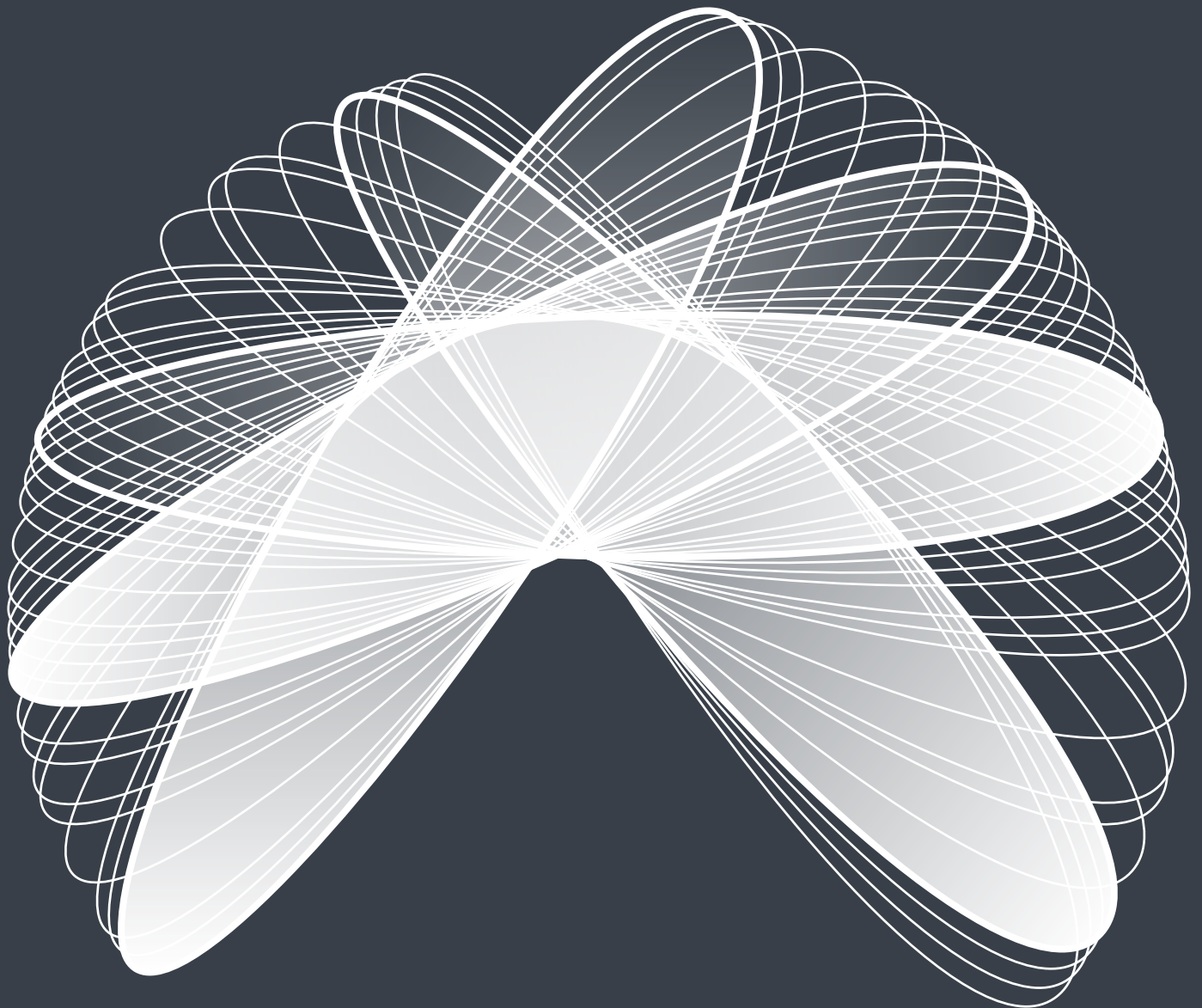


Philosophy
Kitchen #10

Anno 6
Marzo 2019
ISSN: 2385-1945



Filosofia e fantascienza.
Spazi, tempi e mondi altri

Philosophy
Kitchen #10

Anno 6
Marzo 2019
ISSN: 2385-1945



Filosofia e fantascienza.
Spazi, tempi e mondi altri

Filosofia e fantascienza.

Spazi, tempi e mondi altri

4
Filosofia, narrazioni,
media
Antonio Lucci,
Mario Tirino

I. ARCHEOLOGIE DEL FUTURO, GENEALOGIE DEL PRESENTE

9
Altri spazi, in contro-
tempo: letture e visioni
dalle nuove frontiere
della fantascienza
Giovanni De Matteo,
Salvatore Proietti
31

La visione distopica di
Philip K. Dick. Indagine
su *The Man in the High
Castle*: dal romanzo
al processo seriale
Alfonso Amendola
43

L'anno 3000 di Paolo
Mantegazza. L'utopia
scientifica al servizio
del progresso coloniale
Daniele Comberiati
55

Pietra, ferro, fuoco,
ombra: città nere
da Magdeburg a Los(t)
Angeles
Adolfo Fattori

II. UTOPIE, DISTOPIE, ETEROTOPIE: PENSARE SPAZI E TEMPI ALTRI

69
Mondi dentro mondi.
Eterotopie e iperog-
getti nella narrativa
di Kim Stanley
Robinson

Gianluca Didino

82
Note per un'eterotopo-
logia del punk
cibernetico

Lorenzo Palombini

99
Dopo l'utopia. Ipotesi
sul cyborg neoliberista
a partire dalla serie tv
Black Mirror

Matteo Bergamaschi

107
Il fascino indiscreto
del potere. Mondi
regressivi e sopravvi-
venze utopiche

Marina Maestrutti,
Claudio Tondo

III. FILM, ROMANZO, VIDEOGIOCHI, SERIE TELEVISIVE, VIDEOCLIP: MEDIA E STRUMENTI NARRATIVI ALTERNATIVI DELLA RIFLESSIONE FILOSOFICA

125
L'utopia egoista nei
film di David Lynch:
una ribellione contro
i limiti della realtà

Lorenzo Gineprini

133
Doris Lessing oltre
il muro. Catastrofe
e trascendenza
in *Memorie di una
sopravvissuta*

Mario Tirino

148
*Horizon Zero Down
e Detroit Become
Human*: filosofia
dei media, narrazioni
videoludiche
e fantascienza

Antonio Lucci

161
"È così che finisce
il mondo, non già in
un frastuono, ma
in un lungo piagnisteo".

