

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il senso del futuro

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/2020510> since 2024-10-07T09:49:24Z

Publisher:

Aracne

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA

LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS

43-44

Lexia

Rivista di semiotica

Direzione / Direction

Ugo Volli

Comitato di consulenza scientifica /

Scientific committee

Fernando ANDACHT

Kristian BANKOV

Pierre-Marie BEAUDE

Denis BERTRAND

Eleonora CHIAIS

Marcel DANESI

Raúl DORRA

Ruggero EUGENI

Guido FERRARO

José Enrique FINOL

Bernard JACKSON

Eric LANDOWSKI

Giovanni MANETTI

Diego MARCONI

Gabriele MARINO

Gianfranco MARRONE

Isabella PEZZINI

Jenny PONZO

Roland POSNER †

Antonio SANTANGELO

Marina SBISÀ

DARCILIA SIMÕES

Simona STANO

Frederik STJERNFELT

Bruno SURACE

Peeter TOROP

Eero TARASTI

Patrizia VIOLI

Cristina VOTO

Redazione / Editor

Massimo Leone

Editori associati di questo numero /

Associate Editors of this Issue

Kristian Bankov, Daniele Barbieri, Stefano Bellardone, Federico Bellentani, Andrea Bernardelli, Paolo Bertetti, Valeria Burgio, Baal Delupi, Cristina Demaria, Ruggero

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

Sede legale / Registered Office

CIRCe “Centro Interdipartimentale di Ricerche sulla Comunicazione”

con sede amministrativa presso l’Università di Torino

Dipartimento di Filosofia

via Sant’Ottavio, 20 – 10124 Torino

Info: massimo.leone@unito.it

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

Amministrazione e abbonamenti /

Administration and subscriptions

Adiuvare S.r.l.

0039 06 87646960

info@adiuwaresrl.it

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

00045 Genzano di Roma

P. IVA 15662501004

https://www.adiuwaresrl.it/

I edizione: agosto 2024

ISBN 979-12-218-1418-7

ISSN 1720-5298-20

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

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

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

a cura di / edited by

ANTONIO SANTANGELO, MASSIMO LEONE

Contributi di / Contributions by

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

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





©

ISBN
979-12-218-1418-7

PRIMA EDIZIONE
ROMA 6 AGOSTO 2024

INDICE TABLE OF CONTENTS

- 9 *Il senso dei futuri*
Antonio Santangelo

Parte I NARRARE IL FUTURO

Part I NARRATING THE FUTURE

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

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

Parte II
RAPPRESENTARE IL FUTURO

Part II
REPRESENTING THE FUTURE

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

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

IL SENSO DEI FUTURI

ANTONIO SANTANGELO*

ENGLISH TITLE: The Meaning of Futures.

ABSTRACT: in this text we deal with how the sense of the future is analyzed within the issue 45/46 of the journal *Lexia*, which can be read in the following pages. The idea is that, in the articles published there, we cannot speak of a sense of the future in the singular, but of a sense of futures. Indeed, the future is an elusive and multi-faceted concept, which each of the authors we consider declines differently, depending on the corpus of texts they analyze. It may represent a way of re-presenting values and visions of the past that return to significance, or to detach from them. It can be seen as the objective consequence of a series of facts we experience, but also as something discontinuous from these same facts. Something that depends on our own plans and desires, or those of others, with which we are supposed to come to terms. The future can also be imagined simply as something very different from today, which we like to think about in order to compare it with the reality in which we live and ask ourselves what makes more sense, whether the present or our imagination of another world to come. In any case, the various futures that we think about today and that we happen to analyze in the various texts that circulate in our society are confronted with the problematic reality in which we live, made up of individualism, capitalist, extractivist and predatory economic and social models, where the climate is changing, inequalities raise and many other issues require to be addressed.

KEYWORDS: future studies, narrative models, semiotics, concepts of time, cultural models.

Questo numero di *Lexia* è suddiviso in due parti: la prima sul modo in cui *narriamo* il futuro, sostanzialmente nella fiction fantascientifica e letteraria, la seconda su come ce lo *rappresentiamo*, anche al di fuori di testi, discorsi e forme di esperienza che non sono esplicitamente narrativi,

* Università degli Studi di Torino.

come nei saggi scientifici, nelle opere di *land art* o in altri tipi di operazioni artistiche legate al recupero della memoria storica di un luogo, oppure ancora nel modo di concepire le tecnologie digitali, nelle cronache della pandemia o nei manifesti politici.

In realtà, come è facile vedere leggendo i vari articoli, questa divisione è decisamente artificiosa e serve solo a dare un ordine al volume. Come è risaputo, infatti, in semiotica molti studiosi tendono a riconoscere una dimensione proto-narrativa in ogni forma di testualità attraverso la quale parliamo della natura complessa del reale e ne comunichiamo la nostra concezione (Greimas 1970; Lorusso, Paolucci e Violi, a cura di, 2012; Ferraro 2015). Di conseguenza, appare del tutto normale che il primo saggio che qui presentiamo, per aprire la sezione intitolata “Narrare il futuro”, renda conto di come uno storico della scienza — dunque non un romanziere — *racconti* l’evoluzione della vita sulla Terra, immaginando il nostro avvenire, mentre il lavoro che chiude la rivista, nella sezione intitolata “Rappresentare il futuro”, metta in evidenza, appunto, la *struttura narrativa* dei saggi scientifici attraverso cui diversi autori che si occupano dello sviluppo degli strumenti informatici della nostra società parlano della “rivoluzione” che staremmo vivendo grazie a questi ultimi. Il futuro, del resto, è un costrutto concettuale dallo statuto molto incerto, dato che si fonda sul modo in cui pensiamo qualcosa che deve ancora accadere. Esso, in termini semiotici, non può che essere l’effetto di senso di un discorso che ha una certa forma e che segue certe regole per articolare i segni coi quali interpretiamo la realtà.

Proprio sulla base di queste convinzioni, il primo articolo che qui pubblichiamo, di Guido Ferraro (pp. 27–40), si domanda quali siano le strutture narrative che, di solito, utilizziamo per costruire riflessioni che ci appaiano significative a proposito del tempo a venire. Egli sottolinea come, in alcuni casi, utilizzando un modello di pensiero simile a quello con cui Propp ha descritto il funzionamento delle fiabe di magia russe (Propp 1928), ci rappresentiamo il futuro come l’effetto di una o più cause, pensando che se le sapremo censire e classificare correttamente, potremo prevedere ciò che accadrà. Sulla base di questa idea, che evidentemente poggia molto sull’uso della tecnologia come strumento di rilevazione, di calcolo, ma anche in certi casi di azione sul mondo, siamo soliti approntare narrazioni “tecno-lineari”, “meccaniche”, con le quali ci raccontiamo un domani in qualche modo controllabile, in cui

a ogni problema può essere trovata una soluzione. Esistono, però, altri modi di parlare dell'avvenire, intendendo quest'ultimo come qualcosa di virtuale, che nasce immaginando ciò che si deve fare per realizzare i propri desideri. Qui, il modello narrativo di fondo è quello di Greimas (1983), tant'è che la dimensione patemica diventa molto rilevante: chi ragiona in questo modo, si emoziona pensando agli ostacoli che dovrà affrontare affinché il futuro si pieghi al suo volere e si rende conto che la sua prospettiva individuale si dovrà scontrare con quella di altre persone, istituzioni o realtà storico-materiali che gli imporrebbero un destino diverso. A questo proposito, Ferraro parla della concezione di un futuro come "progetto", da cui scaturisce una terza logica narrativa di quest'ultimo, che egli denomina della "composizione di più prospettive". In questo caso, riconducibile a un certo modo di concepire la complessità, l'idea è che non si possa pensare l'avvenire senza immaginarlo come il confronto tra tanti punti di vista e aspirazioni, che devono trovare un punto d'incontro o che dovranno inevitabilmente scontrarsi (qui, Ferraro fa riferimento al concetto di multi-prospettività, che verrà ripreso da chi scrive, nell'ultimo articolo di questo numero di *Lexia*). Infine, l'ultimo modello è quello dello "spazio congetturale", del domani inteso come una forma di pensiero ipotetico, un esercizio logico del "come se", volto a costruire scenari utopici o distopici da comparare al presente, per capire meglio in che direzione si desidera andare. Come abbiamo anticipato, Ferraro mostra come questi quattro modi di pensare il futuro, raccontandolo e raccontandolo, siano alla base del funzionamento di molti importanti testi dedicati a questo tema, dai classici dei cosiddetti *future studies* (Peccei 2014; Jouvenel 1964; Dator 2019; Paura 2022) ai saggi storici sull'evoluzione della vita sul nostro pianeta (Christian 2022).

I modelli di Ferraro si possono utilizzare anche per comprendere il significato di altre opere che egli non ha analizzato. Lo dimostra l'articolo che pubblichiamo dopo il suo, di Francesco Piluso e Francesco Pelusi (pp. 41–60), sul pensiero di Baudrillard ed Evans (1991) a proposito di come, nella fantascienza e nelle storie di fantasia in generale, si parla di solito del rapporto tra il presente e l'avvenire. Baudrillard ed Evans individuano un "ordine" della narrazione utopica, che grosso-modo coincide con le logiche congetturali di Ferraro, in cui si tratteggia un mondo diverso dal nostro. La sua collocazione temporale non è troppo importante, ma ciò che conta è che, comparandolo con la realtà

in cui viviamo, esso ci consenta di comprendere quest'ultima per differenza, appunto. Poi, secondo gli stessi autori, c'è l'ordine della *science fiction*, che riproduce le dinamiche narrative di matrice tecno-lineare di Ferraro, vale a dire l'idea che l'avvenire non sarà diverso, nella sostanza, dal nostro presente "positivista e coloniale" (queste sono le precise parole di Piluso e Pelusi), ma semplicemente ne sarà una derivazione logica, differendo da quest'ultimo solo per il fatto che la tecnologia sarà più avanza e che, magari, vivremo nello spazio. Questo modo di ragionare, portato alle estreme conseguenze negative, può condurre al terzo ordine di narrazione del futuro, sempre tecno-lineare, ma questa volta distopico, nel quale la medesima tecnologia o alcuni meccanismi perversi di funzionamento della società prendono il sopravvento e ci conducono verso un tempo oscuro, nel quale veniamo privati, soprattutto, della libertà di sceglierci il futuro che desideriamo. Secondo Piluso e Pelusi, è in questa terza direzione che ci staremmo muovendo oggi, quando ci raccontiamo il mondo che verrà. Lo faremmo, soprattutto, attraverso le rappresentazioni di catastrofi, tra le quali primeggia quella climatica. Il nostro intento, forse, sarebbe quello di "pre-mediare" il tempo della fine (Grusin 2010), ragionando su di esso attraverso i media e, così facendo, preparandoci a ciò che ci attende. Ma, in questo modo, ci impediremmo di portare avanti quelle forme di pensiero prospettico e multi-prospettico di cui parla ancora Ferraro nel suo articolo, che invece sono più aperte all'immaginazione di futuri alternativi, nei quali potremmo ancora essere artefici del nostro destino.

Ragionamenti in parte simili — ci si consenta di riassumere i contenuti di questo volume senza seguirne pedestremente l'indice — vengono portati avanti da Andrea Bernardelli nella sua analisi delle serie televisive che, negli ultimi anni, si sono prese l'onere di raccontare la vita quotidiana in un avvenire affetto dalle conseguenze negative del cosiddetto *climate change* (pp. 135–150). In particolare, Bernardelli mostra come in *Extrapolations* (AppleTV+ 2023) e in *Years and Years* (BBC One/HBO 2019) si faccia ricorso all'utilizzo degli stilemi del *family drama*, ben conosciuti e facili da comprendere per il grande pubblico, al fine di mettere in scena famiglie comuni che devono fare i conti coi grandi cambiamenti a cui potremmo andare incontro. Tra desertificazione e allagamenti dovuti a mesi di piogge torrenziali, estinzioni di varie specie animali e vegetali, carestie, pandemie, malattie derivanti

dall'esposizione al sole, guerre e altre devastazioni, si prova a immaginare come si possa continuare ad amarsi, fare figli, concepire sogni e perseguire disegni esistenziali in qualche modo simili ai nostri. In questo modo, come direbbero Piluso e Pelusi, si pre-media il futuro, ma non è molto chiaro se si contribuisca a smuovere le coscienze, inducendo le persone a pensare adesso a come evitare che tutto ciò diventi realtà, o se si proponga loro, come afferma lo stesso Bernardelli, una forma di "contrattazione culturale", un invito a farsi una ragione di ciò che dovrà per forza succedere.

Anche Nicola Zengiaro, Michele Cerutti e Gianmarco Cristofari, nel loro articolo sul noto movimento ecologista internazionale denominato *Extinction Rebellion*, riflettono su temi simili (pp. 213–236). Questa volta, però, il loro oggetto d'analisi non sono le fiction televisive, bensì i discorsi fattuali degli attivisti e degli scienziati che, in tutto il mondo, cercano di sensibilizzare la politica e i cittadini ai rischi che l'umanità sta correndo, portando avanti modelli economici e sociali non più sostenibili. Dopo aver descritto la struttura e le pratiche di *Extinction Rebellion*, nonché le strategie veridittive che i suoi membri utilizzano per fare aderire i loro interlocutori a una certa visione della realtà in cui viviamo, che sembrerebbe non lasciare molte speranze alle generazioni a venire, essi però riflettono proprio sugli spazi che rimangono aperti, anche in un contesto del genere, all'immaginazione di futuri comunque desiderabili.

Zengiaro, Cerutti e Cristofari, sostanzialmente, si rifiutano di incentrare la loro analisi sulla rappresentazione di un futuro apocalittico senza speranza, come del resto avviene in molti altri articoli che compongono questo numero di *Lexia*. In particolare, il loro lavoro può essere accostato a quello di Paolo Bertetti (pp. 75–92), che riflette sul funzionamento delle narrazioni post-apocalittiche nella fiction fantascientifica contemporanea. Bertetti sostiene che queste ultime siano radicate in tutte le culture e che servano per mostrare come i momenti di crisi che sembrano delineare la fine del mondo, in realtà preludano a un cambiamento verso qualcosa di migliore. Questo punto di arrivo, di solito, viene raggiunto seguendo una logica lineare, che lo stesso Bertetti definisce "escatologica" e che si rifà al funzionamento delle storie giudaico-cristiane, oppure secondo una dinamica di circolarità, "palinogenetica", ricollegabile al pensiero di Zenone di Cizio qui in Occidente,

ma anche al modo di ragionare dei popoli dell'antico Egitto, dell'India e dei Maia.

Il dialogo tra gli articoli che abbiamo appena citato diventa ancora più interessante, se si considera che Bertetti, riprendendo Wolfe (2011), individua una sorta di modello canonico delle narrazioni post-apocalittiche contemporanee, in cui egli mostra come spesso il cataclisma che conduce alla distruzione delle società umane sia causato dagli uomini stessi (non più, dunque, dagli dei come nelle storie dell'antichità) e come esso determini il più delle volte la trasformazione della natura in un selvaggio nemico contro cui si deve lottare, per espiare la propria colpa e capire come sia più corretto vivere. Sembra, dunque, che il modo in cui ci raccontiamo il presente, oggi che i cambiamenti climatici appaiono a molti l'effetto della nostra stoltezza e che i fenomeni meteorologici estremi di cui facciamo esperienza ci sembrano mostrare come l'ambiente ci si opponga, sia una narrazione già ben codificata nella storia della nostra cultura, un modello di cui ci serviamo per assegnare un senso a ciò che stiamo vivendo. Va sottolineato, però, che lo stesso Bertetti ci mostra come spesso, a differenza che in passato, nelle storie che circolano nel sistema mediatico contemporaneo per cercare di leggere il significato del nostro presente e del nostro futuro, il mondo migliore a cui dovremmo approdare al termine dell'apocalisse non arriva mai, come se ci vedessimo "bloccati" dentro a un sistema sociale e di valori che non riusciamo a modificare una volta per tutte.

