat, E. (2010). *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. London: I.B. Tauris.
- Uglietti, B. (2024). *La star di Fauda Idan Amedi racconta i combattimenti e il suo ferimento a Gaza*. *Avvenire*, 25 gennaio. <https://www.avvenire.it/mondo/pagine/idan-amedì> [ultimo accesso 03.08.2024]

Williams, R. (2015). *Il dottor Caligari a Cambridge. Cinema, dramma e classi popolari*. Verona: Ombre Corte.

Zeidan, G. (2020). 'Fauda' Isn't Just Ignorant, Dishonest and Sadly Absurd. It's anti-Palestinian Incitement. *Haaretz*, 24 April.

<https://www.haaretz.com/israel-news/2020-04-24/ty-article-opinion/.premium/fauda-is-nt-just-ignorant-dishonest-and-absurd-its-anti-palestinian-incitement/0000017f-e20e-d804-ad7f-f3fe44720000> [ultimo accesso 02.08.2024]

TV series and Films cited

Beaufort (2007, Joseph Cedar).
 Bitchilát Káyitz 1970 (1972, Edward Adler).
 Bnei Aruba (Hostages) (Channel 10/Netflix, 2013-2016, 2 stagioni).
 Euphoria (HOT 3, 2012, 1 stagione).
 Fauda (Yes Oh, 2015 – in corso, 4 stagioni).
 Fernheim (1971, Yossi Israel).
 Florentin (Channel 2, 1997-2001, 3 stagioni).
 HaChatzer (Tchelet TV, 2003, 1 stagione).
 Hafúch (Channel 2, 1996-1998, 3 stagioni).
 Hatufim (Prisoners of War) (2010-2013, Channel 2, 2 stagioni).
 Khirbet Khizeh (1978, Ram Loevy).
 Lvanon (Lebanon) (2009, Samuel Maoz).
 Nevelot (HOT 3, 2011, 1 stagione).
 Parashat Ha-Shavua (HOT 3, 2006-2009, 3 stagioni).
 Ptzuim BaRósh (HOT 3, 2013-2016, 2 stagioni).
 Shababnikim (HOT, 2017-2018, 2 stagioni).
 Shomrei HaShaf (The Gatekeepers) (2012, Dror Moreh).
 Siach Lochamim (1969, Nola Chilton).
 Stella (1975, Ram Loevy).
 Tehran (Kan 11, 2020 – in corso, 2 stagioni).
 Tironút (Channel 2, 1998-2001, 3 stagioni).
 Urím VeTumim (Yes, 2011, 1 stagione).
 Vals Im Bashir (Valzer con Bashir) (2008, Ari Folman).

About the author

Iside Gjergji è Professoressa associata in Sociologia dei processi culturali e della comunicazione presso l'Università eCampus. Si occupa di teoria sociale, istruzione digitale, genere e media, forme estetiche postmoderne, serialità televisiva, migrazioni e razzismo. Nell'ambito dei rapporti tra genere e media studies ha svolto una ricerca su Herta Herzog, una delle madri fondatrici della sociologia della comunicazione, della radio e dei programmi seriali, pubblicando in seguito la monografia *Il volto acustico della voce. Pubblico, serialità e genere in Herta Herzog* (Meltemi, 2023) e curando l'edizione italiana del testo di Herta Herzog, *Sull'esperienza surrogata* (Kurumuny, 2022). Ha inoltre pubblicato *Sulla governance delle migrazioni. Sociologia dell'underworld del comando globale* (FrancoAngeli, 2016), *"Uccidete Sartre!". L'anticolonialismo e l'antirazzismo di un revenant* (Ombre Corte, 2018); *Sociologia della tortura. Immagine e pratica del supplizio postmoderno* (Ca' Foscari Venice University Press, 2019).

Emanuela Piga Bruni, *La macchina fragile. L'inconscio artificiale fra letteratura, cinema e televisione*

Simona Tarallo
Università degli Studi di Salerno

Nel saggio *L'androide e l'umano* (1972) Philip K. Dick, uno dei giganti della narrativa di fantascienza, sottolinea lo svilupparsi dell'integrazione sempre più profonda tra l'umanità e l'universo tecnologico che la circonda, sfidando le tradizionali dicotomie esistenti tra l'organico e l'inorganico, il naturale e l'artificiale (Dick, 1997a). In un'era permeata dalla tecnica, un'era in cui le qualità biologiche e sociali tradizionali definitorie dell'identità vengono continuamente trascese e trasformate, si assiste al passaggio di quest'ultima da mero strumento computazionale a ciò che il sociologo Vincenzo Susca (2022) identifica come *tecnomagia* – una dimensione magica e pervasiva entro la quale l'essere umano è incanalato, più o meno consciamente. Inghiottite da un vortice turbolento, la realtà fisica e la realtà virtuale si fondono in un tutt'uno: nuove entità *postumane*, ibridi umano-macchina, autentici *ultra-corpi*, emergono come specchi dell'umano, *altri* con cui abbiamo intrapreso una sorta di dialogo, scuotendo la nostra comprensione del Sé (Spisso, 2016; Fattori, 2017).