Catastrofe e distopia
nella nuova serialità
narrativa e nell'imma-
ginario videomusicale
Alessandro Alfieri

APPENDICE

177
Utopia e Singolarità
Tecnologica. Una con-
versazione tra un
transumanista e N°44,
primo androide emoti-
vamente avanzato.
DustyEye

III. FILM, ROMANZO, VIDEOGIOCHI, SERIE TELEVISIVE, VIDEOCLIP: MEDIA E STRUMENTI NARRATIVI ALTERNATIVI DELLA RIFLESSIONE FILOSOFICA

125

**L'utopia egoista nei
film di David Lynch:
una ribellione contro
i limiti della realtà**

Lorenzo Gineprini

133

**Doris Lessing oltre
il muro. Catastrofe
e trascendenza
in *Memorie di una
sopravvissuta***

Mario Tirino

148

***Horizon Zero Down
e Detroit Become
Human: filosofia
dei media, narrazioni
videoludiche
e fantascienza***

Antonio Lucci

161

**“È così che finisce
il mondo, non già in
un frastuono, ma in
un lungo piagnisteo”.
Catastrofe e distopia
nella nuova serialità
narrativa e nell'imma-
ginario videomusicale**

Alessandro Alfieri

**“È così che finisce il mondo, non già in un frastuono, ma in un lungo piagnisteo”.
Catastrofe e distopia nella nuova serialità narrativa e nell’immaginario videomusicale
Alessandro Alfieri**

The storytelling of the end of the world has always represented in the cultural horizon an essential speculative principle, because the fear for the catastrophe is one of the most effective principles to mark the collective imaginary; in the last years, the perverse attraction for global destruction has been re-launched by popular culture. This essay examines how, in the age of international terrorism, natural cataclysms and economic crisis, several series (*The Handmaid’s Tale*, *Mr. Robot*, *The Walking Dead*) and videos (*The Suburbs* – Arcade Fire, *Incantevole* – Subsonica, *Waiting for a Sign* – Scratch Massive ft. Koudlam), tell us about the collapse of the liberal-democratic system without a positive alternative, where dystopia takes on a metaphorical meaning.

La narrazione del mito della fine del mondo ha sempre rappresentato in ambito religioso e nell'orizzonte culturale nel senso più ampio un principio speculativo essenziale, funzionale a dottrine e dogmi, dal momento che il timore e lo sconforto per la catastrofe sono i principi più efficaci per segnare l'immaginario collettivo: Giovanni scrisse l'*Apocalisse* incentivando lo spirito di adesione alla neonata comunità cristiana con la reintroduzione di un principio tipicamente vetero-testamentario, ovvero il terrore per il giudizio divino alla fine dei tempi (cfr. Vanni 1988; Boyarin 2012). Oggi, l'*apocalisse* deve essere ripensata nel profondo in rapporto all'immaginario distopico, perché catastrofe e distopia sono i nuclei narrativi privilegiati attraverso i quali emergono le rinnovate esigenze culturali. Se l'*apocalisse* oggi è l'espressione dell'estinzione progressiva e protratta all'infinito del modello capitalistico-globale, l'immaginario nell'ambito della *popular culture* ha tentato e tenta di reagire, arginare o alimentare ulteriormente questo orizzonte di senso in vario modo, mettendo in evidenza le responsabilità umane, o – al contrario – de-responsabilizzando il genere umano, interpretando la fine nel segno fatalistico della natura incontrovertibile o del destino imposto dagli dei.

1.

Non c'è da stupirsi se l'attrazione per la distruzione globale sia stata potenziata e rilanciata in tempi recenti: non solo l'incubo degli attentati terroristici che hanno costellato la cronaca dell'occidente a partire dal nuovo millennio fino ad oggi, ma anche i cataclismi naturali e soprattutto la catastrofe economica, e perciò stesso politica e sociale, all'interno della quale continuiamo a tergiversare da oltre un decennio, segnano il quadro culturale dove sorgono e si sviluppano le nuove narrazioni catastrofiste:

Le ragioni del ritorno al catastrofico – che si fa moda a partire dagli anni di fine millennio e poi diventa tendenza stabile per tutti gli "anni Zero" e oltre – sono vari: dall'ansia millenaristica alla ricerca di nuove forme di antagonismo, data la dissoluzione dello storico nemico comunista (perlomeno fino a che non sono arrivati gli integralisti islamici). Il conflitto con forze esterne minacciose – naturali, umane o aliene che siano – messo in scena sia nel fantastico/fantascientifico distopico sia nel catastrofico, consente anche di rimettere al centro dell'arena simbolica il confronto tra valori originari e "innocenti" della tradizione e il mito alternativo dell'onnipotenza economico-tecnologica (Di Chio 2017, 134).

Una decina di anni fa si diffuse la strampalata narrazione apocalittica dedicata al 2012 come anno della fine del mondo, ispirata a una goffa adesione alle scritture Maya; per quanto tale narrazione fosse strampalata e goffa, gli interpreti culturali hanno con difficoltà gestito l'imbarazzo dinanzi alla constatazione di come, da quasi un decennio a questa parte, il favolistico e il fantascientifico si siano paradossalmente concretizzati e continuano a concretizzarsi. L'*apocalisse* del 2012 faceva leva sull'esclusione della responsabilità dell'azione umana sul pianeta, nonché della possibilità di porvi rimedio o frenare il suo arrivo: espressione della pura inevitabilità del Male, sciolto da legami con l'umano, al quale possiamo solo soccombere, assistergli, perché fuggire è inutile. Il 2012 è stato una proiezione sociale che non si è sviluppata a caso, ma che ha risposto a una richiesta psichica nell'estenuante tentativo di reagire a una catastrofe in corso da vari anni e che si è, non a caso, intensificata negli anni Dieci del Duemila, una catastrofe trasversale che taglia l'intero pianeta e che mette in evidenza i limiti (o forse solo

la fine fisiologica) del tardo-capitalismo occidentale. In questa prospettiva interpretativa, la responsabilità dell'umano torna evidente: attraverso il mito del 2012 – dal momento che l'immaginario gioca sempre d'anticipo sulla cronaca, non perché abbia un qualche valore predittivo ma perché direziona e fonda la cultura e il tempo direzionando il corso avvenire degli eventi – si tentava di attribuire la responsabilità della fine alla natura, a un'idea astratta di Male, dinanzi alla quale siamo sempre vittime indifese. Subire passivamente la fine del mondo, come voleva la narrazione mitica del 2012, significa che l'azione umana non è rimproverabile: una purga morale dinanzi allo scioglimento dei ghiacciai e l'innalzamento delle temperature, ma soprattutto davanti alle sciagure economico-finanziarie che hanno sconvolto la storia mondiale odierna. Questo è quanto il film *2012* (2009) di Roland Emmerich ci mostra anche in rapporto a un film dello stesso autore, specialista di film catastrofisti, come *The Day After Tomorrow* (2004):

A differenza di *The Day After Tomorrow – L'alba del giorno dopo* [...] in cui la catastrofe corrispondeva alla nuova era glaciale, conseguente al mutamento climatico innescato dall'irresponsabile comportamento umano nei confronti del pianeta, in *2012* la fine del mondo avviene per un fenomeno del tutto indipendente rispetto all'agire e finanche alla consapevolezza dell'uomo. Sarà forse per questo che il film [...] sottolinea gli aspetti più cinici e spietati di una sopravvivenza che [...] in conformità con le cronache della grande crisi economica del capitalismo globale nel 2008 – avviene all'insegna più cupa dell'egoismo della ricchezza e dell'arroganza del potere (Tagliapietra 2010, 45).