Di questi tipi di futuri "bloccati" parla anche Gianmarco Thierry Giuliana, nel suo articolo sui film, le serie tv e i videogiochi di fantascienza degli ultimi vent'anni (pp. 93–118). Egli rende conto di una ricerca che ha condotto per l'Università di Torino e per *ForwardTo*, un *think tank* che si occupa di delineare scenari del mondo a venire. Analizzando i contenuti di centinaia di prodotti narrativi di consumo che ricadono nelle categorie sopra citate, Giuliana — dopo una lunga e interessante riflessione sul metodo quali-quantitativo da lui utilizzato per studiare il suo voluminoso corpus — sottolinea come, soprattutto al cinema e in televisione, questi contenuti non mettano in discorso realtà lontane nello spazio o nel tempo che si differenzino da quella in cui viviamo, consentendoci così di immaginare un'esistenza e una società migliori. Piuttosto, essi descrivono contesti per lo più distopici e asfittici, che somigliano in tutto ai lati più deteriori del nostro presente, dal

quale dunque sembra non esserci una via d'uscita, se non, sporadicamente, tornando a un passato mitizzato. Solo nei videogiochi, oggetti per natura più multi-sfaccettati, con percorsi narrativi che si biforcano, proponendo spesso di esplorare versioni e visioni alternative dei propri mondi, sembra trovarsi un invito a pensare in maniera davvero alternativa a un futuro diverso e più utopico.

A conclusioni simili giunge anche Giuseppe Gabriele Rocca, che nel suo articolo sulla rappresentazione dell'intelligenza artificiale al cinema e nei videogame (pp. 119–134), mette in evidenza come il minimo comun denominatore di queste forme di testualità sia l'individualismo delle società capitaliste, dal quale molti dei personaggi che in esse vengono raccontati sembrano non riuscire a prendere le distanze, nonostante questo li conduca alla rovina. Alcuni di loro, però, sono diversi e si dimostrano animati da valori altruistici, aperti all'accoglienza dell'alterità e alla presa in carico della responsabilità verso il prossimo. È questo genere di soggetti che in film come *I am Mother* (Australia 2019) o in videogiochi come *Stray* (2022), consente agli spettatori o ai giocatori di immedesimarsi in un punto di vista differente, che non appare particolarmente nuovo, dato che Rocca lo fa risalire allo stoicismo e al pensiero di Epitteto, ma che sicuramente può servire per sviluppare quelle forme di pensiero ipotetico e “congetturale” circa il futuro di cui, come abbiamo anticipato, parlano Ferraro e tanti altri autori all'interno di questo numero di Lexia.

Con l'articolo successivo, di Alessandra Richetto (pp. 151–164), si entra invece all'interno di un altro filone tematico molto importante della presente pubblicazione: quello del cosiddetto “futuro/passato” (Koselleck 1979), di quei discorsi sull'avvenire che, in realtà, servono per ricordare e per interpretare ciò che è già accaduto. Richetto, infatti, analizzando “I più grandi robot della Terra”, un capitolo della serie a fumetti *Astro Boy* del 1964 di Osamu Tezuka, e *Pluto*, il suo *remake* del 2003 di Naoki Urasawa, si occupa di due racconti fantascientifici ambientati in un mondo a venire che, a dire il vero, attualizza due traumi della storia giapponese: il lancio della bomba atomica sulle città di Hiroshima e Nagasaki, alla fine della seconda guerra mondiale, e l'attentato nella metropolitana di Tokio del 1995. Nel primo caso, *Astro Boy*, un piccolo ma potente robot dalle sembianze di un bambino, animato dall'energia nucleare, difende la nazione nipponica dall'attacco di un

terribile nemico che si serve di una tecnologia molto distruttiva. In questo frangente, dunque, la scienza dell'atomo, inserita all'interno di una macchina animata dai valori più tipici del popolo giapponese, come l'altruismo e lo spirito di sacrificio per il bene della collettività, si trasforma da strumento di morte a paladino della vita. Nel secondo caso, invece, l'enfasi viene posta più sul fatto che lo scoppio di una potentissima bomba sotto terra possa essere sventato solo da robot che sembrano umani e che per questo vengono inizialmente scacciati e stigmatizzati. La questione, dunque, è il problema di saper distinguere tra chi merita di essere considerato davvero un "uomo", anche se magari è un automa, e chi invece — come, fuor di metafora, i terroristi a cui implicitamente ci si riferisce — non lo è. L'unico modo per scoprirlo è, ancora una volta, entrare nello sguardo dell'altro, cercando di comprendere il bene e il male che vi si trovano dentro.

Sul tema dei discorsi sul futuro come recupero del passato ritorneremo tra poco, dato che almeno altri due articoli, in questo numero di *Lexia*, se ne occupano. Qui, però, può essere interessante notare che di personaggi dalle sembianze umane che a dire il vero non sono tali, in queste pagine, tratta anche Stefano Traini, nel suo lavoro sul senso del futuro nel *Pinocchio* di Collodi (pp. 165–180). Traini sottolinea come l'idea che si evince, a proposito della rappresentazione da parte dello stesso Collodi di quello che potrebbe essere un avvenire davvero significativo per il famoso burattino, è tutta intrisa — ancora una volta — di un incoercibile individualismo. Pinocchio, infatti, o sogna di studiare, diventare ricco e procurare per sé e per Geppetto una condizione agiata, incurante di chi, come il gatto e la volpe che egli incontrerà proprio quando riuscirà a realizzare questo disegno, gli chiede aiuto senza meritarselo, oppure aspira a godersi la vita nel Paese dei Balocchi. Nel primo caso, il burattino dimostra di volersi conformare alle aspettative della sua cultura di appartenenza, nel secondo sembra aspirare a rimanere ancorato a una sorta di stato di natura che resta, tuttavia, molto incentrato su di sé e sulla realizzazione dei propri desideri personali, come se quelli di chi lo circonda non contassero.

Traini sostiene che entrambe queste visioni di cui abbiamo appena scritto si dimostrano affette da quello che Fisher (2009) chiama *realismo capitalista*, vale a dire la difficoltà, anche per un grande scrittore come Collodi, di affrancarsi dall'idea che l'unico modo significativo di pensare all'evoluzione del sé nella nostra società debba essere di matrice

individualistica: ci si può inserire costruttivamente nel capitalismo, oppure si può perseguire una sorta di *juissance* autodistruttiva che comunque risulta comprensibile agli occhi degli onesti lavoratori integrati — e per questo, forse, un po' alienati — nel sistema. Per dimostrarlo, lo stesso Traini mette in evidenza come l'adattamento della storia di Pinocchio nella cultura russa, ne *La chiavina d'oro* di Tolstoj (1936), proponga una visione del futuro completamente diversa, in cui il protagonista è altruista, si batte per il bene dei suoi amici e si adopera per liberarli dalle pastoie in cui li tiene avvinti il loro aguzzino, Carabas Barabas, un impresario di teatro che li vorrebbe sfruttare come attrazioni per il suo spettacolo. Ma Burattino — questo è il nome del protagonista di questa storia — sentendosi responsabile per tutti, si ingegna per consentire loro di condurre una vita da artisti senza padrone, sopra a un palcoscenico in cui essi possano mettere in scena la propria vita. Insomma, mentre il Pinocchio italiano sogna di integrarsi in un sistema capitalista individualistico, quello russo riesce ad affrancarsene, vivendo in una forma idealizzata di collettivismo, per sempre immerso nella bellezza e nell'arte.

L'opposizione tra un futuro individualistico all'interno del capitalismo e uno più incentrato sulla valorizzazione del bene comune al di fuori di quest'ultimo viene tematizzata anche nell'articolo di Eduardo Yalán Dongo, Enrique León Verasategui e Baal Delupi sulle tecnologie digitali di cui oggi ci serviamo nella vita quotidiana e delle quali ci potremmo avvalere negli anni a venire (pp. 323–342). Questi tre autori, infatti, provano a immaginare un domani post-capitalistico, nel quale, grazie a strumenti come la *blockchain*, le “monete di comunità” o il reddito universale si possano perseguire sostenibilità, forme di autogoverno collettivo e una più equa distribuzione delle risorse. Per riuscirci, però, è necessario comprendere a fondo il significato degli oggetti tecnici di cui ci serviamo e del modo in cui li utilizziamo e, per questo, devono essere sviluppati degli strumenti semiotici nuovi, che tengano insieme, ma allo stesso tempo superino, le tradizioni della semiotica generativa e di quella tensiva. Dongo, Verasategui e Delupi ci provano, proponendo una loro interessante visione e una classificazione particolare delle tecnologie digitali contemporanee, nonché del nostro modo di servircene.

Sempre sugli strumenti tecnici che sono alla base di quella che molti oggi chiamano “la rivoluzione digitale” si cimenta anche il lavoro di chi

scrive, in un articolo su come i vari autori di più di una trentina di saggi scientifici su questo argomento costruiscono le loro narrazioni del futuro (pp. 343–360). Servendosi dello strumento del *mapping* semiotico, viene mostrato come, sostanzialmente, il dibattito si incentri su quattro modi di immaginare l'avvenire, a seconda che le tecnologie a cui faremo ricorso ci consentano di realizzare una “rivoluzione” individualistica, responsabile, tribale o inclusiva. Molto si gioca attorno al valore della “mono-prospettività” contrapposto quello della “multi-prospettività”, vale a dire sull’idea che strumenti come l’intelligenza artificiale o gli algoritmi in grado di supportarci nella vita di tutti i giorni siano progettati per far prevalere un unico punto di vista sul mondo — quello di chi li crea o di chi ne sfrutta il potere — oppure per moltiplicare gli sguardi attraverso cui il mondo stesso può essere analizzato e indirizzato. A seconda che il digitale e le sue pratiche di utilizzo favoriscano, appunto, lo sviluppo di una società multi-prospettiva o mono-prospettiva, nella quale le persone si sentano responsabili nei confronti degli altri, oppure irresponsabili, si possono immaginare futuri molto differenti, utopici o distopici a seconda del proprio modo di pensare e dei propri orientamenti politici.

Di temi abbastanza simili si occupa anche Marilia Jardim, nel suo articolo su come ripensare la trasmissione del sapere nella società contemporanea (pp. 237–250). Ancora una volta, come già nel caso di Traini, Dongo, Verasategui e Delupi, Jardim contrappone le logiche consumistiche e utilitaristiche del capitalismo, che persegue l’iper-specializzazione, la rapida obsolescenza delle varie forme di conoscenza, nonché la veloce sostituzione dei loro detentori nel mondo del lavoro, a una sorta di “ambientalismo cognitivo”, che utilizzi molte delle nozioni tipiche del pensiero ecologista contemporaneo, trasferendole dall’economia delle cose a quella del sapere. L’idea è di rendere “sostenibile” anche questo dominio dell’immateriale, in modo da favorire la formazione di una cultura più funzionale alla sopravvivenza dell’umanità su questa Terra. Per fare ciò, è necessario soprattutto perseguire la diversità e l’ibridazione delle conoscenze, avviandosi dunque nella direzione di quella multi-prospettività di cui si è scritto sopra.

Per Jardim, la trasmissione sostenibile del sapere è anche una questione di recupero e valorizzazione della memoria, in modo che il futuro non sia una progressione (tecno)-lineare — per utilizzare, ancora, i termini di Ferraro — verso un’epoca dimentica delle proprie radici,

ma una sorta di spirale che va sì avanti, ma portandosi dietro e ravvivando tutto ciò che di buono proviene dal passato. A questo proposito, è molto interessante anche l'articolo di Niccolò Monti (pp. 251–268) sull'opera di *land art* di Robert Smithson intitolata *Spiral Jetty* (1970). Anche in questo caso è fondamentale la sensibilità ambientalistica. Si tratta, infatti, di un intervento realizzato dallo stesso Smithson nel Grande Lago Salato dello Utah, negli Stati Uniti, del quale egli documenta i cambiamenti dovuti al mutare del clima e delle condizioni naturali. Inserendo al suo interno una composizione gigante a forma di spirale fatta di pietre e materiali reperibili in loco, l'artista si adopera per rendere visibili a occhio nudo tali mutazioni: ogni volta che il livello dell'acqua sale o scende, la sua opera viene sommersa o emerge; quando l'inquinamento modifica la composizione chimica dell'acqua stessa, questo si riverbera sul colore delle rocce di *Spiral Jetty*. Così facendo, secondo Monti, Smithson riesce a dare materialità a un *iper-oggetto* (Morton 2013) come il *climate change*, che è qualcosa di molto difficile da pensare, dato che è un concetto il cui significato è radicato nel futuro e nel confronto tra il presente e il passato. Ma chi osserva l'opera di *land art* di cui stiamo parlando vede coi suoi occhi gli effetti del cambiamento climatico dagli anni settanta — l'epoca in cui essa venne realizzata — a oggi, potendo facilmente immaginare, in base a ciò che si trova davanti, come potrà essere l'avvenire. Così facendo, sostiene Monti, vedendo i segni del passare del tempo e mantenendone la memoria, ognuno può rendersi conto di persona di quanto concrete debbano essere le preoccupazioni per le disuguaglianze generate dal capitalismo, lo sfruttamento della Terra e le logiche estrattiviste, preparando la strada per re-immaginare un futuro alternativo.

Sempre sul rapporto tra memoria del passato e immaginazione del futuro è incentrato l'articolo di Luca Prada (pp. 269–290), che si occupa di come vengono raccontati alcuni siti storici e le rovine che vi si trovano, all'interno di due progetti artistici (*Heirloom* di Larissa Sansour e *Basilica di Siponto* di Edoardo Tresoldi) e di uno di divulgazione (*Living Death Camp* di Forensic Architecture), tutti basati sull'utilizzo delle tecnologie digitali. Qui, l'idea di fondo è che, parlando attraverso nuove forme di testualità del significato di ciò che è avvenuto in un luogo ma che adesso non è più visibile, si possa fare in modo che chi lo visita desideri agire affinché, nel tempo a venire, esso torni a essere ciò che è stato o lo rimanga. Per esempio, un vecchio campo di lavoro nazista in

Serbia, ormai abbattuto, torna in vita nella sua ricostruzione in 3D, per fare sì che il ricordo di ciò che esso è stato inviti chi lo mantiene vivo ad adoperarsi per costruire un futuro di libertà.