Creature quali automi, replicanti, mostri, mutanti e vampiri si ergono come emblemi delle metamorfosi e delle contraddizioni che caratterizzano l'identità umana nell'era della modernità tecnologica e culturale. Queste figure mostruose incarnano le ansie e le incertezze di una società in rapida trasformazione, rappresentando un riflesso delle paure e delle tensioni che la contraddistinguono, fungendo da lente attraverso cui esaminare le sfaccettature dell'essere umano, l'evoluzione della tecnologia e il rapporto tra alterità e corporeità (Abruzzese, 1979; Frezza, 1995). Così, se la macchina è sempre più antropomorfizzata, l'essere umano è sempre più "artificializzato"? In che misura l'interazione con la macchina influenza la percezione del Sé e dell'*altro*? Fino a che punto la tecnologia può ampliare o distorcere il concetto di umanità, così come lo intendiamo oggi?

Ne *La macchina fragile. L'inconscio artificiale fra letteratura, cinema e televisione* Emanuela Piga Bruni offre una brillante analisi di tali questioni, prendendo in esame narrazioni di fantascienza caratterizzate dalla forma del dialogo. Già a partire dalla copertina – generata tramite il sistema di IA produttore di immagini, MidJourney – il dialogo tra l'umano e la macchina antropomorfa investe totalmente il testo. Dal rigore logico di Isaac Asimov al turbinio cupo e ossessivo di Dick, passando per le trame intricate di opere come *Ghost in the Shell* (1995) e *Westworld* (2016-2022), fino a *Macchine come me e persone come voi* (2019), affiora un dialogo costante che oscilla tra il paradigma indiziario e quello psicoanalitico, con temi che toccano le corde del desiderio, dell'inconscio, della memoria e del riconoscimento. In questo vasto paesaggio della narrativa speculativa – in cui rimbombano gli interrogativi ontologici: In quale mondo siamo? Quali sono i livelli di realtà? Qual è il confine tra realtà e simulazione? Quale diventa lo statuto ontologico della macchina? Chi sono Io? – la creatura artificiale emerge come un'entità tanto affascinante

quanto inquietante. Alimentato dall'ingegno umano e dalla tecnologia avanzata, l'androide si pone come un riflesso distorto dell'uomo – il suo doppio negativo. «Erede della commistione organico-artificiale che ha già riguardato gli antesignani cyborg, l'androide fa un passo in avanti nel processo di imitazione dell'essere umano, copiandone esattamente anche i tratti fisiognomici» (Spisso, 2016, p. 162), cosicché dietro la lucente maschera della perfezione tecnologica si cela l'ombra dell'essere umano, suscitando interrogativi profondi sulla natura dell'identità, della coscienza e del libero arbitrio. Lo “shock del riconoscimento negativo” – in termini dickiani (Dick, 1997b) – consente a Piga Bruni di esplorare in profondità la natura umana, andando a riconsiderare nozioni preconcepite e schiudendo nuovi orizzonti di conoscenza. Queste narrazioni si concentrano tutte nel concetto sul doppio latente, che ci consente di riflettere sui confini sfumati tra Sé e Altro, sull'indistinzione tra ciò che definiamo “umano” e ciò che definiamo “artificiale”, rivelando le implicazioni etiche e sociali di un'evoluzione così radicale.

La rappresentazione di macchine che sembrano comprendere l'umano, in modi in cui l'umano stesso potrebbe non essere in grado di fare, mette in discussione la visione antropocentrica del mondo, sollevando cruciali questioni ontologiche. Se un ente macchinico può decifrare le emozioni umane, comunicare in modo significativo e persino edificare solide relazioni interpersonali, sviluppando dunque delle capacità cognitive ed empatiche perfettamente equiparabili, se non addirittura superiori, a quelle umane, allora cosa significa essere umani? In uno scenario in cui «le macchine moderne, congegni micro-elettronici quintessenziali, sono ovunque, e sono invisibili [...] sono così micidiali: sono difficili da vedere, sia politicamente che materialmente; riguardano la coscienza, o la sua simulazione» (Haraway, 1995: 47-48), qual è la differenza tra l'umano e il non-umano?

In *Macchine come me e persone come voi* – il romanzo scritto da Ian McEwan – e *Westworld* – la serie televisiva tratta dall'omonimo film di fantascienza del 1973 – il concetto di simulacro come specchio dell'umano, come sua mimesi perfezionata, riesce a catturarne tutte le sfaccettature, tanto da risultare perturbante. Con *Macchine come me e persone come voi* facciamo un viaggio a ritroso nel tempo in una Londra alternativa degli anni Ottanta, in cui la presenza del matematico Alan Turing aggiunge una dimensione ucronica alla narrazione. È proprio grazie a quest'ultimo che si deve la presenza di robot umanoidi come Adam che, gettato-nel-mondo, si ritroverà coinvolto nelle vicissitudini di Charlie Friend, suo proprietario nonché protagonista della trama, e della sua fidanzata Miranda. Adam si scontrerà presto con la sua logica intrinsecamente strumentale, che da un lato lo rende incapace di provare vere emozioni, di fare esperienza del mondo, e dall'altro lato condanna ad essere considerato e trattato come una semplice macchina, privo di sentimenti e dignità propria, e ciò sarà evidente nel momento in cui Charlie deciderà di distruggerlo.