Grazie alle nuove distopie e narrazioni catastrofiste si assiste alla possibilità di poter vedere una storia alternativa costruita sul fallimento e la distruzione del modello sociale, economico e politico che si vive nella realtà effettiva, realizzando un desiderio che non siamo disposti ad ammettere a noi stessi. Tanto che, per attuire questa attrazione perversa nei confronti dell'autocatastrofe, il sentimento morale viene appagato dal fatto che solitamente a decretare la catastrofe siano forze illiberali, tiranniche e dittatoriali, che rischiano di concretizzarsi anche nella realtà. Proiettare la realizzazione del fallimento delle democrazie nell'immaginario della finzione seriale significa renderla fantastica, impossibilitandone la realizzazione effettiva: se appartiene all'immaginario e all'universo fantastico, allora la catastrofe non potrà mai avvenire qui, nel mondo, perché per quanto l'immaginario direzioni l'orizzonte della verità ponendovi le basi simboliche e ideologiche, tra realtà e fantascienza (tra ciò che si vive e ciò a cui si assiste attraverso un monitor) resta sempre uno iato insopprimibile.

L'arena privilegiata della narrazione distopica negli ultimissimi anni è quella seriale, che domina l'immaginario occidentale mettendone in evidenza contraddizioni e tensioni: nelle narrazioni seriali ci viene raccontato che il dispotismo non riesce a fare sue tutte le coscienze dei sudditi, dal momento che viene spesso messo in evidenza come tirannia e potere, e perciò violenza e forza, non siano affatto categorie interscambiabili quanto piuttosto espressioni in opposizione: «La violenza, curiosamente, distrugge il potere più facilmente di quanto distrugga la forza, e mentre una tirannia è sempre caratterizzata dall'impotenza dei suoi sudditi, che hanno perduto la facoltà umana di parlare e di agire insieme, essa non è necessariamente caratterizzata da debolezza e sterilità» (Arendt 2004, 149).

In diverse serie contemporanee il protagonista principale o "eroe" è colui che possiede la medesima coscienza dello spettatore, perché comprende

il “male” di ciò che lo circonda (il mondo in cui vive, ovvero l’immaginario distopico). Questi eroi mantengono accesa la torcia della comprensione del rischio di arrivare lì dove loro sono già approdati, un monito per chi, come noi spettatori, ancora non sono arrivati a quel punto limite. D’altronde però, questo tipo di schema potrebbe a ben vedere essere funzionale al mantenimento dello *status quo* e alla mortificazione di ogni pulsione rivoluzionaria: se ci viene raccontato che l’alternativa è terribile e infernale, allora tanto vale acquietarsi sullo stato di cose. Inneggiare a tali presunti “eroi rivoluzionari” (rivoluzionari in base alla loro opposizione ai dominatori nello scenario finzionale, ma a ben vedere “reazionari” in rapporto alla volontà di ritornare al buon ordine del “passato finzionale” che coincide col presente spettatoriale) significa risolvere ogni impulso sovversivo per il mutamento nella perpetuazione dell’identità, garantita dal *binge watching* dei sudditi-spettatori non-agenti; anche perché la nostra realtà catastrofica non ha neanche raggiunto (e mai raggiungerà probabilmente) gli estremi che ci vengono narrati, tanto vale non lamentarsi e godere della nostra situazione ancora tollerabile (e così “tollerabile all’infinito”). Per queste ragioni, la visione drammatica del futuro di *Black Mirror*, *The Handmaid’s Tale*, *Mr. Robot*, *The Walking Dead* ecc., mette in rilievo il collasso del sistema liberale-democratico non opponendo mai a questa visione un’alternativa; il sentimento del “rimpianto” per il prima (l’ordine ideologico e simbolico che lo spettatore vive nel presente reale) e la speranza per la ricostituzione di tale mondo traducono la pulsione rivoluzionaria e ribelle nella convinzione che il nostro sia “il meno peggiore dei mondi possibili”:

Qui troviamo il paradosso fondamentale del liberalismo. Un atteggiamento anti-ideologico e anti-utopico è inscritto nel cuore stesso della visione liberale: il liberalismo si considera come una “politica del male minore”, la sua ambizione è di produrre la “meno peggiore delle società possibili”, e di prevenire in questo modo un male maggiore, dal momento che considera ogni tentativo di imporre direttamente un bene positivo come la fonte prima di ogni male (Žižek 2011, 69).

Così, l’apparenza di progressismo che molte di queste serie esprimono potrebbe rivelarsi, a un’interpretazione più radicale, proprio come manifestazione reazionaria di accettazione del vigente, e questo perché il male è proiettato nell’immagine distopica lontano dalla nostra esperienza. Nella nostra realtà quotidiana l’apocalisse, come afferma Marco Belpoliti, non è più rivelazione e *telos* della storia: quella che viviamo oggi è una “fine” che si presenta a noi però come Apocatastasi, ovvero qualcosa in cui siamo perennemente immersi e che continua ad accadere continuamente, perché «nella nostra epoca l’apocalisse ha la caratteristica di qualcosa che non “finisce di finire”. Una fine prolungata è ancora una fine?» (2005, 131). Per questo, la catastrofe nella quale siamo immersi continua a “gonfiarsi” senza però mai esplodere. Tale esplosione renderebbe il caos al quale partecipiamo più chiaro e definito: una volta crollato il tetto non ci sarebbe che da ricostruirlo! Invece la fine del mondo, la dittatura, la guerra mondiale, l’apocalissi non si realizzano, che è come dire che “si realizzano continuamente” in maniera fluida, progressiva, in un “lungo piagnisteo”. E tuttavia, proprio a causa di questa attesa perversa e snervante, siamo affascinati dalle immagini della catastrofe e delle distopie post-apocalittiche perché esaudiscono un desiderio assurdo e osceno del nostro inconscio, tenendoci, però, al sicuro davanti ai monitor dei nostri tanti dispositivi, rinviando indefinitamente l’azione concreta per il mutamento, godendo catarticamente dell’apocalissi attraverso il filtro dello schermo:

la distruzione funziona innanzitutto culturalmente come una soluzione ai problemi posti da un presente complesso e carico di ansia [...] A differenza delle rappresentazioni di distruzione della Guerra Fredda, che mediavano una dominante paura di annientamento, le rappresentazioni contemporanee di distruzione sono belle perché la distruzione è infatti un antidoto a un mondo che produce le paure dalle quali cerchiamo di fuggire (Nilges 2010, 24, trad. mia).