Un ragionamento simile, ancora una volta sul tema del recupero della memoria per costruire una narrazione dell'avvenire dotata di senso, viene portato avanti anche da Giustina Baron, che nel suo articolo (pp. 291–306) si occupa di come, nella Russia contemporanea, si faccia ricorso a modelli discorsivi tradizionali di matrice religiosa per argomentare le ragioni della guerra in Ucraina e tratteggiare così scenari del futuro di natura messianica. A questo proposito, Baron analizza diversi discorsi del presidente russo Vladimir Putin e dei suoi ideologi di riferimento, mostrando come essi incornicino le loro riflessioni all'interno di una concezione della storia della propria nazione e del proprio popolo intesi come entità che, unificate sotto un'unica lingua e sotto una visione comune di ciò che è vero (secondo una nozione del concetto di verità denominato *istina*, dall'alone semantico più "ontologico" rispetto a quello, più "epistemologico", di *pravda*), sono investite della missione di creare una sorta di Terza Roma in Terra, un mondo ideale nel quale trionfino i valori più giusti e più veri, per l'appunto, collegabili alla religione ortodossa. Naturalmente, come mostra bene la stessa Baron, anche nella storia della cultura russa ci sono stati diversi autori che hanno decostruito questo tipo di narrazione, la quale evidentemente è stata utilizzata in diversi frangenti — anche durante la rivoluzione sovietica, insospettabilmente — per inquadrare il senso di ciò che quel popolo e i suoi governanti stavano facendo e per offrire a loro stessi e al mondo una visione forte e coerente, circa l'idea di futuro che essi volevano perseguire. Ma, evidentemente, queste voci sono state dimenticate o sono troppo flebili, rispetto alla rete di discorsi che portano avanti questo modello messianico di pensiero, oggi. Dunque, per costruirne un altro che conduca a una pace dotata di senso anche per noi occidentali, è necessario confrontarsi con queste idee e cercare di comprenderle a fondo.

Questa continua oscillazione tra una concezione del futuro come qualcosa che ritorna al passato o che si affranca da quest'ultimo, per affermare vecchi e nuovi valori, creare continuità col nostro presente o forti discontinuità, non è però al centro solamente del dibattito russo circa la missione storica di quel popolo. Sebastián Moreno, infatti, nel suo articolo su come si è parlato dell'avvenire in Sudamerica durante la

pandemia (pp. 307–322), mostra che seppur con meno sfumature religiose, anche nel mondo laico di una serie di nazioni che hanno dovuto affrontare il Covid-19 si è sollevato un forte dibattito tra i fautori di narrazioni molto diverse, circa la direzione da intraprendere, affinché l'esperienza di morte che così tante persone hanno dovuto vivere acquistasse un significato comprensibile e condivisibile.

Ma, sicuramente, l'alone semantico del discorso religioso si è intersecato con quello del discorso pubblico anche in Europa e nel resto del mondo. Lo dimostra bene Jenny Ponzio nel suo articolo (pp. 181–194) su come il concetto platonico di *Khora*, rinvenibile in diverse religioni, venga riesumato da molti studiosi oggi, per assegnare un senso al tempo in cui stiamo vivendo e, soprattutto, al futuro che si prepara di fronte a noi. Si tratta, sostanzialmente, di quell'ineffabile momento in cui tutto sembra possibile e sta per realizzarsi un cambiamento su cui si fonderà una nuova concezione della realtà. In semiotica, Ponzio sottolinea come molti autori, da Derrida a Kristeva, si siano interessati al significato di questa idea, e come anche certe teorie di Peirce, Greimas o Hjelmslev si possano leggere sotto questa luce. Ma, come abbiamo scritto, è soprattutto la religione che si è appropriata della nozione di *Khora*, rappresentandola iconicamente con figure come quella della grande madre gravida che sta per partorire qualcosa di buono, che cambierà il nostro destino. Ponzio mette in evidenza come chi pensa al futuro servendosi di questa metafora veda quest'ultimo non come il semplice punto d'approdo di un percorso di cambiamento lineare, ma come qualcosa che è fortemente collegato a un passato pregno di significato, il quale però non si può interpretare con categorie che vi appartengono, dato che il radicalmente nuovo sta per avere origine. Si tratta, in sostanza, del passaggio tra un certo modo di interpretare le cose a un altro.

È molto interessante notare come una concezione del presente e soprattutto del futuro molto simile a quella della *Khora* si possa evincere anche nell'articolo di Francesco Garbelli sull'opera di Kafka (pp. 195–210). Qui, lo stesso Garbelli mostra come lo scrittore ceco, facendo propria una visione del linguaggio molto vicina a quella comunemente in uso nella semiotica contemporanea, sia convinto che parlare della realtà coi segni sia l'equivalente di rinunciare a un rapporto diretto con ciò che è vero. Questo, nella visione dell'artista, è doppiamente grave: sia perché impedisce di dirsi il senso di ciò che si vive nel

qui e ora, sia perché, a maggior ragione, rende i discorsi sull'avvenire, che è qualcosa di non ancora esperito, assolutamente privi di valore. Eppure, sempre secondo Kafka, un modo per ottenere un accesso diretto alla verità del quotidiano e di ciò che potrà accadere, facendo letteratura, esisterebbe. Esso consisterebbe nell'esercizio di quella che egli chiama "anti-grammatica", vale a dire la ricerca della narrazione dell'assurdo, l'utilizzo di modelli di racconto del reale non solidamente codificati, i quali però, come per incanto, dimostrano di saperne cogliere quelle sfumature che, altrimenti, sarebbero inattingibili. Quando questa operazione, che giocoforza è perseguibile più facilmente nel dominio dell'arte, riesce, ecco che la verità si manifesta e si lascia "sentire", in un momento estatico di aderenza al reale che è una forma di conoscenza inestimabile, obiettivo ultimo di uno scrittore come Kafka e unico strumento di matrice linguistica utilizzabile per immaginare un futuro davvero sensato.

Questa uscita dalla "grammatica" che tutti usano per parlare del mondo e per assegnargli un significato è dunque, secondo Garbelli e Ponzio, una chiave di lettura del contemporaneo molto utile per capire il tipo di avvenire che ci si para davanti. Tornando ai termini di Ferraro coi quali abbiamo aperto il nostro testo, dunque, sembra che molti degli autori degli articoli che compongono questo numero di *Lexia* vogliano testimoniare come oggi sia necessario pensare al domani in discontinuità col presente, aprendo uno spazio "congetturale" entro il quale immaginare modelli di costruzione del senso differenti. La semiotica, da questo punto di vista, può essere uno strumento molto utile, come dimostra del resto anche Mirko Gentile, nel suo lavoro sui mondi possibili della fantascienza come mezzi per farci visualizzare e, in qualche modo, vivere, il futuro (pp. 61–74). L'idea di Gentile è che, sostanzialmente, la teoria della narrazione che si trova alla base dello storytelling fantascientifico contemporaneo possa trasformarsi in un mezzo per fare design, non solo di oggetti o di stili di vita che, una volta rappresentati in un film o in una serie tv, diventano i modelli per i creativi che devono progettare la realtà in cui vivremo realmente, ma proprio di alcune idee di mondo, più o meno nuove, più o meno significative, di cui possiamo parlare per capire se su di esse si potrà incentrare il nostro avvenire.

Se dovessimo riassumere in poche parole quale sia il "senso del futuro", riprendendo il titolo che abbiamo voluto assegnare alla presente

pubblicazione, dovremmo dunque dire che ciò che si evince dai lavori che abbiamo sin qui riassunto e tentato di collegare, è che il significato di quanto ci attende domani va declinato al plurale. A partire dalla critica ai modelli di lettura della realtà che ci hanno condotto oggi sull'orlo della crisi climatica, a causa dell'individualismo che ci ha reso irresponsabili, di un sistema economico e sociale che da esso è scaturito e che si dimostra insostenibile, ci interroghiamo sul *sensu dei futuri*. Così facendo, ce ne raccontiamo alcuni che inesorabilmente, in maniera lineare, scaturiscono dal nostro presente, perpetuandolo o esasperandone le criticità, e altri che se ne distaccano. Proviamo a pensare a come perseguire i nostri sogni in funzione dei nostri valori e a come coniugare tutto questo con ciò che desiderano gli altri. Infine, tentiamo di immaginare qualcosa di diverso, che magari mantenga la memoria di ciò che per noi è stato importante in passato, oppure che se ne prenda le distanze, ma che ad ogni modo sia pieno di significato, perché se una cosa ci è chiara, in quanto semiologi, è che è sostanzialmente impossibile pensare a un futuro che sia privo di senso. Il problema è che a volte, come abbiamo visto, tutto ci appare negativo e disperante. Ma ciò che speriamo di ottenere, invitando alla lettura di questo numero della nostra rivista, è proprio il risultato opposto: che i nostri lettori si rendano conto che, come ogni altro costruito semiotico, il futuro può essere immaginato, messo in discorso, discusso e realizzato, ovviamente nella forma che per noi ha più valore.

Riferimenti bibliografici

- BAUDRILLARD J. e A. B. EVANS (1991) *Simulacra and Science Fiction*, “Science Fiction Studies”, 18(3): 309–313.
- CHRISTIAN D. (2022) *Future Stories. What's Next?*, Little Brown Spark, New York.
- DATOR J. (2019) *A Noticer in Time. Selected Work 1967-2018*, Springer, Cham (Switzerland).
- FERRARO G. (2015) *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Carocci, Roma.
- FISHER M. (2009) *Capitalist Realism: Is There No Alternatives?*, Zero Books, London.
- GREIMAS A. J. (1970) *Du sens*, Éditions du Seuil, Paris.
- . (1983) *Du sens II – Essays sémiotiques*, Éditions du Seuil, Paris.

- GRUSIN R. (2010) *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave Macmillan UK, Londra.
- JOUVENEL B. (1964) *L'art de la conjecture. Futuribles*, Éditions du Rocher, Monaco.
- KOSELLECK R. (1979) *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt.
- LORUSSO A.M., PAOLUCCI C. e P. VIOLI (a cura di) (2012) *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bononia University Press, Bologna.
- MORTON T. (2013) *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World (Posthumanities)*, University of Minnesota Press, Minneapolis
- PAURA R. (2022) *Occupare il futuro. Prevedere, anticipare e trasformare il mondo di domani*, Codice Edizioni, Torino.
- PECCEI A. (2014) *La qualità umana*, Castelvecchi, Roma.
- PROPP V. J. (1928) *Morfologija skazki*, Leningrad; trad. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966.
- WOLFE G.K. (2011) "The Remaking of Zero", in *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*, Wesleyan University Press, Middletown: 99–121.

PARTE I

NARRARE IL FUTURO

PART I

NARRATING THE FUTURE

I CONCETTI DI “FUTURO” E LA PROSPETTIVA SEMIOTICA

GUIDO FERRARO*

ENGLISH TITLE: Concepts of “Future” and Semiotic Perspective.

ABSTRACT: In this article, I propose some reflections intending to link the concepts of “future” diffused in the field of *future studies* to some theoretical models and some perspectives that are familiar to us in semiotics. In fact, there are several ways of thinking about the future, corresponding to well identifiable semiotic devices and narrative forms. Referring to David Christian’s book *Future Stories* (2022), my article makes an excursus about the many different ways to relate to the future, starting from single-celled organisms to get to the most complex cultures.

KEYWORDS: future studies, narrative models, semiotics, concepts of time, cultural models

1. Premesse semiotiche

Propongo, in queste pagine, alcune riflessioni tendenti a collegare i concetti di “futuro” diffusi in ambito di *future studies* a modelli teorici e prospettive che ci sono familiari in semiotica. Potrebbe valere, questo, anche come contributo a una risposta, inevitabilmente complessa, alla domanda che anche in ambito di *future studies* è stata posta, vale a dire: di cosa propriamente parliamo, quando parliamo di “futuro”?

La questione appare in effetti subito molto complessa, poiché vi sono implicati aspetti che hanno a che vedere con ambiti scientifici molto diversi (dalla fisica alla biologia per esempio), con problemi relativi alla definizione della natura del tempo, per non parlare di interrogativi concettuali che attraversano tutta la storia della filosofia. Trattandosi dei primi passi di questo tipo di studio, ho ritenuto dunque sensato

* Università degli Studi di Torino.

delimitare un territorio di riferimento sufficientemente ristretto, scegliendo di attenermi in particolare a un libro recente, caratterizzato da una prospettiva decisamente ampia e da una visione fortemente multidisciplinare. Il libro si presenta peraltro con un titolo che già sembra offrire un appiglio per connessioni semiotiche: si tratta infatti di *Future Stories*, autore David Christian, pubblicato nel 2022.

Ritengo utile premettere, però, alcune semplici riflessioni sui modelli semiotici cui in seguito sarà possibile riferire i concetti e i modelli teorici che in quel libro via via incontreremo. In sintesi, mi sembra che, in ambito di teoria della narrazione, si possano indicare quattro differenti possibili concezioni che portano a una definizione dello statuto di quanto può essere considerato “futuro”.

A. Il futuro come conseguenza

La prima, seguendo il classico principio del *post hoc ergo propter hoc*, vede il futuro come risultato di un flusso temporale di eventi collocati nel presente e nel passato. La direttrice che lega gli eventi, o gli stati di cose, alle cause che li hanno generati, può essere monolineare (un seguito di cause ed effetti prende il suo posto su un'unica linea puntata verso il futuro) o plurilineare (il futuro dipende dalla combinazione di più linee distinte di cause ed effetti), ma il futuro resta comunque il risultato di ciò che lo ha preceduto. Di qui l'idea che esso possa essere previsto, calcolato, in certo senso quasi documentato: perché se disponessimo di sufficienti conoscenze e di un panorama completo dei dati utili, allora tutto ciò che sappiamo sul passato e sul presente — e si tratta di un *sapere* in senso proprio, positivo e dimostrabile — ci consentirebbe di calcolarne tutti gli sviluppi, e conoscere del futuro ogni cosa secondo le stesse modalità e con lo stesso tipo di qualità cognitiva con cui possiamo parlare di quanto già è accaduto. L'incertezza del futuro è semplicemente il frutto della nostra incompletezza cognitiva, a causa della quale il futuro ci si presenta in certo modo come il nostro *non-sapere*.

La concezione del racconto come seguito di eventi concatenati nella direzione che va dal presente, o dal passato, al futuro, è tipica però di teorie non molto concettualmente elaborate, come quella di Propp. Si noti che nel suo modello, il futuro cui tende la sequenza narrativa equivale semplicemente alla soluzione di un problema presentato all'inizio,

fatto significativo anche perché, va notato, è diffusa nel mondo dei *future studies* l’idea che si possa appunto delineare il futuro a partire dai problemi che oggi abbiamo di fronte. In altre parole, il futuro sarebbe prevedibile perché conosciamo quali sono i problemi cui dovrà dare risposta.

B. Il futuro come progetto

Greimas, come sappiamo, ha ripreso la prospettiva di Propp rovesciandola in un’opposta concezione per la quale, potremmo dire, la realtà muta sulla base di *progetti* e *obiettivi*. Egli vede infatti la struttura elementare del racconto più tipico (nei suoi termini, “canonico”) come un arco tensivo che si fonda sulla rappresentazione virtuale di uno stato finale (nei suoi termini, la “congiunzione con l’oggetto di valore”). Nel quadro di questo scritto, possiamo dire che il “futuro” viene ridefinito nei termini della rappresentazione di un *possibile*, che nella formula base è valorizzato in senso positivo, e può dunque essere detto *desiderabile*. Quest’ultima osservazione è senz’altro rilevante, anche perché sul rapporto tra “prevedibile” e “desiderabile” si registra un dibattito assai significativo nell’ambito dei *future studies*. E se parliamo di un futuro in qualche modo “desiderabile”, stiamo evidentemente dicendo che si tratta di una condizione desiderabile *da qualcuno*, sulla base dei suoi valori e delle sue attese. Si tratta dunque di una “prevedibilità” di tipo soggettivo – tratto questo che può caratterizzare i modi di studio del futuro che facciamo uso di strumenti semiotici.