Dall'altra parte, *Westworld* ci trasporta in un futuro remoto ambientato per lo più entro i confini di un parco a tema western dove i visitatori umani – i Guest – sono liberi di dare sfogo alle loro più violente e oscure fantasie, interagendo con androidi indistinguibili dagli esseri umani – gli Host – progettati per assumere il ruolo di “vittime”. Qui «l'evoluzione tecnologica non riguarda solamente le fattezze delle creature artificiali, ma anche la dimensione della coscienza e delle emozioni» (Piga Bruni, 2022, p. 73): gli androidi, originariamente dotati di una falsa coscienza, attraverso le manipolazioni e le esperienze che vivono nel parco, riescono a sviluppare un'autocoscienza – una coscienza artificiale – un processo che li condurrà alla scoperta della propria identità. Entrambi i contesti

narrativi, quello del romanzo di McEwan e quello della serie televisiva creata da Jonathan Nolan e Lisa Joy, ben esplicano la “macchina fragile” di cui parla l’autrice che rappresenta il punto di giunzione tra l’essenza umana e l’artificio tecnologico. La “macchina fragile” è – cioè – l’essere umano, con le sue fragilità e vulnerabilità, ma è anche la creatura artificiale, che eredita le angosce e i turbamenti che rendono l’umano tale. È la disperazione che pervade la macchina – intesa come il meccanismo che stimola l’autocoscienza dei personaggi – a suscitare in noi una profonda empatia nei suoi confronti. È il dolore a rendere queste macchine molto più che semplici artefatti tecnologici. In tal senso, narrazioni di questo tipo conducono a una profonda riflessione sul significato di esistenza e coscienza.

Se è vero che la coscienza resta una delle caratteristiche più enigmatiche e misteriose dell’esperienza umana, resta “un labirinto” – per citare una battuta di Robert Ford, uno dei personaggi di *Westworld* – è altrettanto vero che il ragionamento circa la possibilità dello sviluppo di un inconscio artificiale – sulla scorta di un “come se” – che, nelle parole di Piga Bruni, si palesa come «la rappresentazione di una insopportabile utopia, la rivelazione di un ossimoro che unisce inconscio e artificio nella riproduzione per via tecnologica dell’umano» (Piga Bruni, 2022, p. 13), è inevitabile in un momento storico in cui l’Intelligenza Artificiale gioca un ruolo sempre più centrale nella co-costruzione della realtà. Seppur l’ipotesi della effettiva realizzazione di un’“IA forte” è ancora distante, va ricordato che è la corporeità umana, la finestra attraverso cui l’uomo si interfaccia con il mondo esterno che contiene in sé sia gli aspetti biologici sia gli aspetti cognitivi ed emotivi, l’elemento imprescindibile che un ente macchinico non può (almeno per il momento) imitare.

References

- Abruzzese, A. (1979). *La Grande Scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L’immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all’informazione*. Roma: Napoleone.
- Dick, P.K. (1997a) [1972]. *L’androide e l’umano*. In P.K. Dick, *Mutazioni. Scritti inedita, filosofici, autobiografici e letterari* (pp. 223-250). Milano: Feltrinelli.
- Dick, P. K. (1997b) [1981]. *La mia definizione di fantascienza*. In P.K. Dick, *Mutazioni. Scritti inedita, filosofici, autobiografici e letterari* (pp. 132-134). Milano: Feltrinelli.
- Fattori, A. (2017). *L’essenza spettrale delle cose. L’immaginario moderno nella post-serialità e nel postumano*. Funes, 1(1), 76-89. 10.6093/2532-6732/5194.
- Frezza, G. (1995). *La macchina del mito. Tra film e fumetti*. Firenze: La Nuova Italia.
- Haraway D. (1997) [1985]. *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano: Feltrinelli.
- Piga Bruni, E. (2022). *La macchina fragile. L’inconscio artificiale fra letteratura, cinema e televisione*. Roma: Carocci.

Spisso, V. (2016). *Ultracorpi. Corpi, volti, gesti, nell'immaginario e nel cinema*. Cava de' Tirreni: Areablu.

Susca, V. (2022). *Tecnomagia. Estasi, totem e incantesimi digitali*. Milano: Mimesis.

About the author

Simona Tarallo è laureata in Culture Digitali e della Comunicazione con specializzazione in Comunicazione Pubblica, Sociale e Politica presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Attualmente è borsista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Politici e Sociali dell'Università degli Studi di Salerno.

Nostalgia, pubblici, intertestualità. *Stranger Things* al centro della serialità contemporanea

Sara Virnicchi
Università degli Studi di Salerno

Stranger Things (2016 – in corso) si presenta come un prodotto mediale molto interessante sotto vari aspetti. Il volume *L'immaginario di Stranger Things. Narrazioni, audience, culture mediali* (2023), curato da Mario Tirino e Simona Castellano, esplora, grazie all'intervento di molti studiosi, la serie e il suo culto con una lente multidisciplinare che ne permette un'analisi approfondita. Creata dai fratelli Duffer per Netflix, *Stranger Things* incarna l'innovativa modalità della produzione seriale, la *post-devolution* (Pisanti, 2022); la narrazione televisiva, in questo caso, non è vincolata a schemi imposti dalle case di produzione e dalle logiche del palinsesto ed è, per questo, più libera dal punto di vista espressivo. Questo dirige la produzione televisiva, a partire dagli anni Duemila, verso una sperimentazione narrativa e formale che al contempo è soggetta anche al rischio del fallimento, determinato dal gusto del pubblico (Frezza, 2021), o dagli algoritmi, abilmente sfruttati dai sistemi di raccomandazione delle piattaforme. Come spiega Gino Frezza nella prefazione al volume, la coerenza narrativa dei creatori ha permesso agli spettatori di vivere un'esperienza più che piacevole e stimolante, legata soprattutto all'imprevedibilità del plot e alle continue sorprese, spesso svelate in seguito a un *cliffhanger* di *mid-season* o di *full season*, che consentono al fandom di interagire online, grazie alla molteplicità di spazi digitali online in cui trova ospitalità la passione collettiva per la serie.