Il modo di riscattare questa linea interpretativa sarebbe quella di comprendere le narrazioni distopiche in quanto metafore della nostra realtà sociale e politica, oppure come i rischi che gli uomini corrono se insistono nel loro attuale comportamento, e in questo senso l'attrazione perversa per la catastrofe si proporrebbe come valvola di sfogo utile a evitare la concreta realizzazione della catastrofe nel mondo; dal momento che «quel mondo dove [...] si rischia la morte a ogni passo non è mica poi così lontano: non è altro che il nostro mondo di oggi» (Muzzioli 2007, 11) allora la distopia potrebbe essere un segnale di allarme che «mostra quello che ci attende, se le cose continuano ad andare come vanno» (Muzzioli 2007, 13); la catastrofe, declinata nella dimensione fantastica, potrebbe invitare, contrariamente alla logica dell'apocalissi inevitabile, a un mutamento comportamentale nel presente reale: «poiché la distopia si situa nel futuro, essa mantiene l'ineliminabile richiesta etica di modificare il disastro annunciato. È l'avvertimento di un esito che però, non essendo per il momento avvenuto, può essere ancora impedito» (Muzzioli 2007, 16).

2.

In *Handmaid's Tale* (2017-) l'operazione è particolare perché se la dimensione distopica ambientata in un futuro ipotetico ci situa in ambito futuristico, allo stesso tempo (com'è proprio di molte tendenze narrative distopiche degli ultimi anni) la distopia è raccontata come un ritorno a un sistema sociale arretrato e feudale. Tutte le immagini di *The Handmaid's Tale* esprimono il tragico destino della comunità umana (nello specifico, americana) sotto un regime dittatoriale neo-feudale. Perciò, anche dal punto di vista tecnico-visuale, si rincorrono il futuro e il passato, in una spirale anacronica irrisolvibile: i costumi, le scenografie, anche la costruzione fotografica degli interni guardano a elementi del passato. Siamo proiettati in uno scenario pre-elettronico e pre-informatizzato: gli interni sono illuminati flebilmente da lampade tenui, espressione simbolica della catastrofe che vive la protagonista.



Se il montaggio alternato pecca di didascalismo per la volontà di raccontare gli antefatti, il “prima” e la storia che ha condotto al presente distopico (non tenendo conto della lezione magistrale di Michael Haneke in *Il tempo dei lupi* e di John Hillcoat e Cormac McCarthy in *La strada*), questo montaggio ha però il valore di mettere in opposizione dialettica due mondi in opposizione, quello evoluto e progressista del mondo che fu (ovvero del mondo che abitiamo nella nostra esperienza di spettatori), caratterizzato dallo stile di vita del capitalismo liberale, e quello del mondo distopico che ricorda la claustrofobia della Germania dell’Est e dei regimi sovietici, in una connotazione persino più antica che, come detto, allude all’Ottocento.

Il senso di soffocamento ne risulta potenziato: i tagli di luce costruiti attorno al pulviscolo determinano una tensione espressiva, dal momento che tali immagini alludono a un passato nostalgico costruito attorno alla semplicità e alla spontaneità della vita pre-globalizzata – «La distruzione nella cultura contemporanea è semplificazione, e la semplificazione è rappresentata come una cosa positiva. La distruzione, quindi, è associata alla bellezza, perché ci permette di tornare a quelle strutture del passato che noi sembriamo essere disposti ad abbandonare, e per le quali, come suggerito dalla produzione culturale contemporanea, formiamo affezioni nostalgiche» (Nilges 2010, 30, trad. mia) –, ma tale proposta visiva mette in luce il demoniaco risvolto della dittatura arcaica.



Fino all’eccesso delle immagini terribili delle Colonie che caratterizzano la seconda stagione: il deserto fatto di rifiuti tossici e radioattivi, dove come schiave le vittime sono costrette a lavorare fino allo sfinimento e alla morte, è il punto limite di questo universo. Un universo già moralmente interpretato dall’illuminazione e dai colori, che si smarcano dalla problematica interpretazione che vedrebbe questo scenario infernale come il punto finale nel quale l’eccesso produttivo iper-capitalista ci destina. La serie firmata da Bruce Miller sembra legittimare lo *status quo*, perché l’inferno che ci viene raccontato deriva dall’illiberismo reazionario del nuovo ordine di Gilead, non già dalle dinamiche della globalizzazione multinazionale. Questo è quanto la costruzione scenica ci mette in mostra: la luce che taglia gli interni come per *Game of Thrones* non illumina di speranza il buio, ma ne insiste il senso di oppressione. A rinforzare tale oppressione, ci pensa la regia assai studiata e innovativa di Reed Morano, Mike Barker, Floria Sigismondi e Kari Skogland tra gli altri; *The Handmaid’s Tale* si costruisce su inquadrature particolari: ai totali che inquadrano le ancelle dal volto coperto, gestite visivamente

come pedine, rispondono inquadrature strette che però non ripropongono lo stile abitudinario della fiction televisiva; si tratta nella maggior parte di “disinquadrature”, dove il volto del personaggio è relegato a un angolo dell’inquadratura, sovrastato da un muro o da un fondale senza orizzonte. Emblema potente dell’oppressione, tali disinquadrature, assai frequenti, comunicano che il destino è sentenziato, così come la decisione e l’azione restano interrotte perché osteggiate dalle autorità.



Qui l’esperienza che fa il fruitore non è quella della crescita psicologica dell’eroi-
na, ma quella della sua perpetua frustrazione e perciò stesso della sua perenne-
mente rinnovata volontà di rivalsa. È come se la stessa June volesse combatte-
re contro l’inquadratura che la sacrifica come in un vecchio dipinto o fotografia
d’epoca: infatti, spesso, i dialoghi in campo/controcampo non si servono di primi
piani classici frontali, o simmetrici rispetto allo spazio dell’inquadratura: il vol-
to o la testa vengono tagliati di netto, o posizionati di lato, o ancora ripresi alla
nuca per lasciare al fruitore la possibilità di immaginare l’espressione di dolore,
inquietudine, spaesamento del personaggio. A tutto questo però si aggiungono
i frequentissimi primissimi piani dell’eroi-
na, dove tra l’altro si abusa di *slow mo-
tion* proprio per elevare a potenza l’angoscia e il dolore.



In *Handmaid’s Tale* c’è la condizione incontrovertibile degli eventi naturali (l’e-
saurimento delle risorse, ma anche la sterilità diffusa), però è presente anche l’ac-
cusa nei confronti del genere umano che ha portato all’estremo lo sfruttamento

del pianeta, arrivando alla catastrofe. Non solo: l'istituzione del potere distopico e feudo-fascista viene colta secondo diverse ottiche. Da un certo punto di vista, l'autore Bruce Miller attraverso i *flashback* spiega come possa essere accaduta tale trasformazione degli Stati Uniti in una dittatura, d'altro canto però l'intera vicenda di June Osborne è la storia di una coscienza che non rinuncia mai alla convinzione che quel regime sia "sbagliato" (per quanto dettato da condizioni già complicate, finalizzato al rilancio della demografia e perciò della sopravvivenza del genere umano). Fino alla seconda stagione, la serie non tocca il tema più delicato: se l'ordine di Gilead è sbagliato, qual è l'alternativa in grado di ristabilire da un lato i diritti civili democratici, dall'altro però la soluzione delle questioni relative alla sterilità e all'esaurimento delle risorse naturali? Forse che il "nuovo ordine" di Gilead abbia trascurato la dimensione del "potere" e della forza, per orientarsi esclusivamente sul versante della violenza tirannica? Sarebbe possibile pensare a un ordine del genere raccontato non nell'ottica della tirannia ma di quello del potere statalista istituito col favore e la comprensione dei sudditi?