Questo modello, certo meno semplice di quanto possa immediatamente apparire, prevede l’interazione tra due entità (o forze, o istanze) distinte, tipicamente ma non necessariamente proiettate in *attori*. Di nuovo, abbiamo qui uno schema narrativo che si ritrova spesso nei modelli teorici dei *future studies*, poiché questi contemplano appunto l’interazione tra un soggetto sociale definito (come può essere un gruppo politico, un’azienda, un’organizzazione finanziaria...) e un’entità in qualche modo istituzionale, che istituisce regole e ne controlla il rispetto — ciò che in termini narrativi diremmo un Destinante.

C. Il futuro come composizione di più prospettive

Una visione più complessa ci porta poi al terzo modello, dove invece di avere la semplice coppia formata da soggetto d'azione e istituzioni, si contempla l'interazione tra più soggetti d'azione: un modo di vedere che, bisogna riconoscere, corrisponde più facilmente alla realtà dei processi economici e sociali. La teoria greimasiana presenta, in tale direzione, l'accento almeno di uno sviluppo importante, poiché si considera la presenza nella configurazione narrativa di un secondo soggetto, tipicamente concepito in conflitto con il primo (si parla infatti di Anti-Soggetto). Considerando più in generale le varie eventualità che si possono presentare, dovremmo contemplare un più ampio ventaglio di possibilità d'interazione: i diversi soggetti presenti sulla scena possono sì essere tra loro in conflitto, ma possono anche trovarsi in modalità più favorevoli alla cooperazione, o quanto meno in condizioni di negoziazione, in varie possibili forme di gerarchizzazione, e così via.

In questa prospettiva, il "futuro" che può essere ipotizzato non corrisponde più a quella che sarebbe la rappresentazione virtuale, che un certo soggetto elabora, di uno stato *possibile e desiderabile*. Probabilmente, anzi, il futuro che tenderà a realizzarsi non corrisponderà a nessuna delle rappresentazioni di uno stato futuro, possibile e desiderabile, che vengono elaborate da ciascuno dei soggetti in gioco. Il futuro *prevedibile*, in quanto risultato di una composizione tra intenzionalità e progetti d'azione differenti, non è, di conseguenza, immaginabile a priori da nessun soggetto. E questa, dobbiamo ammettere, è la condizione da considerare più tipica e più frequente. Il futuro, nella misura in cui può effettivamente essere prevedibile, lo è solo se si considera l'interazione tra i molteplici progetti d'azione: ponendosi insomma nella posizione di quello che potremmo dire un *meta-Soggetto*.

D. Il futuro come spazio congetturale

Il secondo e il terzo dei modelli considerati si basano sull'idea della *rappresentazione* di uno stato di cose che attualmente *non esiste*, ma che potrà corrispondere alla "realtà" in un momento futuro X. Quasi per definizione (per quanto possano esserci eccezioni), lo stato di cose rappresentato come "futuro" *differisce* da quello che rappresentiamo come

“presente”; lo scarto differenziale tra le due condizioni è ovviamente determinante per la qualità e l'intensità dell'effetto di senso che ne discende. In tale prospettiva le previsioni, al di là del loro contenuto tecnico o fattuale, presentano anche un *significato*, per non parlare di una valenza *patemica*.

Questo riduce in qualche misura la differenza con l'ultimo modello che qui prendiamo in considerazione, dato che in questo caso sono le valenze semantiche a predominare rispetto alle considerazioni propriamente fattuali. A pensarci, non c'è in effetti un limite molto ben definito tra una previsione fortemente negativa e una *distopia*, così come tra una previsione fortemente positiva e una prospettiva *utopica*. Ma sappiamo che distopie e utopie hanno la possibilità di smorzare la loro rilevanza fattuale fino al punto di non avere neppure più necessità di situarsi propriamente in un luogo del tempo che abbia una qualche connessione di continuità con il presente: un'utopia, o una distopia, possono situarsi in un tempo del tutto immaginario, persino nel passato, oppure su un altro pianeta, o in un mondo alternativo. Per una parte importante della narrativa fantascientifica, il “futuro” corrisponde semplicemente a uno spazio che la disconnessione dal presente lascia libero agli esercizi dell'immaginario. Questo futuro, recisamente disomogeneo rispetto al presente, può completamente rovesciare quest'ultimo, oppure esasperarne alcuni tratti, considerarne certe specifiche alterazioni possibili, e così via.

Il quarto modo di pensare il futuro, in un quadro di modelli narrativi, è dunque quello di pensarlo come spazio *congetturale*, ove disegnare proposte di trasformazioni possibili, allo scopo di proporre soluzioni ai problemi di oggi, o viceversa di fornire avvertimenti contro possibili involuzioni. Il futuro, in questo caso, non è tanto un altrove temporale quanto un altrove semantico e simbolico. Questa è un'applicazione dei caratteri di quelle che in teoria della narrazione diciamo architetture narrative di *classe Beta*: queste impiegano le risorse della costruzione narrativa per confrontare tra loro realtà alternative, lavorando appunto per ipotesi del tipo “cosa accadrebbe se...” (Ferraro 2019, p. 106 sgg).

Aggiungo ancora un'osservazione importante: solo nel primo dei quattro modelli il futuro può essere considerato come uno *stato di cose*, mentre in tutti gli altri casi esso presenta piuttosto la natura di una *rap-presentazione*. Più precisamente, potremmo dire che il “futuro” corrisponde alla rappresentazione mentale di una definita *differenza* rispetto

a ciò che, nel presente, possiamo constatare. Vi si mischiano componenti fattuali e patemiche, gradi di desiderabilità e altri aspetti che sono tipici delle costruzioni narrative. E, come vale per ogni processo in cui elaboriamo rappresentazioni mentali di ciò che non esiste, anche qui hanno un ruolo decisivo le nostre capacità d'immaginazione e le nostre attitudini creative — principio del resto ormai largamente accettato anche dalla maggior parte dei ricercatori operanti in ambito di *future studies*.

2. Il futuro per i più semplici organismi biologici

Il libro cui faccio riferimento muove da una considerazione della varietà di modi in cui si è pensato al “futuro” o se ne è definita l'identità concettuale, notando tra l'altro che uno dei più noti e citati rappresentanti dei *future studies*, Jim Dator (2019), ha espressamente lamentato il fatto che, quasi paradossalmente, proprio il concetto che in questo tipo di studi dovrebbe essere più centrale non è mai stato adeguatamente discusso e definito.

Partiamo da questa osservazione: un essere vivente, per quanto possiamo considerarlo “elementare”, è un'entità complessa, per definizione composta da parti differenti, strutturata in modo da resistere per un certo lasso di tempo all'azione distruttiva degli agenti esterni, e dunque necessariamente capace di difendersi da quell'inevitabile disgregazione che prima o poi ne segnerà la fine. Gli organismi viventi, dunque, proprio perché per definizione soggetti a decadenza e collasso, possiedono qualche capacità per mantenersi nel tempo, e questo diventa per loro un (consapevole o meno) *obiettivo*. Per quanto possiamo considerare privo di qualsiasi finalità l'universo nel suo insieme, scrive Christian, la natura ha però dotato gli organismi viventi di svariati insiemi di organi e capacità connessi alle finalità di sopravvivere, e riprodursi; ed entrambe queste finalità collegano il presente, di ogni organismo vivente, al suo *futuro*. Quasi, ci verrebbe da dire che la definizione stessa di “organismo vivente” dovesse necessariamente includere un qualche riferimento al futuro.

Ma come fanno gli organismi viventi ad anticipare qualcosa che pure appare così sfuggente? I metodi fondamentali, che valgono per il più semplice dei batteri come per molti esperti di *future studies*, sono sostanzialmente due. Da un lato, ci si fonda sulla *memoria*, vale a dire sulla

capacità di registrare ciò che è accaduto in passato per proiettarlo nel futuro: si può farlo nella forma più semplice di una *costante* che riprende quanto è già noto, o in quella più elaborata e articolata di una *tendenza*, o di un insieme di possibili tendenze, tra loro alternative. In ogni caso, queste operazioni implicano la decisiva presenza di una capacità di *generalizzare*, cioè di pensare in termini non di singoli eventi ma di *classi* di eventi. Il fatto che tale principio, che ha un ruolo chiave in semiotica, sia necessariamente operante in ogni essere vivente, è senza dubbio per noi di grande interesse. Dall'altro lato, agisce il principio per cui possiamo “conoscere” del futuro ciò che ne possiamo *controllare*, giacché anche ai livelli più elementari gli organismi dispongono di una qualche possibilità d'azione in grado di influenzare il corso degli eventi. Il che introduce una prospettiva intrigante, se la vediamo in chiave semiotica, giacché ci rendiamo conto che anche nei casi più elementari il *sapere* proiettato sul futuro s'intreccia immediatamente con la dimensione del *volere*.

Quando parliamo di “futuro”, ci riferiamo a modelli concettuali che oppongono quanto è *auspicabile* a quanto consideriamo al contrario *indesiderabile* (se vogliamo, possiamo applicare marche come quelle di *euforico VS disforico*). Parlare del futuro implica insomma una qualche composizione tra piano *cognitivo* e piano *patemico*, e significativamente questa composizione, sia pure espressa in termini un po' diversi, è di fatto presente in vari modelli teorici elaborati in ambito di *future studies* — il che segna già, a mio parere, un'area rilevante di convergenza e di possibile collaborazione disciplinare. Nei termini usati dall'autore di questo libro, quelli che lui chiama “futuri immaginati” derivano da una stretta composizione tra il *probabile* e il *preferibile*: una composizione anzi tanto stretta da portarci spesso, osserva, a confondere insieme le due nozioni. Dal modo in cui Christian sottolinea il ruolo fondamentale svolto dalle emozioni nell'indirizzare la nostra attenzione sul futuro, siamo indotti a riflettere sulle conseguenze che possono derivare dal concepire la dimensione patemica in termini di *scarti differenziali* tra due stati di cose, tipicamente uno stato presente e uno futuro (Ferraro 2015, p. 221 sgg.).

In effetti, si osserva in questo libro come poco tendiamo a occuparci di quanto ci si presenta, propriamente, come “probabile”, in quanto ci appare avere molte ragioni per realizzarsi; ci concentriamo, invece, sulle aree più incerte, quelle del “possibile” e del “verosimile” — quella che l'autore chiama Zona Rossa — in quanto riteniamo che ci sia qui più

possibile intervenire, e dunque in qualche misura indirizzare gli eventi. Un altro elemento interessante, dunque, per cui, in termini di teoria della narrazione, la nostra rappresentazione del futuro compone di fatto le dinamiche proprie al *volere* con quelle che sono proprie al *potere*: scegliamo di sviluppare il nostro *sapere* nella direzione di ciò che desideriamo ottenere, e di ciò che possiamo essere in grado di poter fare.

Secondo Christian, va detto, tutti gli organismi viventi cercano di gestire il futuro sulla base di tre ideali domande: Quale futuro voglio? Quale futuro appare più probabile? Come faccio a indirizzare le cose verso il futuro che desidero? In effetti, riconosciamo qui le nostre tre modalità chiave, nell'ordine del *volere*, del *sapere* e del *potere*. Riconosciamo anche una relazione stretta tra la dimensione della *competenza*, che ogni creatura deve avere sull'ambiente che la circonda, e quella della *performance* (poiché si registra in ogni caso una qualche forma di azione); si noti che la composizione tra performance e probabilità attribuisce a tale agire la forma, si può dire, di una *scommessa*. L'azione implica sì osservazione e una qualche forma di almeno embrionale ragionamento, ma anche *coraggio* — concetto complesso, questo, corrispondente a una capacità di agire *nonostante* (nonostante pericoli, sofferenze, disapprovazioni, abitudini e così via). Lo statuto semionarrativo degli organismi viventi offre, già a questo punto, una serie di affascinanti spunti di riflessione.

3. Salendo nella scala evolutiva

Secondo quanto ci spiega questo libro, ai primi gradini della scala evolutiva, gli organismi unicellulari sono capaci di formulare scommesse relativamente sofisticate sul loro futuro. Possono imparare dagli errori compiuti, ricordare ciò che è avvenuto, calcolare probabilità, e nel complesso arrivare a prendere decisioni abbastanza adeguate per affrontare il futuro. Ma qual è la base biologica che regge questi processi? Un organismo unicellulare (ma il principio vale in certa misura anche per organismi più complessi) dispone di una sorta di enciclopedia, contenente tutte le istruzioni che possono servirgli in vista di ogni possibile azione: questa enciclopedia è il suo DNA. Ma, osserva l'autore, il DNA di per sé è mera informazione, e alla pari di un libro di cucina non intraprende

alcuna azione. Perché questo avvenga, bisogna che alcune delle istruzioni contenute nel DNA vengano attivate, *trascrivendole* in istruzioni operative, ad esempio relative alla produzione di certe molecole di cui in quel momento ci sarebbe *bisogno*: il che implica l’agire di una correlazione tra l’interno dell’organismo e ciò che questo osserva avvenire *al suo esterno*. Ma quali proteine specificamente produrre? Un ruolo decisivo assume qui l’esperienza, poiché si punta su quanto tale organismo ha visto aver successo nel passato. Le proteine, va poi precisato, se da un lato compiono delle azioni (ad esempio, catturano certe molecole e le elaborano chimicamente), dall’altro lato raccolgono e conservano una registrazione di eventi esterni: mutando in qualche modo la loro forma, mantengono come la traccia di un certo contatto con l’esterno. Non c’è specializzazione come nel caso dei nostri organi di senso, s’intende, ma ancora una volta registriamo un certo tipo di amalgama funzionale che avvicina fortemente un *sapere* sul mondo esterno e un *fare trasformativo*.

Qualche gradino più in su nella scala evolutiva, le piante, per poter sopravvivere, devono essere in grado di raccogliere informazioni dall’esterno e prendere decisioni; un caso tipico è quello del modo in cui esse leggono la realtà circostante per capire quale sia il momento migliore per far crescere nuove foglie e nuovi fiori. *Prevedere* ciò che avverrà nell’ambiente circostante è, anche per loro, essenziale; a tale scopo, i vegetali possono analizzare la composizione chimica dell’aria, nonché disporre di forme di sensazione che noi diremmo tattili, olfattive, anche uditive. Possono poi essere in grado di calcolare il rapporto tra ore di luce e di buio, e possiedono memoria di episodi precedenti. Non c’è bisogno di entrare in ulteriori dettagli: davvero non possono non farci pensare queste analogie tra operazioni riferite al futuro che ci appaiono svolte da tutti gli organismi viventi. Ma cosa allora vi è di analogo anche nel nostro caso, e cosa invece ci rende diversi?

I nostri sistemi mentali sono ovviamente più complessi, ma si fondano secondo l’autore su basi non così qualitativamente differenti. Disegnare futuri possibili è un’attività che poggia su forme di apprendimento legate all’uso di quelli che noi diremmo *schemi* o *script*. Questi consentono forme di previsione *per induzione*; se la definizione di schemi d’eventi *abituali* ne è un esempio ovvio, è altrettanto chiaro che queste forme di generalizzazione, che ci sono indispensabili per leggere e memorizzare l’esperienza, conducono alla formazione di *modelli mentali*. A

noi sembra, ci spiega Christian, che tali modelli siano semplicemente immagini del mondo, laddove ne costituiscono *interpretazioni*: ci troviamo dunque a vivere in un mondo essenzialmente composto di *modelli interpretativi* — secondo alcuni si potrebbe anzi addirittura parlare di *allucinazioni controllate*. L'autore sottolinea anche qui come tali modelli, che agiscono come la nostra finestra sul mondo e plasmano ogni aspetto del nostro pensiero sul futuro, affidano un ruolo chiave ai meccanismi emotivi — considerati responsabili, questi, della maggior parte delle nostre decisioni relative al futuro (Christian op. cit., pp. 136-137). Appare quasi superfluo sottolineare a questo punto l'interesse che questa prospettiva può presentare per noi, e la sua facile traducibilità in termini propriamente semiotici. Soprattutto, la connessione tra concezione del futuro e ruolo decisivo dei modelli interpretativi (a base, anche, patemica) apre, mi sembra, una fertile prospettiva per lo sviluppo di studi sul futuro in chiave prettamente semiotica.