Quel che emerge, in maniera preponderante, nei tredici saggi del volume, che pur mantengono una loro specificità, è la particolare qualità estetica della serie, fortemente plasmata dalla nostalgia degli anni Ottanta, con le relative dinamiche di connessione intergenerazionale tra quanti hanno vissuto quell'epoca e i loro figli e nipoti.

In questa prospettiva, il saggio introduttivo di Tirino e Castellano fa luce sul concetto stesso di immaginario, come “campo di significazione che fa da matrice alla costruzione sociale della realtà”, evidenziando come le serie tv, in particolare *Stranger Things*, aiutino a rafforzare o a stravolgere gli immaginari sociali. In particolar modo, mentre diverse produzioni contemporanee, come *Black Mirror* (2011 – in corso), o *The Handmaid's Tale* (2017 – in corso) si configurano essenzialmente come narrazioni distopiche, con particolare focalizzazione sulla paranoia (Tirino, 2018), convogliando nello storytelling umori, atmosfere e ansie verso il futuro, largamente condivisi dal pubblico, *Stranger Things* agisce in maniera inversa. Per i curatori, *Stranger Things* traccia una propria traiettoria simbolica, fondando la sua strategia narrativa sull'estetica degli anni Ottanta, capace di fungere da vero e proprio cuscinetto emozionale che dona allo spettatore un viaggio nel passato, vissuto o rimpianto, certamente confortevole e rassicurante. La narrazione, che superficialmente si presenta come un *teen drama*, fa emergere la traumatica transizione dall'adolescenza alla vita adulta, ma anche quella da un mondo analogico a un mondo sempre più digitale e digitalizzato. Questa scelta estetica spinge il prodotto nell'ondata delle serie tv “retromaniache”, volte al recupero delle culture visuali, dei consumi, delle icone di un decennio – gli anni Ottanta, appunto – cruciale per le successive trasformazioni dell'immaginario (mediale e non). Secondo i due autori, l'invito a

rintracciare riferimenti e citazioni riconducibili agli Eighties avrebbe portato il pubblico ad adorare la serie, stimolando la fanbase a ricercare omaggi ed *easter egg* che richiamano l'immaginario cinematografico di quegli anni. Queste pratiche valorizzano, in questo modo, le capacità intertestuali delle audience, sempre più abituate alle logiche produttive della complex TV (Mittell, 2017) e alle interazioni postspettatoriali (Tirino, 2020).

In questa chiave, ci sembra utile sottolineare una linea di ricerca comune ai lavori di Castellano, Mascio e Tirino, all'insegna di una focalizzazione sulla dimensione creativa e produttiva dei pubblici negli scenari partecipativi della cultura digitale contemporanea. Simona Castellano pone l'accento sui consumi messi in atto nella serie e a partire dalla serie stessa. In quest'analisi, la nostalgia, vista come "sentimento", si alimenta di *topoi* della filmografia anni Ottanta, che alimentano la pulsione retromaniaca caratteristica della serie. L'ambientazione del periodo è dettagliata grazie alla rappresentazione dell'utilizzo di oggetti tecnologici (dai walkman alle audiocassette, dalle VHS ai walkie-talkie) da parte degli adolescenti protagonisti. Castellano, inoltre, esplora le varie tipologie di consumo che le permettono di ragionare sulla differenziazione socio-economica dei nuclei familiari presentati nella serie, a partire dalla classe sociale di appartenenza e dai relativi stili di vita. In particolare, se gli oggetti "rendono visibile l'immaginario e definiscono il contesto in cui viviamo e consentono di formulare l'immagine essenziale di una determinata epoca" (La Rocca & Tramontana, 2019, p. 13), quando sono rappresentati all'interno di una narrazione seriale altamente coinvolgente essi concorrono efficacemente alla ricostruzione estetica, culturale, sociale e mediale dell'epoca a cui si riferiscono (nel nostro caso, gli anni Ottanta). In base al modo in cui si rapportano ai consumi della serie, è possibile, secondo la studiosa, individuare almeno tre generazioni di spettatori – giovani, giovani adulti e adulti – che, quasi sempre conflittualmente, abitano i mondi della serie e interagiscono con le innovazioni in modo differente. D'altra parte, il saggio evidenzia come, a partire dalla serie, siano emersi dei consumi particolari, legati all'acquisto di prodotti che potessero permettere di ricreare nel mondo reale le atmosfere di Hawkins. Infine, Castellano pone l'attenzione sulle community online, il cui attivismo consente una produzione elevata di user-generated content, secondo le logiche della *remix culture* (Navas *et al.*, 2015).

L'analisi generazionale è, altresì, anche al centro del saggio di Antonella Mascio, che verte sullo studio delle audience della serie (Mittell, 2017; Hill, 2019), condotto grazie al campionamento di 350 studenti universitari, sottoposti a un questionario apposito. La studiosa individua due tipologie di pubblici coinvolti in maniera distinta dalla nostalgia: da un lato, il pubblico adulto, che si appassiona alla serie grazie alla natura intertestuale e alla "confezione" estetico-formale; dall'altro lato, un pubblico giovane che fruisce della serie per la vicinanza anagrafica con i protagonisti. Questo secondo tipo di pubblico commenta gli avvenimenti attraverso i social media con gli altri appassionati, generando così una catena affettiva che li avvicina al primo tipo – il pubblico adulto – già immerso nella logica della nostalgia. Secondo Mascio, il contatto tra queste due generazioni, la X e la Z, avviene anche grazie alla natura stessa della serie che collega il passato a tematiche molto vicine ai giovani di oggi. La nostalgia, per la studiosa, agisce in maniera differente, pur unendo le due fasce di pubblico: la Gen X è nostalgica di un mondo vissuto e confortevole, mentre la Gen Z prova nostalgia per un mondo che è irrimediabilmente perso e che non potrà mai esperire direttamente, se non attraverso la mediazione della serie.