La scrittura della serie sarebbe stata più intrigante se avesse tentato di tenere un punto di vista meno enfatico e più neutrale: pur denunciando il dispotismo del fascismo neo-medievale, avrebbe potuto comunque problematizzare meglio i temi se avesse evidenziato come quell'ordine tirannico fosse l'unica possibilità di far sopravvivere la razza umana (nucleo narrativo di un'altra serie come *Utopia* di Dennis Kelly). Come afferma Fisher a proposito del film di Alfonso Cuarón *I figli degli uomini*, che condivide con la serie ispirata al romanzo di Margaret Atwood il tema dell'infertilità diffusa: «È chiaro che il tema della sterilità va letto metaforicamente, come allusione a un altro tipo di ansia. Quello che sostengo è che quest'ansia vada letta in termini culturali, e che il film ponga la seguente questione: senza il nuovo, quanto può durare una cultura? Cosa succede se i giovani non sono più in grado di suscitare stupore?» (2018, 28). D'altronde, come sapevano Hans Jonas e Hannah Arendt, il futuro dell'umanità rappresenta la dimensione trascendente necessaria per orientare eticamente la nostra esistenza: «Senza questa trascendenza in una potenzialità immortalità terrestre, nessuna politica, strettamente parlando, nessun mondo comune e nessuna sfera pubblica, è possibile. [perché] il mondo comune è ciò in cui noi entriamo quando nasciamo e ciò che lasciamo alle nostre spalle al momento della nostra morte» (Arendt 2004, 41).

Torniamo nello specifico a *Handmaid's Tale* e alla necessità del "nuovo ordine", che emerge in particolare dalle parole di zia Lydia, carceriera della ancelle e figura illuminante dell'ipocrisia della tirannide, incarnazione efficace di quella "banalità del male" che sovrappone violenza sadica e premurosa attenzione, rigore morale ma evidente partecipazione al "male": sono i personaggi stessi che sono disposti a chiedersi se il loro sacrificio sia necessario, ma la risposta arriva in breve tempo, ricalibrando la narrazione nel senso dell'insoddisfazione per l'imposizione autoritaria. D'altronde, questa dinamica resta vittima del grande passo falso dell'intera scrittura della serie, arrivando nella seconda stagione a scene di vera e propria incoerenza e limitatezza narrativa: il problema non è più il collegamento tra microcosmo e macrocosmo, ma il paradosso è che la soluzione narrativa tende a sovrapporre le due dimensioni. Il circolo ristretto di amicizie, conoscenze, rapporti, persino ambienti diventano Gilead nella sua interezza, quando in realtà la nuova nazione allude a un continente. Non c'è spazio alternativo; il fuori è rappresentato dal Canada, meta desiderata e ambita dalle vittime del regime, ma tra il Canada e il microambiente di June Osborne

non c'è mai mediazione della nazione, del potere, delle decisioni che sovrastano il destino privato della protagonista. In altre parole, in numerose occasioni sembra quasi che Gilead sia una sorta di condominio o tutt'al più una piccola comunità della provincia americana.

Le disinquadrature dominano la costruzione registica anche di *Mr. Robot* (2015-), dove il montaggio spesso mette in connessione inquadrature decentrate dove il protagonista, con indosso il noto cappuccio, si pone in posizione smarcata dall'asse centrale; il profilo o il volto sono sovrastati dallo spazio circostante, a rinforzare la clandestinità della posizione di Elliot nei confronti della società consumistica nella quale vive.



L'interiorità è l'universo virtuale della rete e dei codici di programmazione, tutto il resto è caratterizzato da un'atmosfera molto vicina allo stile di *The Handmaid's Tale*, in entrambe, infatti, la catastrofe si è concretizzata distopicamente: nell'opera di Sam Esmail la luce, e perciò la speranza, mancano nel clima asfissiante degli appartamenti e degli ambienti metropolitani, dove le tonalità scure e soffocanti dominano sulle vicende (soluzione arguta, perché la dimensione high-tech della sceneggiatura avrebbe fatto pensare più banalmente a un mondo dinamico e folgorante). *Mr. Robot* rincorre i fatti della cronaca e i maggiori eventi della storia contemporanea alludendo a una sorta di corrispondenza immaginifica: la politica di Obama nella seconda stagione e la corsa alla presidenza di Trump nella terza stagione vengono incardinate all'interno della vicenda finzionale e distopica che racconta il piano di dominio economico e geo-politico della Cina. Portando al parossismo i temi cruciali della contemporaneità, raccontando perciò una storia fantastica, l'attenzione nei confronti dei problemi reali e delle effettive cause della catastrofe in corso sfuggono alla coscienza dello spettatore, che forse anzi dalla confusione delle due dimensioni non riesce ad acquisire i giusti strumenti di comprensione dei fatti reali. Se la narrazione distopica allude al fatto che Trump sia stato eletto dopo la crisi del "9 maggio" che ha devastato l'economia liberale americana, allora l'elezione reale di Trump come deve venire interpretata?

Come afferma Fisher, in quel mondo finzionale come nel nostro «ultra-autoritarismo e Capitale non sono in alcun modo incompatibili» (2018, 27), e così lo segue Muzzioli: «Le fantasie sfavorevoli della distopia sono la forma principe del "realismo" odierno. Dopo tutto, la distopia non deve far altro che seguire e amplificare le "emergenze" in atto, derivanti dal "cattivo sviluppo". Basta prendere la realtà e portarla alle estreme conseguenze. [...] Non è facile superare gli orrori

della storia» (2007, 141) allora forse le *series* distopiche possono recuperare *in extremis* un qualche valore oppositivo e realmente critico. Oppure, sempre perché non si esce dalla spirale dialettica, come si è detto si tratta di confermare l'ordine vigente: è quanto appare nella terza stagione di *Mr. Robot*, quando Elliot si convince del fatto che la rivoluzione del "9 maggio" che ha messo in ginocchio l'economia mondiale sia stata un errore, e che la E Corp sia probabilmente un male minore rispetto alla distruzione. Lavorando all'interno della E Corp, contribuendo a risolvere i problemi causati col cyberterrorismo da lui stesso, e ripulendo la "Evil Corp" da corrotti e criminali, offre il suo contributo per un mondo migliore: alla pulsione rivoluzionaria si sostituisce un'adesione quasi reazionaria nella convinzione che le cose vadano cambiate gradualmente dall'interno. E tuttavia (la spirale dialettica) il bipolarismo di Elliot lo costringe a capovolgere continuamente e repentinamente le sue idee e le sue azioni: il sollievo dell'idea di contribuire ad aggiustare gli effetti della catastrofe da lui stesso causata, lo fa ripiombare nella più terribile depressione e solitudine. C'è un altro sé (il padre) che invece non fa che sostenere la necessità dell'approccio distruttivo e rivoluzionario: in questa inconciliata polarità psichica, Elliot conduce la sua esistenza tragica, e si dà tragedia proprio perché non è affatto così ovvio che la via rivoluzionaria e distruttiva sia la via giusta e più auspicabile, dal momento che rivoluzione significa terrorismo, morte, distruzione, miseria, e non già restituzione di potere al popolo; come afferma Muzzioli: «Proiettarci verso la catastrofe futura potrebbe benissimo convincerci a non far nulla perché, tanto, non c'è più niente da fare. Anzi: calati dentro la rappresentazione del "peggio" [...] torneremo al nostro *stress* quotidiano con un sospiro di sollievo perché, al paragone, non è poi così tanto male. L'immaginario negativo allena a sopportare il reale» (2007, 18).