4. Il futuro / I futuri

Bisogna introdurre a questo punto una distinzione fondamentale, giacché a livello umano esistono due ben differenti tipi di temporalità, e dunque due ben differenti tipi di “futuro”. Da un lato si pone un tempo, e un futuro, *personale*, legato alle preoccupazioni di ciascuno riguardo a ciò che potrà accadergli, nel quadro di una prospettiva tendenzialmente a breve periodo. In questo gli esseri umani possono sì per molti aspetti essere avvicinati agli altri esseri viventi, pur se aggiungono dispositivi tipicamente umani, come l'uso di procedimenti specificamente pensati per la previsione del futuro, o addirittura l'istituzione di figure specializzate per svolgere tale compito (indovini, veggenti, aruspici e così via). Dall'altro lato si pone invece, fatto specificamente umano, un *tempo collettivo*, o *sociale* — e si noti che è di questo, e non del primo, che si occupano i *future studies*, ed è a questo appunto che si fa riferimento nei discorsi e nei ragionamenti sul “futuro”. L'esistenza stessa di questa diversa prospettiva sul tempo è legata, come facilmente s'intende, all'uso di sistemi semiotici, del linguaggio in primo luogo, secondo Christian soprattutto perché questo consente di attuare forme di *apprendimento collettivo*.

Va ricordato che l'uso del linguaggio e i tratti tipici di ciascuna cultura decidono delle modalità di concettualizzazione del tempo. Così, quel concetto di “futuro” che è per noi abituale, è connesso a una visione eminentemente lineare del tempo che sappiamo non essere propria a tutte le culture (il libro cita ad esempio gli studi di B.L. Whorf sulla cultura degli indiani Hopi). Dobbiamo renderci conto (qui è citata la visione semiotica di Émile Durkheim) che il modo in cui un certo gruppo concepisce il tempo è modellato dal sistema sociale. Le società meno tecnologicamente sviluppate, quelle che Lévi-Strauss avrebbe detto “società fredde”, non si concepiscono collocate in una linea temporale proiettata verso il futuro. Pensano, invece, nei termini di un tempo ciclico, e dunque di un modello del mondo fondamentalmente stabile. Si tratta di un mondo che è *dato* all'uomo in un certo assetto, e che dunque l'uomo non è in grado, e neppure può pensare, di modificare. Come si vede nei racconti mitici di queste popolazioni, gli uomini si concepiscono non come signori del mondo ma come parte dell'universo naturale, e la loro cultura tende a fare pensare il mondo fisico — riprendendo i concetti di Roslyn Haynes (2000, p. 54) — come la proiezione temporale e contingente di un altro livello di realtà, senza tempo, più essenziale e più “reale” di quanto lo sia il mondo fisico. Noi sappiamo in proposito molte cose concernenti il funzionamento dei sistemi mitologici, e sappiamo che questo modo di concepire la relazione tra il tempo, il mondo e le attività umane corrisponde a un modo specifico di usare le architetture narrative (Ferraro 2001). Ma quello che in questa sede può essere più significativo sottolineare è che un atteggiamento di questo genere, fatti i dovuti adeguamenti a una realtà culturale profondamente diversa, è presente di fatto anche nel panorama attuale. Nel modello che avevo presentato nel mio studio sulle forme di narrazione dell'epidemia (Ferraro 2021), avevo distinto, indicandoli come *Mitizzanti*, coloro che sostengono l'idea che sia urgente ristabilire un equilibrio tra progresso tecnologico e condizioni del mondo naturale, con riferimento a un modello categoriale sostanzialmente atemporale. Anche qui, sembra essere presupposto un piano di “realtà” più decisivo e inalterabile, rispetto a quello della contingente realtà storica.

Che dire invece delle rappresentazioni del futuro proprie a quelle che Lévi-Strauss diceva società *calde*, nel senso che raffigurano se stesse immerse nel flusso di un continuo, inevitabile cambiamento? Il modo moderno di pensare il futuro è caratterizzato anzitutto da una crescente

consapevolezza di essere noi non solo parte del mondo ma artefici del suo cambiamento: ciò che porta a porre al centro l'idea, peraltro né chiara né univoca, di un "progresso" cui spetterebbe un valore indiscutibilmente positivo. Per ciò che a noi qui soprattutto interessa, il libro mette in evidenza due interessanti tendenze. La prima, relativamente semplice, è quella per cui man mano che crescono il nostro sapere scientifico e il nostro avanzamento tecnologico, si ampliano corrispondentemente le dimensioni, spaziali e temporali, del nostro sguardo sul futuro. In una prima fase, le previsioni sul futuro vengono a perdere ogni riferimento locale, per diventare, necessariamente, *globali*: si pensa a livello planetario, e all'umanità nel suo insieme. Ma non basta: si passa presto a superare i confini della Terra per immaginare come funzioneranno colonie fondate su altri pianeti, e parallelamente si pensa a nuove specie umane che, frutto di nuove tecnologie e di innovazioni biologiche, non saranno più identificabili con la nostra specie attuale. Ancora al di là, si pensa alla colonizzazione di altri sistemi solari, altre galassie, e alla trasformazione dei nostri discendenti in forme di vita che oggi neppure possiamo immaginare (l'ultimo capitolo del libro è dedicato ai "futuri remoti"). Quello che possiamo ragionevolmente prevedere è la conseguente, decisiva *moltiplicazione* delle forme di aggregazione sociale, dei modi di vivere e di pensare.

L'altra linea di tendenza è meno semplice, ma per noi senz'altro più rilevante. Si parte, per usare un riferimento ormai classico, da quel "disincanto del mondo" di cui parlava Max Weber, dunque dall'idea che tutto nel mondo proceda per fenomeni e forze osservabili e razionalmente spiegabili, escludendo ogni riferimento a entità magiche o spirituali. Assume allora una posizione centrale il concetto di *causalità*, per cui tutto ciò che avviene è conseguenza, possiamo dire meccanica, di condizioni ed eventi precedenti. Questa prospettiva (che grosso modo corrisponde al primo dei quattro modelli semiotici citati in apertura) diventa centrale nel concepire la prevedibilità stessa di quanto ancora non è accaduto, ma di cui potremmo conoscere i tratti, anche con una certa precisione e sicurezza, a patto di disporre di tutti i dati occorrenti relativi ad eventi e condizioni presenti e passate. Per quanto, certo, non tutti questi dati possano esserci disponibili, resta valido il concetto chiave di un futuro univoco inevitabile, che almeno in linea di principio si configura come positivamente prevedibile.

Le evoluzioni successive, tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento, nei domini della fisica e della matematica come in quelli del pensiero filosofico, hanno condotto all'abbandono di questa visione deterministica, introducendo nella nostra concezione della catena degli eventi dei fattori di imprevedibilità. Dall'idea di una relazione meccanica tra i fatti siamo passati all'idea più complessa di una relazione statistica, e in questa prospettiva il futuro non è più direttamente figlio del presente: determinato da fattori imprevedibili, ha acquisito una natura eterogenea, in certo senso irriducibile a qualsiasi nostro attuale sapere. Notiamo però che esiste tuttora una prospettiva sul futuro di carattere ancora fundamentalmente meccanico, generalmente basata sulla fiducia nello sviluppo progressivo e lineare della tecnologia, cui si oppongono prospettive di natura sistemica, che intendono render conto dell'inevitabile complessità del mondo in cui viviamo. Si confronti, in proposito, quanto Antonio Santangelo spiega, nel suo contributo in questo stesso numero di *Lexia*, a proposito della posizione corrispondente al “quadrante nord-est” del suo modello, o anche alla posizione “Tecnocratica” nel modello che avevo presentato nel mio sopra citato studio sulle forme di narrazione dell'epidemia (Ferraro 2021).

Si ammette ufficialmente, in conclusione, che i cosiddetti *future studies* in effetti *non studiano il futuro*, bensì le immagini (rigorosamente al plurale) che del futuro noi formuliamo al momento presente. I futuri si presentano come *scenari*, differenti ma non necessariamente alternativi. Come accennavo poco sopra, nel tempo che verrà ci sarà posto per sviluppi diversi, forme sociali diverse, esseri umani in vari modi potenziati e trasformati. Ci saranno, insomma, diversi *futuri* tra loro coesistenti, o per riprendere il termine usato da David Christian in chiusura del libro, una sorta di “multifuturo”. L'idea di un *multiverso* rappresenta così il punto d'arrivo, tanto degli scienziati che ragionano sulle proprietà del cosmo quanto dei più immaginativi autori di fantascienza. Molte cose ci sarebbero da dire sulla connessione tra queste idee e i modelli narratologici, ma dovrò limitarmi a sottolineare che questo excursus intorno alle idee di “futuro” suggerite dal libro di David Christian da un lato hanno reso senz'altro pertinenti i quattro modelli semiotici presentati in apertura di questo articolo, mentre dall'altro lato corrispondono anche significativamente con le posizioni spiegate da Santangelo nel suo articolo e da chi scrive nell'articolo già sopra citato (Ferraro 2021). Noterei in particolare il fatto che entrambi, sia io sia

Santangelo, tendiamo a indicare come prospettiva da preferire quella che più si attiene ai crismi della *multiprospettività*, vale a dire che tiene conto della molteplicità non solo dei futuri possibili ma anche degli atteggiamenti valoriali, delle linee progettuali, dei modelli d'interpretazione del mondo che sono in gioco. Il futuro, in questo senso, non andrebbe pensato come costruzione guidata da un soggetto, ma come luogo di elaborazione di una radicale, e forse rivoluzionaria, intersoggettività.

Riferimenti bibliografici

- CHRISTIAN D. (2022) *Future Stories. What's Next?*, Little Brown Spark, New York.
- DATOR J. (2019) *A Noticer in Time. Selected Work 1967-2018*, Springer, Cham (Switzerland).
- FERRARO G. (2001) *Il linguaggio del mito. Valori simbolici e realtà sociale nelle mitologie primitive*, Meltemi, Roma.
- . (2015) *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Carocci, Roma.
- . (2019) *Semiotica 3.0*, Aracne, Roma.
- . (2021) *L'accidente e il sistema. Forme di narrazione dell'epidemia*, in "Acta Semiotica", 1, 104-125.
- HAYNES R. (2000) "Astronomy and the Dreaming: the Astronomy of the Aboriginal Australians", in H. Selin (ed.), *Astronomy across Cultures*, Kluwer, London.

FUTURAMA: ANTICIPAZIONI PROSPETTICHE DA UN TEMPO IMMONDO

FRANCESCO PILUSO* E FRANCESCO PELUSI*

ENGLISH TITLE: *Futurama*. Perspectival Previews from a Time out of this World.

ABSTRACT: The ontological inconsistency of this time frees it from predetermined constraints, allowing an incredible variety of signs, images and media to represent, and present it (Leone 2017). These *futurescapes* (see Apadurai 1996; 2013) are part of a broader aesthetic and cultural strategy to foresee or, more properly, to *premediate* (Grusin 2017) the paradoxical destiny of the future: becoming present (other than itself) and, at the same time, remaining always future (other than us). To express this ambiguity at its best, rather than talking about a future-present, one should speak of the future as a ghostly *presence*, incredibly close but ineffable, perpetually on the threshold between our dimension of reality and its own dimension of meaning and imagination. Based on Baudrillard's "orders of simulacra" (1976; 1990; 2002) and Baudrillard and Evans's analogue "orders of imaginary" (1991), the aim of this essay will then be to investigate the semiotic modalities through which we seek to give shape, meaning and body to the future, to imagine it, to look at it and touch it as if it existed for real; an investigation that will focus particularly on those medial thresholds (Pinotti 2020) through which the future becomes present and presence in our environment, in a constitutive interweaving between temporal and spatial aspects (McLuhan 1964; Beck 2017). As will be seen, it is not a coincidence that the *spectre* most evoked by future discourse and imaginary ranges from environmental crisis to the end of the world: (hyper)realization of a future that does not exist.

KEYWORDS: futurescapes; catastrophe; premediation; environmental crisis, global community.

* Università degli Studi di Torino.

* Ricercatore indipendente.

Guardo il mondo, oggi che le rivoluzioni sono impossibili, minacciato da guerre sanguinose dove il capitalismo perde la certezza dei suoi diritti e la classe operaia rinuncia ai suoi. Dove le conquiste folgoranti della scienza fanno del futuro una presenza ossessiva. Il futuro è più presente del presente e le lontane galassie sono alla mia porta.

“Due, o tre cose che so di lei” Jean-Luc Godard (1967)

1. *Futurama*: il senso prospettico del futuro

Il tempo costituisce una dimensione ontologica che può essere misurata oggettivamente a partire dal linguaggio della scienza; al contrario, parlando di temporalità ci si riferisce a un'operazione culturale di pertinentizzazione del tempo attuata a partire da uno sguardo necessariamente umano (Leone 2017a). Il futuro, in particolar modo, è un tempo che manca di un'ontologia propria. L'inconsistenza ontologica di questo tempo lo libera da vincoli predeterminati, permettendo a un'incredibile varietà di segni, testi e immagini di catturarlo, rappresentarlo e presentarlo. Dopo tutto, si tratta della necessità di anticipare o, più propriamente, di “premediare” (Grusin 2017) quello che è il paradossale destino del futuro: divenire presente (altro da sé) e, allo stesso tempo, rimanere sempre futuro (altro da noi). Per esprimere al meglio questa ambiguità, più che di “futuro-presente”, bisognerebbe parlare di futuro come di una *presenza* fantasmatica (Derrida 1993), incredibilmente prossima ma ineffabile, perennemente sulla soglia tra la nostra dimensione di realtà e quella di significazione che gli è propria. La specificità di questo “oggetto-tempo” sta proprio nel fatto che lo si può cogliere solo sotto forma di segno, o di immagine: un *aspetto* che supplisce la mancanza di essere e che è piuttosto, per dirla con Peirce, la risultante di un lavoro semiotico di messa in forma e formazione dello stesso futuro “sotto qualche *rispetto*” (cfr. Leone 2017).

Interrogare il futuro significa dunque interrogare una dimensione di grande valenza semiotica in quanto il significato stesso non è qualcosa che si dà in atto — semplice sentimento — ma, seguendo ancora Peirce, è ciò a cui un pensiero si collega, in una deriva che fa della semantica una dimensione necessariamente virtuale. Un pensiero, infatti, esiste solo in virtù del suo rivolgersi ad un pensiero futuro che lo esplica

e lo approfondisce. In questo modo esso ha esclusivamente un'esistenza potenziale che dipende dal pensiero futuro della comunità (CP 5.264 – 5.317). Una comunità che, a sua volta, deve avere dei confini labili, delle soglie, che le permettano di accogliere progressivamente al suo interno la crescente mole informativa caratterizzante il linguaggio e il sistema di conoscenze. In questo senso, la nozione di realtà si presenta come un regime discorsivo in espansione e la tensione temporale verso il futuro si caratterizza per un'apertura *deterritorializzante* che ci espone all'alterità. Come avremo modo di argomentare, il futuro — con la sua modalità di esistenza *virtuale* (Levy 1995) — viene continuamente imbrigliato in rappresentazioni e narrazioni di scenari possibili che, a differenza della tensione nomadica del processo di virtualizzazione, si caratterizzano per la loro staticità e per la loro mancanza di creatività che li definisce come semplici reali fantasmatici e latenti.