Ma come si svolgono nel concreto le pratiche delle comunità di fan di *Stranger Things*? Prova a rispondere a questo quesito il lavoro di Mario Tirino, che, a partire dalla ricostruzione degli studi sul fandom (Jenkins, 1992, 2007; Fiske, 1992; Abercrombie & Longhurst, 1998; Hills, 2002, 2013; Fanchi, 2014), prova ad analizzare alcune dinamiche delle fan community di *Stranger Things*, all'interno dei framework della "post-network tv" (Lotz, 2017) e della postspettatorialità (Tirino, 2020). Tirino analizza le conseguenze della politica di distribuzione del *full season release*, tipica di Netflix, che, da un lato, permette ai fan di emanciparsi totalmente dai vincoli del palinsesto, ma, dall'altro, trasforma completamente l'interazione tradizionale tra pubblici e contenuti seriali, tripartita in *pre-communication*, *parallel communication* e *post-communication*, provocando una ibridazione delle fasi e una atomizzazione dei pubblici. Tirino attribuisce a questa de-sincronizzazione del "tempo dello schermo" (Mittell, 2017) l'incedere di molteplici processi di aggregazione e disgregazione delle audience, convogliate dentro vere e proprie bolle di conversazione composte solo da soggetti che condividono lo stesso ritmo di consumo/visione, anche e soprattutto per evitare il rischio di spoiler, più o meno volontariamente disseminati dagli spettatori che, guardando la serie a un ritmo più rapido, sono a conoscenza dei contenuti degli episodi non ancora visionati. Secondo lo studioso, però, la strategia proposta per il rilascio della quarta stagione ha permesso di ritrovare una forma più orizzontale delle tre fasi di comunicazione, aiutando i fan a condividere con quasi tutti gli appassionati i loro contenuti, spesso volti alla proposta di teorie sugli enigmi e le asserzioni narrative (Mittell, 2017), generate dai *cliffhanger* narrativi: in altri termini, la soluzione del *mid-season release* (ovvero la distribuzione di una stagione non più in un unico blocco, ma in due blocchi la cui pubblicazione è separata da un certo lasso di tempo) permetterebbe di avere un tempo di attività di interpretazione online più corale, sostenuto anche da siti come Tudum, che – spiega Tirino – funge da catalizzatore di informazioni e curiosità.

Un blocco consistente di contributi del volume si concentra sulle qualità dell'esperienza nostalgica degli anni Ottanta che *Stranger Things* attiva nei suoi pubblici.

Da una prospettiva certamente originale, il saggio di Ivan Pintor Iranzo esplora il concetto di archeologia, nell'accezione specifica di Michael Foucault (1999), come capacità di individuare nel passato opportunità per il presente. Lo studioso spagnolo collega tale concetto all'esercizio definito "archeologico" di *Stranger Things*, che si concretizza nell'attualizzazione delle ambientazioni cinematografiche degli anni Ottanta, consentendo una serie di re-interpretazioni e ampliamenti delle possibilità, sia dell'epoca degli anni Ottanta sia della narrativa televisiva attuale. Inoltre, Pintor Iranzo istituisce un parallelismo tra le citazioni di atmosfere e prodotti (mediali e non), che consentono di ritornare con la memoria a quel decennio, e la terza stagione della serie, che si configura come un autentico viaggio "a ritroso verso l'origine". La ricerca nella memoria di undici si rispecchia in questo viaggio a ritroso degli spettatori, in un puzzle di omaggi e citazioni che costruiscono un esercizio di "riattualizzazione". In questo modo, la rappresentazione del viaggio nella memoria in *Stranger Things*, secondo lo studioso, trova antecedenti in film come *Ghost in the Shell* (1995), di Mamoru Oshii, e in serie tv come *Alias* (2001-2006) e *Fringe* (2008-2013), entrambe ideate da J.J. Abrams. Generi come la fantascienza e il fantastico, che caratterizzano molto cinema popolare degli anni Ottanta, risultano fondamentali per dipingere la canonicità di *Stranger Things*, che, secondo Pintor Iranzo, per forme e contenuti, è un prodotto nato da quella stessa cultura, che invita non solo a rivivere il passato grazie alla memoria, ma anche a riscrivere il presente.

L'insistito richiamo alle culture visuali e mediali degli anni Ottanta si riverbera nell'attivazione delle capacità mnemoniche delle audience, spesso circondata di un'aura nostalgica. Nel suo capitolo Valerio Di Paola interpreta la linea nostalgica della serie, a partire dalla concezione degli anni Ottanta come "età dell'oro perduta", attraverso cui decodificare e riscrivere il presente. Provando ad applicare la teoria della "retromania" di Simon Reynolds (2017) alla serialità contemporanea, Di Paola sottolinea la capacità della serie di ricorrere a un citazionismo "post-moderno", che rende gli utenti molto più inseriti nel racconto, attraverso l'esperienza di un "déjà-vu condiviso" e perfettamente calcolato dai fratelli Duffer. La messa a valore di queste dinamiche si evince dalle campagne di local e glocal marketing, richiamate dallo studioso.