3.

Nel 2005 Maki Gherzi gira per la band Subsonica il videoclip *Incantevole*, ispirato a una delle tendenze espressive più in voga in ambiente cinematografico e videografico a partire dall'11 settembre 2001; anticipando di alcuni anni il mockumentary *Cloverfield*, *Incantevole* è la documentazione in falso *real-time*, o meglio in finto stile amatoriale, di una gita di due giovani innamorati a Praga, città che non a caso sarà protagonista, alcuni anni dopo, anche di *No church in the wild* di Kanye West e Jay-Z, del regista Romain Gavras, una pseudo-documentazione distopica di uno scorcio di guerra civile, dove il rallenti, le luci laser e lo stile generale accentuano l'effetto estetizzante. La soluzione di Gherzi nel 2005 era stata di altro tipo: non l'estetizzazione e la trasfigurazione cerimoniale della violenza di Gavras, quanto la narrazione emozionale e sentimentale dedicata alla storia d'amore tra due persone. All'interno delle immagini in stile lo-fi, realizzate con camera digitale a mano, tra zoom e macchina mobile, improvvisamente una pioggia di meteoriti colpisce la città distruggendo alcuni degli edifici storici della capitale ceca. Qui la catastrofe irrompe all'interno di un quadro visivo che ne amplifica la portata: se lo stile lo-fi della (falsa) ripresa amatoriale determina il rilassamento delle facoltà cognitive del fruitore, l'effetto dell'irrompere degli elementi estranei e distruttivi (i meteoriti) risulta come intensificato perché doppiamente inaspettato. Il "fascino perverso per il reale" (un reale che, come sostiene Žižek, proprio perché mediato dalla trasfigurazione del monitor può venire accettato e goduto), è motivato dall'innesto di elementi catastrofici all'interno di una visione domestica e amatoriale. Ma il video di Gherzi ci dice qualcosa

di più a proposito del significato allegorico che la catastrofe assume; infatti, ciò che suscita un certo interesse è la reazione dei turisti e degli abitanti della città alla caduta dei meteoriti e alla distruzione, e soprattutto quella dei protagonisti: se in fondo nessuno sembra dare la prevedibile attenzione a quanto sta accadendo, ma si limitano a fare foto e a guardare stupiti senza scene di panico, ancora più particolare è la reazione dei due giovani innamorati, che notano la distruzione, la indicano a dito, ma continuano come se nulla fosse a godersi la loro vacanza. Qui la catastrofe assume un significato metaforico: la documentazione amatoriale di una vacanza trascorsa insieme diventa il *requiem* di una storia d'amore presumibilmente conclusa e della quale ci resta solo il simulacro del ricordo di una vacanza assieme. Se i versi del brano recitano: "fuori è un giorno fragile / ma tutto qui cade incantevole / come quando resti con me", allora i meteoriti sono il tempo che passa, emblema della condanna inesorabile della fine dove la catastrofe esterna dello spazio allude alla fine di una storia della quale non restano che simulacri; il video, testimonianza a posteriori di un'esperienza da guardare con malinconia, è come se si disfacesse autodistruggendosi sotto i colpi dei meteoriti. Se l'opera di Gherzi «dialoga con notevole armonia con l'effettistica, ma in maniera discreta, senza esibizionismi né pacchianerie» (Liggeri, 2007, 726) è proprio perché l'effettistica digitale qui serve non ad alimentare la seduzione perversa per la catastrofe, ma per assurgere a un significato simbolico più profondo: «il computer gli serve per trascendere il reale quel tanto che la filosofia richieda, rimanendo strumento e mai fine estetico» (Liggeri, 2007, 726). Qui, la catastrofe ha un preciso significato metaforico che allude alla fine di una storia sentimentale (perciò una catastrofe espressiva, a suo modo irrealista per quanto inserita all'interno di un quadro espressivo che allude alla "realtà"); altro senso invece la catastrofe assume in un piccolo capolavoro del 2010 dal titolo *The Suburbs*, diretto dal maestro della videomusica e regista di grande talento Spike Jonze per la band degli Arcade Fire.

C'è qualcosa in comune tra *Incantevole* e *The Suburbs*: non è lo stile, perché dal mockumentary si passa a una costruzione più classica del racconto, di ispirazione cinematografica ma allo stesso tempo profondamente innovativa rispetto alle regole della narrazione distopica hollywoodiana. Ciò che accomuna i due video è l'atmosfera di partenza di quiete e pace, che sembra in maniera inquietante annunciare la catastrofe, o che comunque potenzia la catastrofe successiva. In entrambi i video una condizione di partenza gioiata: nel video italiano una vacanza romantica, in *The Suburbs* un gruppo di adolescenti che vivono momenti di spontanea amicizia e affetto reciproco. Il video di Jonze è in realtà un estratto di un mediometraggio dal titolo *Scenes from the Suburbs*, che in mezz'ora riesce a sviluppare maggiormente la prospettiva esistenziale e psicologica dei personaggi della mini-narrazione grazie a una serie di dialoghi; ma in realtà, il montaggio della versione *short* che coincide col singolo *The Suburbs* è molto più efficace perché in pochi minuti riesce a condensare le dinamiche narrative tra i personaggi, gli accadimenti che li circondano e la catastrofe che incombe sui loro destini. Infatti, se il film ha un prologo che iscrive da subito le immagini all'interno della narrazione distopica dominante (l'occupazione di un sobborgo residenziale di Austin, in Texas, da parte di un esercito efferato e violento), il videoclip dedica solo pochi secondi a un campo lungo solitario del protagonista accompagnato da una sirena in lontananza, per poi attaccare l'inizio del brano con l'inquadratura spensierata del gruppo di adolescenti in bicicletta. La sessione ritmica del brano è solare: il clima giocoso di sollievo è allo

stesso tempo quasi ipnotico, perché la “marcetta pop” entra come in collisione con la melodia struggente di Win Butler, quasi ad annunciare il senso profondo del video, che irrompe dopo un minuto con l’immagine dei fumi in lontananza che si riferiscono ai bombardamenti e alle operazioni militari: «La violenza “giocata” dai ragazzi [...] si converte in dramma reale» (Pacilio 2014, 58). D’altronde, così recitano i versi: “Sei sempre sembrato così sicuro / Che un giorno avremmo combattuto / Una guerra suburbana. / La tua parte della città contro la mia / Ti ho visto stare sulla riva opposta / Ma nel momento in cui sono cadute le prime bombe / Eravamo già annoiati”.