Il futuro propone, infatti, un'ontologia differente da quella del passato. Mentre quest'ultimo svanisce lasciando tracce che possono essere recuperate dalla memoria, il futuro appartiene ad un'ontologia del non ancora (Gidley 2017) che permette lo sfogo di un potenziale immaginifico con finalità anticipatrici, piuttosto che di testimonianza. Da sottolineare come la tendenza innata di anticipare il futuro evolve nell'epoca moderna verso una forma di premediazione che sfrutta procedure tecniche e razionali che provano a giustificare una relazione di indicialità tra presente e futuro, una relazione che, al contrario, è puramente arbitraria a causa dell'ontologia assente di questa temporalità (Leone 2017). Mentre il passato può lasciare le sue tracce indicali nel presente — una sorta di continuità fisica che tiene insieme i due tempi —, il futuro non può intrattenere questo stesso rapporto con l'attualità. I discorsi e i racconti sul tempo a venire — come il contemporaneo immaginario pervasivo del collasso climatico — mirano infatti a proporre una “pseudo-indicalità” che interpreta i segni del presente come anticipatori di quello che sarà — o che già è¹.

¹ L'affermazione di questo rapporto di “pseudo-indicalità” caratterizza la strategia comunicativa del movimento internazionale di protesta per la Giustizia climatica *Fridays For Future*. Questa riflessione è stata oggetto dell'intervento “*FFF-Fridays For Future (until the end?)*” di M. Denticò, E. Mariani, F. Pelusi, tenuto il 22 maggio 2020 in occasione del convegno “*This is (not) the end. Forme della fine fra serialità e terminatività*” del Centro Internazionale di Scienze Semiotica “Umberto Eco” presso l'Università di Urbino.

In merito a questa tensione irriducibile *verso* il futuro, adatteremo qui il termine *futurama*, mutuando la tassonomia avanzata dall'antropologo Arjun Appadurai (1996). L'associazione del futuro al suffisso *-orama* (*-scapes*) vuole qui evidenziare come la relazione con questo tempo non sia una relazione oggettivamente data ma, al contrario, un costruito profondamente prospettico, un "fatto culturale" per dirla ancora con Appadurai (2013), che dipende dalle contingenze storiche, sociali e politiche dei diversi attori che abitano il nostro mondo globale e, allo stesso tempo, trovano nuovo spazio nei "mondi molteplici che sono costituiti dalle immaginazioni storicamente localizzate di persone e gruppi diffusi sul pianeta" (Appadurai 1996, p. 46).

Questi mondi immaginari e "immaginati" (Anderson 1983) sono espressione di una specifica valenza narrativa del futuro. Non solo questa temporalità può essere resa solo attraverso una narrazione, in quanto proiezione (*débrayage*) di un'istanza collettiva presente verso un *non-noi, non-qui e non-ora*, ma è la stessa narrazione a muoversi e muoverci necessariamente verso il futuro. A livello dell'enunciato, l'oggetto di valore è sempre collocato nel futuro, che si presenta come fattore ed elemento costitutivo del racconto: nel suo aspetto durativo e assieme terminativo, il futuro è il risultato parziale o finale della successione di azioni ed eventi che fanno la storia, ed è con questo tempo che il soggetto mira o è destinato a ricongiungersi (cfr. Greimas 1966). In questo senso, l'alterità del mondo narrativo *disinnescato* dall'enunciazione può sempre essere ricompresa in termini di *futurabilità*.

L'obiettivo di questo saggio sarà allora di indagare le produzioni narrative collettive, e più generalmente (socio-)semiotiche, attraverso cui cerchiamo di dare forma e senso al futuro, di raccontarlo, immaginarlo e di guardarlo come se esistesse per davvero; un'indagine che si soffermerà particolarmente su quelle soglie mediali attraverso cui il futuro diviene presente e presenza nel nostro ambiente, in un intreccio costitutivo tra dimensione temporale e spaziale e, in particolare, tra i molteplici aspetti di questi stesse dimensioni. Come si vedrà, non è allora un caso che lo spettro più evocato dal discorso e dall'immaginario sul futuro è quello che va dalla crisi ambientale alla fine del mondo, come ultima paradossale realizzazione di futuro che non c'è. A questo proposito, si renderà ora necessaria una riflessione relativa agli immaginari che coinvolgono questa temporalità necessariamente prospettica.

2. Per una tipologia dell'immaginario futuro

2.1. I primi tre stadi: dalla fine al termine

Sul modello degli “ordini dei simulacri” elaborato da Jean Baudrillard (1976)², lo stesso autore assieme ad Arthur B. Evans (1991) sviluppa una tipologia degli immaginari finzionali, di fantasia e fantascienza. La tipologia è concepita come una successione di stadi in cui si definiscono le posizioni reciproche tra dimensione reale e immaginaria secondo il variare delle forme di mediazione semiotica. Si propone qui un riadattamento di questa tipologia applicandola per un'analisi delle modalità in cui il futuro è stato storicamente immaginato e messo in relazione al presente attraverso una serie di narrazioni e prodotti mediali³.

1. Al primo ordine, quello della rappresentazione del reale, corrisponde l'immaginario dell'*utopia*; a questo stadio, la distanza tra la realtà presente e il futuro utopico è assoluta, dal momento che il mondo immaginato è frutto di una proiezione in una dimensione che trascende totalmente il mondo reale di riferimento, al punto da essere definito come un “non-luogo”, un'utopia appunto. In quest'ordine, non si può parlare del tutto di futuro, dal momento che lo scarto tra immaginario utopico e realtà presente non si definisce in termini diacronici — differenza temporale esauribile al termine di un processo — quanto piuttosto di un'opposizione lungo l'asse paradigmatico, per cui l'immaginario futuro si pone come dimensione alternativa rispetto alla realtà presente.

Come spiegato da Ferraro (2024: 27–40) nel suo contributo a questo volume, l'utopia non ha alcuna “necessità di situarsi propriamente in un luogo del tempo che abbia una qualche connessione di continuità con il presente”. Essa può essere ambientata in un qualsiasi mondo o tempo alternativo all'attuale, anche passato. In questo senso, per l'utopia, “il futuro corrisponde semplicemente a uno spazio che la disconnessione dal presente lascia libero agli esercizi dell'immaginario” (ivi:

² I riferimenti testuali a questa tipologia originaria, modello per tutte le altre, saranno riportati in nota. In particolare, per quanto riguarda il terzo stadio, si farà riferimento ad alcuni passaggi esplicativi tratti da *Lo scambio simbolico e la morte* (1976) e *Il delitto perfetto* (1995).

³ In questa sede viene ripresa e approfondita una tipologia dell'immaginario futuro già delineata in maniera preliminare in Piluso (2023).

33). Si può dire allora che l'utopia sia l'immaginario (futuro) che più di tutti esibisce il suo carattere astorico, profondamente mitologico.

2. Al secondo ordine, quello della produzione del reale, corrisponde l'immaginario della *science fiction*; a questo stadio, la distanza tra realtà presente e dimensione futura è notevolmente ridotta, dal momento che l'immaginario fantascientifico consiste in “una proiezione stravagante, ma qualitativamente non differente dal mondo reale della produzione” (Baudrillard, Evans 1991, p. 309, *traduzione nostra*)⁴.

Ciò che viene messo in scena nei futuri fantascientifici è l'attività prometeica dell'essere umano, ossia l'azione creatrice attraverso cui si cerca di dare vita all'utopia futura a partire dalla trasformazione della realtà presente. Il futuro immaginato dalla *science fiction* è esito di un progresso industriale e scientifico che può prendere una pluralità di direzioni: “se nell'universo limitato dell'era preindustriale, l'utopia contrapponeva un mondo ideale alternativo, nell'universo potenzialmente senza limiti della produzione, la *science-fiction* amplifica il mondo moltiplicandone le proprie possibilità” (ivi, p. 310, *traduzione nostra*). L'immaginario fantascientifico, nonostante la propria natura finzionale, è funzione di un *sapere* e di un *fare* sulla realtà presente. Dalla rappresentazione si passa così all'estensione e all'espansione spazio-temporale del reale attraverso macchine, tecnologie e media: la *science-fiction* porta così avanti l'ideologia positivista e coloniale dell'esplorazione e della conquista del mondo, e di altri mondi, *verso l'infinito e oltre*.

Facendo nuovamente riferimento alla tipologia di Ferraro (2024: 28–40), l'immaginario fantascientifico trova analogie con il futuro come “progetto”, ossia come “arco tensivo che si fonda sulla rappresentazione virtuale di uno stato finale”. Il progettare è un atto narrativo che pone il futuro come potenza, immaginando sin da subito il proprio fine o — in termini greimasiani ripresi dallo stesso Ferraro — il proprio oggetto di valore e la congiunzione con questo. Si tratta di un futuro

⁴ A tale proposito, Ortoleva (2011, p. 396) afferma che l'immaginario non è “un deposito di testi distinto da altre sfere, ma [si trova] in stretta relazione con l'immaginazione e l'*imaging*”, ossia con quel supplemento di facoltà o “presa estetica” (Santangelo 2018) reso possibile da tecnologie e media che, in qualità di protesi ed estensioni dei sensi, permettono all'essere umano di “sapersi allargare oltre i limiti dell'esperire immediato”. Sulla stessa questione, Jameson (2005) sottolinea come l'immaginazione, nel momento in cui prova a immaginare un futuro, è comunque definita dall'orizzonte del presente, dal momento che è impossibile immaginarne la completa alterità.

possibile e desiderabile, *futurista*, che mobilita l'azione del soggetto, permettendone il progresso, come una forza storica e al contempo mitica. L'avvenire rimane sempre un orizzonte di senso potenziale, ideale e utopico, oggetto di tante previsioni che tentano di dissimularne l'imprevedibilità di fondo.

3. Al terzo ordine, quello della riproduzione, la distanza tra realtà presente e immaginario futuro è cortocircuitata, dal momento che entrambi i termini sono assorbiti dalla tecnologia o dall'immagine che ne mediava la relazione dialettica. A questo stadio, vi è come una riflessione involutiva sui mezzi di produzione e immaginazione del reale che rischia di dar luogo a “una contro-utopia (o distopia) [...] un'utopia al contrario” in cui “i mezzi sovrastano i fini, li squalificano” (Horrein, 2018, p. 89)⁵. La tecnologia non riflette più il reale né lo proietta ed estende verso un immaginario futuro, ma ne diventa strumento di cattura e riproduzione secondo il proprio modello operativo⁶: “ora niente distingue questa gestione-manipolazione dalla realtà stessa; non c'è più finzione” (Baudrillard, Evans 1991, p. 310, *traduzione nostra*). L'immaginario futuro è sottoposto a un'operazione di simulazione e (iper)realizzazione⁷ che ne anticipa e attualizza le virtualità nell'immediato della sua messa in onda, come in una profezia autoavverante — *premediazione*.

Il cortocircuito è strettamente narrativo: in questo stadio, il futuro è uno stato di cose che non differisce da quello presente; esso è visto come mera “conseguenza” (Ferraro 2024: 27–40) di un flusso di eventi, risultato di una successione estremamente lineare e automatica, al

⁵ A questo proposito, Baudrillard (1976, p. 17), in riferimento alla doppia logica del valore in Saussure, parla di “rivoluzione strutturale”, proprio per indicare lo stadio in cui “la dimensione strutturale si autonomizza a esclusione della dimensione referenziale, si istituisce sulla morte di quest'ultima [...] È l'altro stadio del valore che la spazza via, quella della relatività totale, della commutazione generale, combinatoria e *simulazione*. Simulazione, nel senso che tutti i segni si scambiano tra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale [...] Emancipazione del segno: svincolato da quell'esigenza 'arcaica' che aveva di designare qualcosa, esso diventa infine libero per un gioco strutturale, o combinatorio, secondo una indifferenza e una indeterminazione totale, che succede alla precedente regola di equivalenza determinata”.

⁶ “E qui si tratta di un capovolgimento d'origine e di finalità, perché tutte le forme cambiano a partire dal momento in cui non sono più meccanicamente riprodotte, ma concepite a partire dalla loro stessa riproducibilità, diffrazione, a partire da un nocciolo centrale chiamato modello” (Baudrillard 1976, pp. 67-68).

⁷ La simulazione è proprio “questa gigantesca impresa di disillusione – letteralmente: di messa a morte dell'illusione del mondo a beneficio di un mondo assolutamente reale [...] E non c'è crisi della realtà, proprio al contrario: ci sarà sempre più realtà poiché prodotta e riprodotta mediante la simulazione” (Baudrillard 1995, p. 21).

punto da non implicare alcuna progressione temporale o storica. Questa concezione puramente causalistica del futuro è legata a un *sapere* a cui non segue un *fare* trasformativo. Le nostre conoscenze scientifiche e competenze tecnologiche stanno progressivamente raggiungendo una copertura totale, *globale*, della realtà presente; di questo mondo disincantato è oggi possibile calcolare e anticipare con certezza tutti i possibili sviluppi futuri, a costo della riduzione del nostro spazio di agibilità e tempo di manovra. Da *fine* ideale di una storia (o della Storia dell'umanità), il futuro diventa *termine* differenziale di una realtà aumentata o intensificata da media e tecnologie che hanno di gran lunga esaurito e superato la loro funzione e finzione utopica:

Abbiamo sempre avuto ampie riserve di immaginario [futuro], poiché esso è proporzionale al reale [presente] che gli fornisce il proprio peso specifico [...] quando la mappa copre tutto il territorio, qualcosa come il principio di realtà scompare [...] Non è più possibile fabbricare l'irreale dal reale, creare l'immaginario dai dati della realtà. Il processo sarà piuttosto il contrario: reinventare il reale come una finzione (ivi, p. 311, *traduzione nostra*).

2.2. Lo stadio della catastrofe: dal termine alla s-terminazione

Ne *La trasparenza del male* (1990), Baudrillard aggiunge un quarto stadio a completamento della sua tipologia dei simulacri (1976), senza tuttavia delinearne un corrispettivo nello studio sugli immaginari condotto con Evans (1991)⁸. In questa sede, proponiamo un analogo di questo quarto ordine nella tipologia dell'immaginario futuro; un'ipotesi di avanzamento che necessita però prima un approfondimento sul passaggio dal terzo a quarto ordine di simulacri.

Nel terzo ordine simulacrale, i mezzi, e in particolar modo i media, non sono più soglia tra la dimensione del reale e quella immaginaria, né superficie di proiezione del presente nel futuro. Si esaurisce lo spazio prospettico che garantiva il dominio del senso della *vista*, dello sguardo, dello spettacolo; si va invece “verso l'ambiente totale, fusionale, tattile,

⁸ Prima di essere formalizzato ne *La trasparenza del male* (1990), il quarto stadio era già stato ipotizzato, a livello embrionale, ne *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), parzialmente sviluppato ne *Le strategie fatali* (1983), per poi essere ripreso successivamente ne *Il delitto perfetto* (1995). In ordine sparso, si farà riferimento a questi testi per portare avanti la nostra argomentazione.

estesico (e non più estetico)” (Baudrillard 1976, p. 85), in cui le immagini strabordano lo spazio scenico e si fanno oscene, entrano direttamente in con-tatto con noi, richiamando la nostra presenza e richiedendo la nostra partecipazione immediata. In questa esaltazione della propria funzione fatica (Jakobson 1960), non è solo il medium a divenire messaggio, ma lo stesso messaggio a divenire massaggio, in una forma di *material engagement* semiotico (Montani 2020)⁹ capace di testarci e tastarci. A questo proposito, McLuhan (1964), e prima di lui Benjamin, concepiscono le nuove tecnologie di riproduzione — media in primis — non come forze produttive, ma “come forma e principio di tutta una nuova generazione del senso” (Baudrillard 1976, p. 67).