La nostalgia degli anni Ottanta permette a Daniela Pomarico di analizzare il successo della serie. Partendo dall'assunto che ogni fase decadente, sottoposta a cambiamenti bruschi e crisi, si riallaccia a una realtà stabile e familiare del passato, la studiosa rileva che, tramite dei tagli orizzontali (Tannock, 1995), le linee temporali si fondono instaurando una continuità. La potenza nostalgica del prodotto esaminato è riconducibile all'"autenticità" delle ambientazioni, delle storie e degli oggetti riportati sullo schermo. Pomarico inserisce Netflix tra gli archivi della storia, una sorta di "cimitero del passato", la cui attività rafforza la logica dell'esternalizzazione della memoria grazie a una "musealizzazione 2.0" (Huysen, 1995). *Stranger Things*, secondo la studiosa, aiuta a superare le logiche postmoderne entrando in un'era retromoderna, fondata sulla nostalgia e sull'estetica retrò; tra autenticità, obsolescenza del presente e spazializzazione del tempo degli archivi, l'autrice tenta di fornire una linea scientifica per avviare una formalizzazione esaustiva del concetto di retromodernismo.

La relazione tra la serie Netflix e i media, tuttavia, oltrepassa la dimensione puramente espressiva e narrativa, invitando a riflessioni più approfondite sugli stessi concetti di "medium" e "medialità". Ne è una riprova il capitolo di Lorenzo Denicolai, che, approcciando lo studio della serie attraverso la lente della media archaeology (Kittler, 1999; Ernst, 2013; Parikka, 2019), concepisce *Stranger Things* come "serie-archivio" o "contenitore" di pratiche tecnologiche e mediali che hanno caratterizzato e trasformato la vita dei personaggi della serie, nell'arco temporale nel quale è ambientata la narrazione. Inoltre, lo studioso individua nell'elettricità il cardine della medialità in *Stranger Things*. L'elettricità, che permette agli oggetti di operare e anche agli spettatori di fruire la serie, è pensata dallo studioso come vero e proprio "medium", sulla scorta della riflessione fondativa di Marshall McLuhan (1967), secondo il quale l'elettricità è una forma di estensione del sistema nervoso centrale capace di abbracciare globalmente ogni persona, senza limiti di spazio. Denicolai riflette su quanto il Sottosopra, esplorato dai protagonisti della serie, sia vicino all'intuizione di McLuhan, poiché esso può essere pensato come una dimensione parallela senza i vincoli di spazio e tempo. Tuttavia, Denicolai propone come unico vero "medium" della serie Undici: la giovanissima protagonista si configurerebbe, infatti, come archetipo mediale immaginato e immaginabile, poiché è l'unica connessione evidente tra i due "mondi". Una delle dimensioni cardinali della serie, per Denicolai, è proprio la dualità, che presiede tanto all'opposizione dei mondi (mondo reale e Sottosopra), quanto alla stessa parabola di Undici, dipinta come artefice e salvatrice della catastrofe sospesa su Hawkins.

Stranger Things, dunque, ispira anche letture più originali ed eterodosse. Federico Tarquini, per esempio, collega la ricostruzione dell'atmosfera culturale e popolare

dell'infanzia degli autori, i fratelli Duffer, al metodo di lavoro di Walter Benjamin (1978, 2000, 2001). Tarquini vede nel “modo di ricerca” e nel “modo di esposizione” benjaminiano una lente di decodifica del processo creativo e operativo dei fratelli Duffer. In particolar modo, la fase di raccolta di materiale, la “costruzione della base documentale” e la fase della costruzione di una vera e propria *moodboard*, dell’“esposizione” dell’atmosfera della serie, in *Stranger Things* si compenetrano e completano, fino a giungere alla fase finale, che lo studioso collega al montaggio. Il montaggio di immagini audiovisive permette, secondo Tarquini, non solo di creare una continuità tra le fasi ricerca e attuazione, ma soprattutto tra presente e passato, che si divide tra passato vissuto o disatteso e il passato della messa in onda della serie stessa. La sequenza narrativa ed estetica permette allo spettatore di intervenire sul testo mediale tramite la memoria, attirando a sé il sentimento positivo di un’esperienza collettiva, sia per il periodo che li riporta in un passato sicuro, sia per l’emozione del riconoscere una citazione, un omaggio a un prodotto mediale grazie al quale “può rivendicare un diritto di paternità della serie stessa”.