Il montaggio alterna immagini di gioia e allegria a momenti quasi stranianti di occupazione delle strade, soldati armati, violenza: la storia è costruita sulla contaminazione dell’anima e della psiche di uno dei personaggi che, appartenente alla “fazione” della città “dell’altra parte della riva”, decide di prendere parte attiva al conflitto arrivando a odiare e disprezzare il gruppo di amici e la sua stessa ragazza, coi quali era cresciuto nel corso degli anni. Jonze è un maestro dei continui capovolgimenti semantici ed espressivi, «il suo sguardo riesce sempre a rovesciare il senso palese delle cose osservate e delle canzoni illustrate, a mostrarcene l’altra parte, il loro lato più nascosto, indifeso e inquietante» (Pacilio 2014, 58); la catastrofe è annunciata ed espressa dall’avvento, all’interno dell’arrangiamento pop, di sintetizzatori e tastiere che imprimono un senso tragico e inquietante interrompendo l’affabulazione goliardica dell’intera narrazione. Oltre che essere un terribile apologo sulla crudele introduzione all’età adulta, il video di Jonze condensa tutti i principi necessari allo sviluppo narrativo senza servirsi di suoni *over* ma restando incardinato esclusivamente sul flusso delle immagini: la distopia di una guerra civile, che appare straniante perché si sviluppa nello spazio esperienziale comune piuttosto che in un ambiente esotico lontano, ovvero nelle vie di un sobborgo uguale a tanti altri, mettendo le persone le une contro le altre e mostrando spietatamente tutta l’insensatezza dell’odio reciproco che raggiunge l’acme nel pestaggio che avviene tra i due personaggi maschili al fast food. La rabbia, che dall’esterno è stata introiettata nell’anima di uno dei personaggi disposto a picchiare a sangue il suo vecchio amico, deriva dalla violenza esterna: la distopia così diventa strumento narrativo sagace per esprimere la contaminazione diabolica dell’anima di un adolescente che è destinato a strapparsi dalla magia della felicità per entrare nella “guerra dei grandi”.

L’opera di Jonze ricorda da vicino una pluripremiata pubblicità progresso di Save the Children del 2017, conosciuta coi titoli *If London Were Syria* oppure *Most Shocking Second a Day*, scritto e diretto da Richard Beer e Martin Stirling; si tratta di un video interamente costruito sul montaggio e su progressivi ellissi temporali; l’inquadratura è perennemente ancorata al primo piano di una bambina che dalla pace quotidiana della sua vita “normale” in una famiglia borghese britannica, viene trasportata nell’incubo della guerra, della deportazione, della fuga in mare, dei campi di detenzione, fino ad arrivare a perdere tutto e restare sola in una terra straniera. Ciò che determina l’effetto disturbante e commovente del video è la progressiva trasformazione delle condizioni della protagonista: sembra valere anche qui, come per il video di Jonze e il poeta Elliot, l’adagio per cui la fine del mondo arriva con un lungo piagnisteo piuttosto che con un tonfo repentino. La catastrofe perciò non come forza verticale che si impone improvvisamente nell’orizzonte esistenziale, come il crollo di un tetto, ma un processo graduale che lascia intravedere le varie tappe della catastrofe stessa, orizzontalmente, in un progressivo aggravarsi della situazione fino alla

sua radicalità più disarmante e terribile. Le prime immagini di felicità e spensieratezza, infatti, aggravano il senso di dolore e mostruosità delle immagini successive, perché la perdita radicale di ingenuità infantile e l'abbandono della pace rendono la giovanissima protagonista matura prima del tempo; nel giro di pochi minuti, il montaggio riesce a condensare tutti i momenti più terribili della guerra mostrando i "compleanni" della bambina trascorsi in ambienti sempre diversi, in continua lotta per sopravvivere. La distopia (che di distopia si tratta quando è ambientata nel cuore del benessere occidentale) consiste nel portare l'incubo dei rifugiati nel cuore della nostra vita quotidiana: per questo il paradosso diventa quello di una narrazione distopica ma fondata sull'esperienza concreta e reale di chi vive la tragedia della guerra e della fuga dal proprio paese, assumendo così un preciso intento sociale riassunto nello slogan di chiusura "*It's happening here and it's happening now*". Quando i protagonisti della tragedia storica sono i nostri simili o noi stessi (la distopia), allora forse il messaggio di promozione sociale nei confronti di chi vive la tragedia nella realtà sulla sua stessa pelle ha maggior presa sull'immaginario – e si spiega anche il finale sguardo in macchina della giovane protagonista, che interpella direttamente il senso morale del fruitore –: si tratta di una strategia seduttiva dialettica, perché l'attrazione per la distopia (tra catarsi, commozione e *thanatos*) coinvolge l'animo dello spettatore catturando la sua attenzione – a differenza delle tante documentazioni o inchieste sul campo che invece mettono in scena il reale della catastrofe in corso. Paradossalmente, proprio quando la catastrofe è proiettata nella finzione distopica riesce a toccare la nostra sensibilità: nello spot di *Save the children* del 2017 c'è una tensione morale sottile e per molti versi perversa.

Del 2013 è il videoclip per Scratch Massive e Koudlam per il brano dal titolo *Waiting for a Sign*, girato dal videomaker francese Édouard Salier che qui dimostra delle competenze di regia e di fotografia degne del miglior cinema, riuscendo a costruire una narrazione silenziosa di grande impatto emotivo. Ci troviamo in una giungla esotica thailandese, i protagonisti sono bambini indigeni abbandonati a loro stessi che vagano nel territorio e che richiamano alla mente tutta l'inquietudine del *Signore delle mosche*: scene di violenza e lotta rendono da subito il clima e l'atmosfera particolarmente tesa; la dimensione bucolica è interrotta da subito dalla fotografia gelida, nonché da simboli visivi del vestuario dei giovani che contrappuntano perfettamente il brano costruito su sample elettronici: «sguardo immersivo [...] in una natura ostile e avvolgente a un tempo, montaggio in meravigliosa coesione con le pulsioni ritmiche del brano. L'horror è un'ombra, circola nella tensione che, costante, domina il percorso dei protagonisti, esplodendo nei fulminei momenti apicali» (Pacilio 2014, 281). La dimensione esotica e tribale entra in collisione tanto col brano quanto con le t-shirt indossate dai ragazzini, coi pantaloncini e le maschere che rimandano al mondo del consumo massificato e che collocano la vicenda non nella spontaneità primitivista quanto nella catastrofe di un futuro distopico dove le norme della convivenza civile sono state eliminate. La prova di questo arriva con l'impatto visivo di un gigantesco ponte di cemento che irrompe nella visione della natura, che paradossalmente appare "bella" perché incontaminata, confermando quanto afferma Nigles: «La distruzione non è solo bella in quanto spettacolo, ma è dotata retrospettivamente di bellezza, dal momento che la distruzione rende possibile una forma di esistenza post-apocalittica che viene spesso rappresentata come più piacevole del nostro presente» (2010, 25, trad. mia).