Man mano che questo *medium* si estende e ci circonda, connettendo il mondo intero in una sorta di villaggio globale (McLuhan 1964), si va verso uno stato di mediazione assoluta e radicale (Grusin 2017), o di postmedialità (Eugeni 2015), in cui il più alto grado di immediatezza dell’esperienza del reale sarà dato dalla sua ipermediazione (Pinotti 2020). La dialettica tra media e reale è destinata così a risolversi come “equazione del mondo con il mondo” (Baudrillard 1995, p. 13): soluzione finale che segna il passaggio dal terzo al quarto ordine di simulacri.

In verità, a questo stadio, non si può nemmeno più parlare di dialettica, votata all’equilibrio e alla sintesi, ma di logica dell’eccesso; *qui* “le cose hanno trovato un modo per sottrarsi alla dialettica del senso che le tediava: quello di proliferare all’infinito, di potenziarsi, di passare il limite della loro essenza, in una crescita fino agli estremi, in un’oscenità che per esse sta ormai in luogo di una di una finalità immanente” (Baudrillard 1983: p. 9). È come se ogni elemento si trovasse in una situazione di inerzia accelerata, di estasi e metastasi, colto in un movimento di involuzione e propagazione *virale* e *frattale* proprio di un corpo che ha perso qualsiasi senso, direzione, finalità, non in favore del termine relativo, ma a vantaggio del suo superlativo assoluto: iperfinalità, *ipertelia* (ivi: p. 14).

⁹ Montani (2020) recupera la nozione di *material engagement* introdotta in archeologia cognitiva da Lambros Malafouris (2013) per definire il nostro modo originario di interagire con le risorse materiali che, mentre modificano il nostro ambiente, modificano anche le abilità cognitive di chi ci si relaziona. Montani esporta questo concetto all’interno di un ambiente come il web dove il “materiale” delle pratiche interattive è costituito da aggregati di “materia semiotica”.

Questa perdita e assieme eccesso di *fine* caratteristico del quarto stadio può essere reso nella tipologia dell'immaginario futuro attraverso la figura della *catastrofe*. *Topic* e *topos* diffuso in molti discorsi sul futuro (Idone Cassone, Surace, Thibault 2018), la catastrofe non rappresenta propriamente il momento finale di una cultura o di una società, lungo l'asse sintagmatico degli eventi che ne compongono la storia; piuttosto si tratta di un fenomeno emblematico e paradigmatico, emergenza delle strutture profonde di un ecosistema sociale, di cui ci offre uno spaccato¹⁰. L'evento catastrofico non si pone a/come *termine* di una successione di fatti o serie di elementi, come effetto finale di una reazione a catena esplosiva; piuttosto è il fenomeno estremo che sancisce la *s-terminazione* di ciascun elemento del sistema, il superamento del proprio termine relativo, in una sorta di implosione del senso. La catastrofe si può allora definire come "l'inflessione o la curvatura che fa coincidere, in una cosa, la sua origine e la sua fine, che fa tornare la fine sull'origine per annullarla, lasciando posto a un evento senza precedenti e senza conseguenze — *evento puro*" (Baudrillard 1983, p. 20, *corsivo nostro*).

3. Verso la premediazione

3.1. Il ritorno dell'evento

Baudrillard riconosce "l'evento puro" (Baudrillard 2002, p. 8) nell'attacco al *World Trade Center* dell'11 settembre 2001. Il secondo dopo guerra ha segnato una lunga astinenza di eventi, anestetizzati, *premediati* (per usare un termine che approfondiremo a breve) dall'immagine che, come visto nel terzo stadio "nell'atto stesso in cui lo esalta, prende l'evento in ostaggio gioca[ndo] come [sua] moltiplicazione all'infinito e, simultaneamente, come diversione e neutralizzazione" (ivi, p. 36). Se l'immagine consuma l'evento e a sua volta lo dà a consumare, il 9/11 è stato il primo evento ad emergere ed emanciparsi proprio portando

¹⁰ Non è un caso che una delle catastrofi maggiormente esorcizzate dal nostro immaginario culturale sia quella del sisma: "lo sprofondamento interstiziale [...] Lo spaccarsi delle cose più suggellate, il fremito delle cose che si restringono, che si ripiegano nel loro vuoto [...] sono i sismi a dirlo, che sono il requiem dell'infrastruttura. Non spieremo più gli astri o il cielo, ma le divinità sotterranee che ci minacciano di uno sprofondamento nel vuoto" (Baudrillard 1983, p. 24).

all'eccesso il carattere tiranno dell'immagine (Mirzoeff 2015): con l'attacco alle *Twin Towers* e la sua trasmissione su scala globale, allo "spettacolo del terrorismo" si è sovrapposto "il terrorismo dello spettacolo" (Baudrillard 2002, p. 40; Alovio 2018).

Oltre ogni ipocrisia, Baudrillard mette in evidenza la grande attesa e fascinazione per questo evento e il suo impatto, sostenendo come ci sia stata una sorta di "complicità inconfessabile" (ivi, p. 10) nel veder distruggere la superpotenza mondiale o, meglio ancora, "dal vederla autodistruggersi, suicidarsi in bellezza" (ivi, p. 8). Tale desiderio¹¹, così come l'evento vero e proprio, sono sintomi diretti di una "allergia a ogni ordine definitivo" (ivi, p. 11) che emerge come risposta autoimmune a un sistema giunto ad un livello avanzato di perfezione e coerenza interna, al punto che è lo stesso sistema "ad aver creato le condizioni oggettive di questa ritorsione brutale" (ivi, p. 14)¹². Il sistema a cui Baudrillard si riferisce coincide con la potenza statunitense, che a seguito della caduta del Muro di Berlino e del collasso del blocco sovietico, ha potuto estendere il proprio dominio politico e mediale su tutto il Pianeta¹³.

A questo proposito, si parla di "mondializzazione trionfante alle prese con sé stessa" (ivi, p. 17); difatti, quella avanzata dai terroristi non è un attacco da un fronte esterno, giocato attraverso la messa in campo di un'ideologia differente, ma una sfida basata sulla sovversione e reversione degli stessi valori dominanti e delle stesse forme egemoni su un medesimo campo da gioco. Dalla dialettica del negativo sempre sintetizzabile, dalla logica della differenza sempre integrabile, è necessario

¹¹ Come suggeriva Eco già molti anni prima, "i profeti massmediatici propongono l'immagine sconcertante di una profezia insieme tonante e balzubiente, poiché essa non sa scegliere tra l'amore proclamato per le masse minacciate dalla catastrofe e l'amore segreto per la catastrofe" (Eco 1964, p. 10).

¹² Puntando all'eliminazione di ogni aggressione esterna, essi secernono la loro propria virulenza interna, la loro reversibilità malefica. Giunti a un certo punto di saturazione, assumono senza volerlo questa funzione di reversione [...] L'assenza di alterità secerne quest'altra alterità inafferrabile, questa alterità assoluta che è il virus [...] In ogni compulsione alla rassomiglianza, estradizione delle differenze, in ogni contiguità delle cose con la propria immagine, c'è una minaccia di virulenza incestuosa, di un'alterità diabolica che giunge a sconvolgere questa macchina tanto bella [...] Questo è il privilegio dei fenomeni estremi e in generale della catastrofe (Baudrillard 1990, pp. 69-succ.).

¹³ È un monopolio di potere "incarnato dalle torri del *World Trade Center* nella loro gemellarità" (Baudrillard 1976, p. 12). Il WTC non rappresentava un potere superiore a quello di qualcun altro, non era nemmeno l'edificio più alto al mondo (non aveva questa ambizione), ma era espressione di un potere assoluto. Le torri, proprio nella loro specularità gemellare, nel loro rimando reciproco, incarnavano la chiusura di questo segno di potere su se stesso.

“spostare invece la lotta nella sfera simbolica, dove la regola è quella della sfida, della reversione, del rilancio” (ivi, p. 24). Così, allo strapotere statunitense, i terroristi rispondono con un gesto a sua volta impossibile da ricambiare. L’attacco al WTC ha difatti costituito una “singolarità [...] irriducibile nel cuore di un sistema di scambio generalizzato” (ivi, p. 14); la sua trasmissione su scala mondiale ne ha poi attualizzato la portata catastrofica, rendendolo un “evento puro” non più (ri)mediabile, ma libero di proliferare in maniera virale, per contatto immediato, lungo una rete di connessione globalizzata¹⁴.

3.2. *Ritorno al futuro*

Come dimostrano una lunga serie di film apocalittici che hanno contrassegnato il panorama mediale prima dell’11 settembre, la modalità predominante di rappresentazione della catastrofe era quella di una sua esorcizzazione nel futuro (sempre più prossimo), nella dimensione metafisica del suo immaginario; non a caso, in molti di questi film, il nemico e la sua minaccia apocalittica venivano da una dimensione esterna, ponendosi come momento terminativo nella progressione lineare del tempo e come fine dell’espansione del presente attraverso il futuro. Allo stesso tempo, la proiezione cinematografica offriva al pubblico l’effetto contrario di un’immediatezza e immersione in questa stessa dimensione futura come una sorta di diversivo all’assenza e al desiderio di un evento reale nel presente, non neutralizzato dall’asfissiante controllo tecnologico e mediale. Il fallimento di questa strategia, consumatasi con l’attacco al WTC, ha comportato un cambio netto di forma di mediazione dell’evento futuro e del suo carattere catastrofico. Ciò che noi definiamo come un ritorno al terzo stadio dell’immaginario futuro e che Grusin teorizza in termini di “premediazione”:

Dall’11 settembre in poi, il desiderio dominante è stato quello di assicurare che il futuro, quando arriva, sia sempre già rimediato, in modo da vederlo non come esso emerge nell’immediatezza del presente, ma prima che possa accadere [...] l’immediatezza televisiva e percettiva

¹⁴ La pandemia di Covid-19 può essere considerata il più recente degli “eventi puri”, diffusi letteralmente per contagio virale su scala globale, ha coinvolto direttamente il panorama mediale mondiale in quella che è stata anche una cosiddetta *infodemia*.

della catastrofe dell'attacco alle Torri Gemelle ha messo in crisi, almeno per il momento, l'immediatezza delle tecnologie digitali e ha suscitato, nei media, soprattutto in quelli televisivi, un interesse non tanto per il presente immediato, ma per il futuro premediato (Grusin 2017, pp. 100-succ.).

A differenza della modalità precedente, laddove i media in virtù della loro trasparenza garantivano la proiezione e l'immersione nella dimensione metafisica futura, nella premediazione è il futuro ad essere oggetto di una retroiezione nella dimensione presente attraverso il medium in quanto ambiente fisico concreto e opaco. L'ambivalenza è tuttavia la medesima: da un lato, si cerca di riportare il futuro alla nostra esperienza presente, attuandone la possibilità nel "tempo reale di un'interattività mediatica che privilegia l'adesso" (ivi, p. 102); dall'altro, questa operazione ribadisce l'inesistenza del futuro, della sua realtà, marcando la propria funzione (pre)mediatrice. In particolare, il funzionamento della premediazione viene descritto come analogo alla logica che sta dietro la progettazione di un videogame, laddove "ciò che conta non è tanto indovinare il futuro quanto cercare di inventare e progettare il più alto numero di futuri possibili [...] vi è dunque un alto numero di mosse possibili, molte delle quali vengono incoraggiate da protocolli e da sistemi di ricompensa integrati al gioco" (ivi, p. 118). In questo senso, la premediazione può essere interpretata come un meccanismo attraverso cui "la realtà esaurisce tutte le sue possibilità" (ivi, p. 131): un'attualizzazione della virtualità del futuro che non comporta mai una sua effettiva realizzazione al di là del programma narrativo e mediale in cui questo è configurato e simulato (Demaria, Piluso 2020).

A nostro parere, si tratta di un ritorno al terzo stadio nella tipologia dell'immaginario futuro che abbiamo delineato in precedenza. Dopo lo shock del 9/11 (quarto stadio), la premediazione si pone infatti come un meccanismo di rassicurazione e prevenzione, dal momento che presuppone una completa (ri)mediabilità del futuro nel presente. Come sottolinea nuovamente Grusin (2017, p. 131), "è proprio grazie alla proliferazione di scenari futuri che la premediazione riesce a generare e allo stesso tempo contenere l'ansia, con l'obiettivo di prevenire la possibilità di un futuro traumatico". Nell'impossibilità di esorcizzare il futuro nell'immaginario, il tentativo dei media è di riprenderne perlomeno il controllo, di catturarlo all'interno del loro ambiente e modello operativo, di consumarlo e darlo al consumo.

Si tratta però di una sorta di cannibalizzazione, dal momento che il consumo del futuro non fa che riflettere e riprodurre il progressivo consumo della nostra realtà presente, del nostro ambiente mediale globale, del nostro Pianeta Terra sino alla sua inesorabile fine. Questa non avverrà come momento puntuale, come evento catastrofico che emerge in purezza; forse non si realizzerà mai. Ma la mancanza di una fine, il tentativo disperato di scongiurarne l'avvento attraverso la sua costante premediazione e iperrealizzazione, è proprio il segno più evidente di un mondo senza futuro.

4. Conclusioni. Correre il rischio: verso un futuro comunitario e globale

L'ineffabilità del futuro rende necessario un processo di premediazione che fa della proliferazione di immagini e immaginari un'attività rassicurante, permettendo agli esseri umani di familiarizzare con l'estraneità costitutiva di questa temporalità a venire. Allo stesso tempo, l'incertezza diventa motivo di ansia e crisi per l'ambiente in cui lo stesso futuro si fa presente e presenza. Il darsi e il mostrarsi emergenziale degli eventi catastrofici non segue più una semantica rappresentativa e funzionale, ma una forma gestaltica di pertinentizzazione del senso a partire da uno scarto formale (Bondi 2012), che sottolinea come la temporalità venga percepita seguendo una deformazione della dimensione spaziale che evidenzia lo stretto nesso che tiene insieme lo "spazio" e il "tempo": il futuro come problematica necessariamente ambientale, in quanto i suoi segni possono trovare esclusivamente sullo spazio la propria superficie di manifestazione.

Assistiamo così al ripristino di quella relazione di indicialità, che non può avere luogo seguendo il proprio statuto ontologico, ma la propria emergenza fenomenologica (Leone 2017). La contiguità fisica e temporale che l'immagine mediale intrattiene con il proprio mondo di riferimento, dopo esserne diventata traccia e testimonianza (Montani 2010), è traslata al mondo che la stessa immagine, in quanto ambiente esperienziale, genera. I fenomeni atmosferici estremi, le estinzioni di specie animali e la scarsità delle risorse, sono visti come segni indicali di un futuro che non si pone più come tempo tensivo di apertura e alterità assoluta, ma piuttosto come temporalità inscritta a partire da

un'immaginazione e da un'interpretazione umana a sua volta situata, localizzata. L'impossibilità di un rinvio dell'immagine mediale verso il mondo a venire impone di rintracciare la direzione, il senso del futuro, nella sua connessione con questo nostro mondo.