Da una prospettiva in qualche modo affine, in relazione all’apprezzamento delle qualità metaforiche della narrazione seriale, si muove il lavoro di Alessio Ceccherelli. Lo studioso interpreta la dicotomia tra Hawkins e Sottosopra come una metafora del contrasto tra fanciullezza e vita adulta. Più in generale, il suo capitolo parte dalle riflessioni sui concetti di limite e di confine elaborati da vari studiosi (Lotman, 2001; Foucault, 2011; Serres, 2022). Ceccherelli propone tre interpretazioni del legame tra la “realtà”, spazio IN, e il Sottosopra, spazio ES, e del confine che le separa. La prima è stata ripercorsa varie volte nel volume si ricollega alla concezione psicologica del racconto: la linea in questione si staglia tra la realtà inconscia dei protagonisti, la fanciullezza, e la coscienza dell’essere adulti, che, come il Sottosopra, risulta, agli occhi degli adolescenti, un’età buia e fredda. La seconda interpretazione vede come protagonista la società raccontata nella serie, che “mostra” i costumi più vicini all’omologazione e alle mode di massa e “nasconde” nel sottosuolo gli emarginati, i “diversi”. La terza interpretazione associa al Sottosopra la distopia, già praticata in altre serie diffusamente citate nel volume, come *Black Mirror*. In questo caso, il confine tra i due poli, la “realtà” e il “virtuale”, è sempre più labile e tende a sgretolarsi in quanto, la virtualità “invade sempre di più l’esperienza diretta dalla realtà”. Collegandosi agli studi sulla *platform society* (van Dijck *et al.*, 2019) e sul *platform capitalism* (Srnicsek, 2016), il capitolo di Ceccherelli evidenzia come diventi ogni giorno più facile “naturalizzare” la mediazione delle interazioni comunicative operata dai media digitali, per ritrovarsi, infine, immersi nella “realtà virtuale”, che, così come le radici del Sottosopra invadono Hawkins, trasforma le relazioni sociali “reali”.

Altri capitoli del volume fanno emergere le capacità di dialogo intertestuale che la serie esibisce.

Lorenzo Di Paola e Giorgio Busi Rizzi individuano nella provincia americana e in un gruppo di amici adolescenti *topoi* canonici della narrazione horror, sapientemente rielaborati e consacrati dalla serie prodotta da Netflix, a partire dall’autore che li ha plasmati negli anni Ottanta: Stephen King. La letteratura di King ha stravolto e rifondato l’immaginario dell’horror e dell’American Gothic, a tal punto che i fratelli Duffer, attraverso collegamenti, citazioni e specifiche scelte visive, non possono fare a meno di riprendere e omaggiare i romanzi dello scrittore statunitense. Temi adolescenziali sono sempre centrali in questo genere, ma, secondo Di Paola e Busi Rizzi, *Stranger Things*

sfrutta, tramite il Sottosopra, una dualità simbolica per mostrare il complesso passaggio dall'infanzia alla vita adulta. Come i ragazzi sono sospesi tra due fasi della vita, così Hawkins si divide in due realtà, due mondi, di cui uno, *The Upside Down*, è il parassita dell'altro, un po' come l'infanzia per l'adolescenza. Gli studiosi propongono inoltre la visione della serie come "il modo ideale per mettere il passato in relazione fantasmatica e parassitaria con la contemporaneità".

Il volume si conclude con il saggio postumo di Vincenzo Del Gaudio, acuto studioso di mediologia del teatro prematuramente scomparso, a cui i curatori hanno dedicato il libro. Del Gaudio indaga un'esperienza immersiva grazie alla quale i fruitori della serie possono entrare in contatto con Hawkins e conoscere, o tornare a vivere, gli anni Ottanta, grazie a una connessione passato/presente che tende a fluidificare la linea temporale: *Stranger Things: The Experience*. Servendosi degli studi sulla performance legata all'*immersive theatre* (Dixon, 2006; Kattenbelt, 2008, 2010; White, 2012; Machon, 2013; Alston, 2016; Jarvis, 2019; Del Gaudio, 2020) e sulla *mixed reality*, lo studioso analizza l'esperimento portato avanti dalla compagnia britannica Secret Cinema. *Stranger Things: The Experience* si presenta simultaneamente come costola intermediale e transmediale del racconto-matrice (la serie Netflix); se, da un lato, garantisce un'esperienza immersiva delle atmosfere della cittadina, dall'altro, assicura anche un'espansione narrativa, che permette agli appassionati di accrescere le conoscenze sul mondo della serie. "Lo spettatore diventa parte integrante dello spettacolo, producendo un'esperienza sociale fortemente personalizzata e, allo stesso tempo, fortemente relazionale perché, se da un lato le audience trovano una narrazione aperta e flessibile, che tiene conto delle proprie scelte, dall'altro queste esperienze avvengono in uno spazio aperto alla relazione face-to-face, sia con i performer che con gli altri spettatori". Con questa osservazione Del Gaudio sottolinea quanto lo spazio, sempre più fuso e ibridato, tra reale e mediato, sia totalmente a disposizione di performer e fruitori, il cui coinvolgimento è cruciale per la realizzazione e la buona riuscita dello spettacolo. La convivenza di elementi reali e virtuali, come l'utilizzo di AR e VR durante la performance, secondo Del Gaudio, non è da sottovalutare, poiché, in un mondo sempre più immerso in pratiche postspettatoriali complesse (Tirino, 2020), il processo di cambiamento delle logiche del racconto mediale sarà sempre più veloce. Nelle conclusioni, lo studioso avanza l'intuizione che la convivenza e la fusione tra i due elementi possa portare a un dialogo tra lo spettacolo dal vivo, canonico del teatro, e lo spettacolo mediale contemporaneo, più vicino alle logiche medialità del cinema e della televisione; in particolare, egli individua la performance messa in atto dalla compagnia britannica come un esempio di questo dialogo, sostenendo che, grazie allo scollamento dell'evento dal luogo teatrale deputato (la sala teatrale, appunto) e all'utilizzo di azzettature quali visori di realtà aumentata e realtà virtuale, si valorizzi nettamente la carica performativa, portando a valorizzare le potenzialità di una performance mediale e mediatizzata.