I ragazzini percorrono il ponte deserto pieno di automobili abbandonate,

confermando l'intuizione che ci troviamo in una dimensione post-apocalittica. Un guerrigliero armato di fucile attraversa su un elefante il ponte portando con sé una maschera antigas; il montaggio presenta terribili immagini di morte, tra scheletri appesi e teschi infilzati. Il gruppo arriva in un tempio abbandonato dove trovano un anziano caucasico che viene pestato a morte, ucciso come in un rito sacrificale dai bambini. Dopo un serratissimo montaggio accompagnato dalle battute del basso elettrico, che insiste su immagini orrifiche dell'ambiente invaso dalla nebbia, scheletri, desolazione, il video si chiude con l'immagine potente del bambino che estrae a mani nude il cuore dell'uomo elevandolo al cielo. L'attesa di un segno, a cui il brano si riferisce, diventa messaggio di morte e distruzione: una visione disperata dell'avvenire, che ipotizza una condizione in cui la civilizzazione raggiunge il suo acme proprio capovolgendosi in barbarie e riproiettando l'uomo allo stato brado. Il ritorno allo stato di natura, e l'immaginario tribalistico del mondo selvaggio, sono vissuti con estremo pessimismo: la catastrofe prosegue anche dopo l'apocalisse, e il ritorno alla natura non è comunque salvezza e rinascita ma procrastinarsi della violenza e dell'orrore. Si tratta di bambini ormai contaminati dalla cultura della violenza, ai quali non può essere affidata la speranza di una rinascita effettiva, oppure di un messaggio di un maggior pessimismo perché accusa l'uomo nella sua generalità, come specie animale incapace di convivere col proprio ambiente in maniera pacifica?

La visione catastrofica dell'avvenire – dove fine della cultura e ritorno all'origine ancestrale coincidono e dove l'orrore della fine si sovrappone con l'orrore dell'inizio nella violenza propria della ritualità brutale dei culti sacrificali indigeni – è consonante alla severità della visione salieriana già registrata in molte delle produzioni del videoartista francese; questa sfiducia nella civilizzazione, capace di ribaltarsi in barbarie e nella violenza del mondo precivilizzato, emerge in tutt'altra forma nel videoclip *Civilisation* per i Justice del 2011: qui il linguaggio di Salier è più allegorico, «dichiaratamente grafico, in bilico fra l'evidenza dell'artificialità della costruzione digitale e la verosimiglianza di ambienti e personaggi» (Amaducci 2014, 172). Non sono presenti esseri umani, e la costruzione è quasi interamente realizzata in animazione digitale in 3D: si tratta della logica dell'ipervisione, dove protagonisti sono elementi archeologici, statue di marmo gigantesche e una mandria di bufali impazziti. Il brano dance-pop, caratterizzato da sonorità elettroniche, ma anche da una melodia quasi commovente e malinconica, segue il significato delle immagini: le statue cadono in frantumi, l'ambiente si rovescia e i bufali scappano impazziti. I suoni della distruzione entrano nella visione e non solo si sovrappongono al brano, ma ne determinano spesso l'offuscamento: ancora una volta sono elementi e immagini della distruzione della civiltà determinata dalla civiltà stessa, civiltà elettro-informatica che ha raggiunto il suo punto di entropia catastrofica e alla quale lo stesso brano appartiene. Se in altre produzioni Salier parte dai frammenti per ricostituire un'immagine finale appena riconoscibile (*Splitting the Atom* per i Massive Attack, del 2010), qui l'approccio è inverso: i simboli della civilizzazione (monumenti, sculture) precipitano andando in mille pezzi, senza proporre alcuna ricostituzione dell'infranto, e la salvezza finale, così come in *Waiting for a Sign* non era consegnata ai giovani protagonisti, qui non la trovano i bufali impazziti che corrono tra le rocce sparse e le macerie: nel brusco finale, i bufali si fermano sul ciglio di un dirupo folgorante, perché persino il mondo animale è destinato all'annientamento.

Bibliografia

- Amaducci A. (2014), *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*. Torino: Kaplan.
- Arendt, H. (2004), *Vita activa*. Trad. it. di S. Finzi. Milano: Bompiani.
- Belpoliti, M. (2005), *Crisi*. Torino: Einaudi.
- Boyarin, D. (2012), *Il vangelo ebraico*. Trad. it. di S. Buttazzi. Roma: Castelvechi.
- Di Chio, F. (2017) *American Storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie tv*. Roma: Carocci.
- Liggeri, D. (2007), *Musica per i nostri occhi. Storie e segreti dei videoclip*. Milano: Bompiani.
- Fisher, M. (2018), *Realismo capitalista*. Trad. it. di V. Mattioli. Roma: Nero.
- Muzzioli, F. (2007), *Scritture della catastrofe*. Roma: Meltemi.
- Nilges, M. (2010), The Aesthetics of Destruction: Cotemporary US Cinema and Tv Culture. In J. Birkenstein, A. Froula, K. Randella (a cura di), *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the "War on Terror"* (23-33). New York: Continuum International.
- Pacilio L. (2014), *Il videoclip nell'era di youtube*. Milano: Bietti.
- Tagliapietra, A. (2010), *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*. Bologna: Il Mulino.
- Vanni, U. (1988), *L'apocalisse. Ermeneutica, esegesi, teologia*. Bologna: EDB
- Žižek, S. (2011), *Vivere alla fine dei tempi*. Trad. it. di C. Salzani. Milano: Ponte alle grazie.



Philosophy Kitchen
Rivista di filosofia contemporanea

Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino
tel: +39 011/6708236 cell: +39 348/4081498
redazione@philosophykitchen.com
ISSN: 2385-1945

www.philosophykitchen.com

Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore
Mauro Balestreri
Veronica Cavedagna
Alberto Giustiniano
Carlo Molinar Min
Giulio Piatti
Claudio Tarditi
Nicolò Triacca
Danilo Zagaria

Collaboratori

Lucia Pepe
Sara Zagaria

Progetto grafico

Gabriele Fumero

L'illustrazione di copertina evoca un moto di oscillazione impercettibilmente disarmonico. Il movimento perpetuo e ripetuto suggerito dalle linee si riferisce al limite labile che esiste tra utopia e distopia, e considera il ruolo del caso come parte da considerare nell'esercizio dell'immaginare e descrivere il futuro.

Comitato Scientifico

Tiziana Andina, Alberto Andronico, Giandomenica Becchio, Mauro Carbone, Michele Cometa, Martina Corgnati, Gianluca Cuzzo, Massimo De Carolis, Roberto Esposito, Arnaud François, Carlo Galli, Paolo Heritier, Jean Leclercq, Romano Madera, Giovanni Matteucci, Enrico Pasini, Giangiorgio Pasqualotto, Annamaria Rivera, Claude Romano, Rocco Ronchi, Hans Reiner Sepp, Giacomo Todeschini, Ugo Ugazio, Marta Verginella, Paolo Vignola, Ugo Volli.