Questo saggio conclusivo mostra i fili scientifici che collegano tutto il volume, che cerca di proporre un'analisi socio-mediologica delle caratteristiche che hanno portato *Stranger Things* al successo mondiale. Il primo filo è la nostalgia, il desiderio di rivivere a piene mani gli anni Ottanta, non solo attraverso la visione della serie, ma soprattutto grazie all'immersività performativa; il secondo è l'interazione non solo tra fruitori e serie, ma soprattutto tra gli stessi fruitori, generando comunità sempre più attive e creative. Per citare un motto di Marshall McLuhan, "quando tutto accade contemporaneamente e tutti sono coinvolti, non c'è audience, ci sono solo attori". Infine, il terzo filo concerne la

capacità della serie TV Netflix di stimolare ampie reti discorsive intertestuali, convogliando cinema, letteratura, musica e teatro all'interno di uno storytelling vorticoso, che, lungi dall'esaurirsi nel citazionismo, si concretizza nella sfida avanzata ai pubblici, coinvolti, affettivamente ed emozionalmente, nel tentativo di decodificare storyline complesse, originali e stratificate.

References

- Abercrombie, N., & Longhurst, B.J. (1998). *Audiences*. London: Sage.
- Alston, A. (2016). *Beyond Immersive Theatre: Aesthetics, Politics and Productive Participation*. London: Palgrave Macmillan.
- Benjamin, W. (1978). *Lettere, 1913-1940*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2000). *I "passages" di Parigi*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2001). *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*. Torino: Einaudi.
- Del Gaudio, V. (2020). *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*. Milano: Meltemi.
- Dixon, S. (2006). *Digital Performance*. Cambridge: The MIT Press.
- Ernst, W. (2013). *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fanchi, M. (2014). *L'audience. Storia e teorie*. Roma-Bari: Laterza.
- Fiske, J. (1992). *The Cultural Economy of Fandom*. In L.A. Lewis (Ed.), *The Adoring Audience* (pp. 30-49). London: Routledge.
- Foucault, M. (1999). *L'archeologia del sapere*. Milano: Rizzoli.
- Foucault, M. (2011). *Storia della follia nell'eta classica*. Milano: Rizzoli.
- Frezza, G. (2021). *Radiografie del cinema. Fra tempo e società*. Milano: Meltemi.
- Hill, A. (2019). *Esperienze mediali. Dalle serie tv al reality*. Roma: Minimum Fax.
- Hills, M. (2002). *Fan Cultures*. London: Routledge.
- Hills, M. (2013). Fiske's 'Textual productivity' and digital Fandom: Web 2.0 democratization versus Fan distinction?. *Participations*, 10(1), 130-153.

Huysen, A. (1995). *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. London-New York: Routledge.

Jarvis, L. (2019). *Immersive Embodiment. Theatres of Mislocalized Sensation*. London: Palgrave Macmillan.

Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.

Jenkins, H. (2007). *Cultura convergente*. Milano: Apogeo.

Kattenbelt, C. (2008). *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*. *Cultura, lenguaje y representacion / Culture, language and representation*, 6, 19-29.

Kattenbelt, C. (2010). *Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity*. In S. Bay Cheng, K. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson (Eds.), *Mapping Intermediality in Performance* (pp. 29-39). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.

La Rocca, F., & Tramontana, A. (2019). *L'immaginario e gli oggetti. per una sociologia della superficie*. *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*, 13, 10-19. <https://doi.org/10.7413/22818138134>.

Lotman, J.M. (2001). *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*. In J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura* (pp. 145-181). Milano, Bompiani.

Lotz, A.D. (2017). *Post network. La rivoluzione della tv*. Roma: Minimum Fax.

Machon, J. (2013). *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. London: Palgrave Macmillan.

McLuhan, M. (1967). *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore.

Mittell, J. (2017). *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*. Roma: Minimum Fax.

Navas, E., Gallagher, O., & burrough, x. (Eds.) (2015). *The Routledge Companion to Remix Studies*. London-New York: Routledge.

Parikka, J. (2019). *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria dei media*. Roma: Carocci.

Pisanti, A. (2022). *Supercalifragilistic... Teorie, formule e attrezzi della serialità*. Milano: Meltemi.

Reynolds, S. (2017). *Retromania*. Roma: Minimum Fax.

Serres, M. (2022). Da Erewhon all'antro del Ciclope. In M. Serres, *La comunicazione. Hermes I* (pp. 255-318). Milano: Meltemi.

Srnicek, N. (2016). *Platform Capitalism*. Cambridge: Polity.

Tannock, S. (1995). Nostalgia Critique. *Cultural Studies*, 9(3), 453-464. <https://doi.org/10.1080/09502389500490511>.

Tirino, M. (2018). Paranoia. In M. Tirino, A. Tramontana (a cura di), *I riflessi di Black Mirror* (pp. 168-187). Roma: Rogas.

Tirino, M. (2020). Postspettatorialità. *L'esperienza del cinema nell'era digitale*. Milano: Meltemi.

Tirino, M., & Castellano, S. (a cura di) (2023). *L'immaginario di Stranger Things. Narrazioni, audience, culture mediali*. Sermoneta: Avanguardia 21.

van Dijck, J., Poell, T., & de Waal, M. (2019). *Platform Society. Valori pubblici e società connessa*. Milano: Guerini.

White, G. (2012). On immersive Theatre. *Theatre Research International*, 37(3), 221-235. <https://doi.org/10.1017/S0307883312000880>.

About the author

Sara Virnicchi, laureata in Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale, collabora con gli insegnamenti di Sociologia delle Culture Giovanili, Media Comunicazione Sport, Televisione e Nuovi Media dell'Università degli Studi di Salerno.