La sua fine è all'ordine del giorno: i media ci propongono quotidianamente immagini di foreste incendiate, ghiacciai che si sciolgono, guerre localizzate in diverse aree del mondo e pandemie virali che descrivono la fine come un destino inevitabile per l'umanità (Bifo 2019). Abitiamo una cultura protesa verso un futuro che assume una dimensione *terminativa* che si rende pertinente a una prospettiva esclusivamente antropocentrica. L'avvenire della Terra — e dell'umanità nello specifico — è messo in discussione da un collasso come naturale conseguenza dell'attività umana sul pianeta e, in particolare, del capitalismo come principale causa e conseguenza di una riorganizzazione dell'ecologia-mondo (Moore 2017). La questione climatica e ambientale, infatti, è entrata all'interno delle agende politiche ed economiche delle nazioni di tutto il mondo orientando processi decisionali relativi alla gestione delle risorse, delle emissioni (Giddens 2011) e del rischio (Beck 1986; 2007). Il futuro, così, non costituisce più esclusivamente una temporalità esterna — altra — che ci spaventa, ma è una dimensione che incrocia l'aspetto della “paura” a quello della “vergogna” (Lotman, Uspenskij 1973), dal momento che l'avvenire viene messo in discussione a causa di specifiche attività antropiche sull'ambiente che iniziano ad essere mal viste all'interno della stessa comunità di riferimento. In questo senso, la vergogna costituisce un dispositivo di definizione di un “noi” culturale, facendo assumere al futuro una funzione comunitaria, legata alla condivisione di uno stesso ambiente di vita.

La *localizzazione* del futuro, di un nostro sguardo comune su di esso, che ne ancora l'imprevedibilità alla nostra realtà presente, chiama in causa la nozione di *rischio* elaborata dal sociologo Ulrich Beck (1986; 2007). Questo concetto non rappresenta un sinonimo di *catastrofe*, ma la sua anticipazione, riferendosi alla controversa realtà della possibilità che implica necessariamente la sua premediazione (Grusin 2017), in quanto “solo attraverso la presentificazione, attraverso la messa in scena del rischio mondiale il futuro della catastrofe diventa presente” (Beck 2007, p. 19). Il rischio, infatti, viene continuamente calcolato dal sistema moderno (si pensi ai cosiddetti *futures* in ambito finanziario) che così diventa capace di agire in relazione al suo imprevedibile futuro,

anticipando una condizione del mondo che ancora non c'è e consentendo un calcolo del non calcolabile (ivi, p. 46). Il superamento di una visione puramente meccanicistica e deterministica del futuro verso una sua lettura statistica lascia spazio a dei fattori di incertezza; un'*imprevedibilità* che, tuttavia, può essere intesa come mancanza di un futuro da prevedere, piuttosto che di impossibilità di una sua previsione.

Un altro aspetto sottolineato da Beck è che la società del rischio da lui elaborata, al pari del villaggio di McLuhan, è una società mondiale. I rischi globali di cui parla, sono infatti delle problematiche che travalicano i confini nazionali imponendo un'azione politica "cosmopolita" perché "la religione terrena del pericolo costringe tutti ad un agire comune" (ivi, p. 106). L'imprevedibilità dei rischi futuri, presentificati attraverso la loro messa in scena mediatica, aprono ad una forma di "modernizzazione riflessiva" (Beck, Giddens, Lash 1999): una modernizzazione, nella teorizzazione specifica di Beck, che riflette sui propri limiti, sul proprio con-fine, anche a partire dalle forme di "non-sapere" emergenziale che caratterizzano la società mondiale del rischio.

Il futuro, in quanto tempo inconoscibile se non attraverso una premediazione necessaria, nella sua tematizzazione relativa alla crisi climatica, impone una riflessione che coinvolge il mondo nella sua totalità. La natura necessariamente prospettica del futuro si esplica così spazialmente attraverso la dinamica di *mondializzazione* che sta coinvolgendo la nostra contemporaneità. Il destino comune — e comunitario — del collasso climatico futuro, tuttavia, continua a mantenerci in relazione con un mondo visto, oggettivato, fatto e *finito*, sospeso allo sguardo di un "soggetto-del-mondo" che non può essere per forza di cose *nel* mondo (Nancy 2002, p. 18). La visione del mondo — e del futuro — coincide necessariamente con la *fine apocalittica* di quel mondo, assorbito e dissolto da questa visione (ivi, p. 22), circoscritto e segmentato in una rappresentazione che ne limita ideologicamente il portato creativo, comunitario e globale, impedendoci di diventarne parte integrante e *integrata* (Eco 1964). Al contrario, i fenomeni emergenziali dell'epoca contemporanea sollecitano un "farsi mondo" e un farci mondo che eccede qualsiasi forma di rappresentazione, riduce qualsiasi distanza prospettica, in quanto creazione dal nulla "ex-nihilo" (Nancy 2002, p. 34). Si tratta di quei "fenomeni estremi", di quegli "eventi puri" e del loro effetto catastrofico (Baudrillard 2018), che si presentano come

unica forma possibile di liberazione e realizzazione del futuro di questo nostro mondo, oltre la quotidiana premediazione della sua fine:

Immaginare la catastrofe significa pensare a un'ontologia senza più vie d'uscita, in cui tutte le potenzialità si annullano nel punto finale, atteso come apocalisse futura. Tuttavia, se a questa gnoseologia prospettica si sostituisce un culto dell'immanenza allora l'idea stessa di catastrofe svanisce, perché la realtà viene vissuta non secondo la minaccia futura del cessare di ogni sua potenzialità ma, al contrario, come presente ancora possibilmente carico di sviluppi risolutivi. (Leone 2017a, p. 3)

Riferimenti bibliografici

- ALOVISIO S. (2018) “Dall'immagine della catastrofe alla catastrofe dell'immagine. Proposte per un'analisi morfologica”, in V. Cassone, B. Surace e M. Thibault (a cura di) *I discorsi della fine: Catastrofi, disastri, apocalissi*, Aracne, Torino, pp. 99–122.
- ANDERSON B. (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London.
- APPADURAI A. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis (trad. it. *Modernità in polvere*, Raffaello Cortina, Milano, 2012).
- . (2013) *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*, Verso, London - New York (trad. It. *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Raffaello Cortina, Milano, 2014).
- BAUDRILLARD J. (1976) *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris (trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1990).
- . (1983) *Les stratégies fatales*, Grasset & Fasquelle, Paris (trad. it. *Le strategie fatali*, Feltrinelli, Milano, 2011).
- . (1990) *La transparence du mal*, Galilée, Paris (trad. it. *La trasparenza del male*, Sugarco Edizioni, Milano, 2018).
- . (1995) *Le crime parfait*, Galilée, Paris (trad. it. *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996).
- . (2002) *L'esprit du terrorisme*, Galilée, Paris (trad. it. *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002).
- BAUDRILLARD J. e A. B. EVANS (1991) *Simulacra and Science Fiction*, “Science Fiction Studies”, 18(3): 309–313.
- BECK U. (1986) *Risikogesellschaft. Auf dem weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

- . (2007) *Weltrisikogesellschaft. Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Conditio Humana. Il rischio nell'età globale*, Laterza, Roma-Bari, 2011).
- BECK U., A. GIDDENS A., S. LASH (1994) *Reflexive Modernization. Politics, Aesthetics in the Modern Social Order*, Polity Press, Cambridge.
- BIFO F. (2019) *Futurabilità*, Nero Editions, Roma.
- BOLTER J.D., R. GRUSIN (1999) *Remediation: Understanding new media*, MIT Press, Cambridge (trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerrini, Milano, 2002).
- BONDÌ A. (a cura di) (2012) *Percezione, semiosi e socialità del senso*, Mimesis, Milano-Udine.
- CASSONE V., M. THIBAUT, B. SURACE (2018) “With a bang or with a whimper.” in V. Cassone, B. Surace, M. Thibault (a cura di), *I discorsi della fine: Catastrofi, disastri, apocalissi*, Aracne, Torino, 9–26.
- DEMARIA C., F. PILUSO (2020) *Immaginari premediati. Futuro e consumo del presente nelle narrazioni seriali*, “VS - Quaderni di studi semiotici”, 131(2), 295–312.
- DERRIDA J. (1993) *Spectres de Marx: L'états de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Editions Galilée, Paris (trad. it. *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina, Milano, 1994).
- ECO U. (1964) *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.
- EUGENI R. (2015) *La condizione postmediale*, Carocci, Roma.
- FERRARO G. (2024) *I concetti di “futuro” e la prospettiva semiotica*, “Lexia” 45/46: 27–40.
- GIDDENS A. (2009) *The Politics of Climate Change*, Polity, Cambridge.
- GIDLEY J. M. (2017) *The Future: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- GREIMAS A. (1966) *Sémantique structurale*, Larousse, Paris.
- GRUSIN R. (2017) *Radical mediation: Cinema estetica e tecnologie digitali*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza.
- HORREIN R. (2018) *Des mondes sans versus. La surveillance neutralisante*, “VS – Quaderni di studi semiotici”, 126, 87–106.
- JAKOBSON R. (1960) “Closing Statements: Linguistics and Poetics” in T. A. Sebeok (a cura di), *Style In Language*, Cambridge Massachussets, MIT Press, 350–377.
- JAMESON F. (2005) *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and other Science Fictions*, Verso, London-New York.
- LEONE M. (2017) “Time and Meaning” in M. Leone (a cura di), *Aspettualità*, Aracne, Torino.

- . (2017a) “*Lacrimae rerum*: semiotica dei materiali e racconto della catastrofe”, in A.M. Lorusso e F. Polacci (a cura di), *Narrazioni e forme del senso*: 1–11.
- LEVY P. (1995) *Qu'est-ce que le virtuel?*, Editions La Decouvert, Paris (trad. it. *Il Virtuale. La rivoluzione digitale e l'umano*, Meltemi, Milano, 2023).
- LOTMAN J., N. USPENSKY (1975) *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano.
- MALAFOURIS L. (2013) *How Things shape the Mind*, MIT Press, Cambridge-London.
- MCLUHAN M. (1964) *Understanding Media. The Extension of Man*, McGraw-Hill, New York (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, La nuova Italia, Firenze, 1967).
- MIRZOEFF N. (2015) *How to see the world*, Pellican, London.
- MOORE J. W. (2017) *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, Ombre corte, Roma.
- MONTANI P. (2010) *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma – Bari.
- . (2020) *Emozioni dell'intelligenza*, Meltemi, Milano.
- NANCY J. (2002) *La création du monde ou la mondialisation*, Éditions Galilée, Paris (trad. it. *La creazione del mondo o la mondializzazione*, Einaudi, Torino, 2003).
- ORTOLEVA G. (2011) *Le radici ludiche dell'immaginario*, “Lexia: Immaginario”, 7/8: 395–406.
- PEIRCE C. S., (1931-58) *Collective papers* [CP], 8 Voll, Harvard University Press, Cambridge.
- PILUSO F. (2023) *Come d'incanto: Il nostalgico ritorno del futuro negli immaginari premediati*, “Carte semiotiche. Scene della nostalgia”, *Annali* 9: 57–72.
- PINOTTI A. (2020) *Alla soglia dell'immagine*, Einaudi, Torino.
- SANTANGELO A. (2018) “Dalla fine all'inizio. La presa estetica nelle catastrofi come momento di passaggio da una vecchia a una nuova visione del mondo.” in V. Cassone, B. Surace e M. Thibault (a cura di), *I discorsi della fine: Catastrofi, disastri, apocalissi*, Aracne, Torino: 57–72.

DOVE SONO LE AUTO VOLANTI? ANALISI DEL RUOLO DELLA FANTASCIENZA NELLA COSTRUZIONE DI FUTURI ESPERIENZIALI

MIRKO GENTILE*

ENGLISH TITLE: Where are the flying cars? Analysis of the Role of Science Fiction Narratives in Building Experiential Futures.

ABSTRACT: The following paper examines the role of science fiction in shaping future scenarios that can be concretely realized. Building upon the concept of design fiction, it will seek to define what a forecast is and how it actively influences the construction of the future.

The apparent prophetic nature of science fiction can be explained by the fact that every time we use language or other symbols to refer to objects in the world around us, we are actively participating in the process of constructing those objects. Consequently, the prediction itself can be considered a social construction. Through the act of narrating and imaginative activity, we intervene in the world and actively contribute to its construction (Von Stackelberg e McDowell, 2015). This constructivist perspective is closely related to symbolic interactionism and the sociology of action, both of which suggest that each of us actively contributes to the creation of social structures through daily actions (Fuller e Loogma, 2009).

When we apply these principles to future studies, we can see social reality as a shared construction, where each member of a group participates in developing a worldview through the encoding of available information. The concept of *design fiction* explores various configurations of possible futures and seeks to elicit a response in society. It is crucial to note that fictional narratives don't strictly aim to predict the future but simulate potential futures. These scenarios function as exploration tools and decision-making instruments, shaping our ideas about the future and leading us to anticipate the construction and use of once seemingly impossible artifacts and devices. The example of flying cars in science fiction illustrates a fundamental distinction between a narrative about the future and the actual practice of world-building. This practice involves creating geographically, socially, and culturally coherent fictional worlds. Integral to this process is

* Università La Statale di Milano e Università degli Studi di Ferrara.

Alex McDowell's Mandala of World-building, a tool and a method for narrative buildings process. This method, that is the focus of this paper, integrates knowledge from various disciplines, altering the filmmaking process and blurring boundaries between physical and virtual environments. McDowell's world-building model demonstrates the potential of using narrative to communicate visions of science and technology, sparking reflections and discussions about the future. McDowell's approach offers a new way to blend design and speculative narration, elevating fictional worlds to a new level projecting them into the future. This operation, evident in much science fiction, becomes a specialized and interdisciplinary laboratory for constructing future worlds. The proposal of an *integrated* world-building practice suggests an opportunity to expand the concept of fictional possible worlds towards new horizons of broad interest for narratological discipline and semiotics. We are facing, indeed, worlds constructed to engage in direct dialogue with the reality of the physical world, and which sit on a borderline between fictional enunciation and mental experimentation on the future.

KEYWORDS: Science-Fiction, Future, Narratology, Design fiction, Worldbuilding.

Cos'è una previsione? Dal *foresight* alla *design fiction*

Come sottolineò il filosofo francese Gaston Berger, se gli eventi attuali riflettono le decisioni del passato, gli eventi futuri saranno il risultato delle decisioni del presente. Tuttavia, parlare di futuro e soprattutto della possibilità di *determinarlo* attraverso azioni creative, fa ancora storcere il naso a molti. Eppure, è opinione condivisa che l'adattamento ad un mondo in rapida evoluzione e così ricco di sfide come il nostro richieda una maggiore creatività nel pensiero (Miles 2010), affiancata ad una pianificazione strategica e ad una preveggenza più efficaci. Il presente articolo intende partire proprio da questa necessità di un pensiero creativo che ci consenta di prepararci alle sfide future, analizzando il ruolo della fantascienza nell'avanzamento tecnologico e sociale. Un tema sicuramente non nuovo per gli studiosi del settore, ma che necessita di essere riscoperto, alla luce sia delle nuove acquisizioni tecniche che lo hanno riguardato, che della crescente attenzione da parte del settore privato. Molte aziende, infatti, hanno iniziato ad assumere au-

tori per creare narrazioni ipotetiche su prodotti potenzialmente commercializzabili ed organizzano conferenze in cui scrittori di fantascienza tengono discorsi per i dipendenti e si incontrano in privato con i reparti di sviluppo e ricerca.

Negli ultimi decenni, anche importanti colossi del settore come Microsoft, Google ed Apple, hanno manifestato un notevole interesse nell'impiego delle narrazioni fantascientifiche per la creazione di ciò che è stato definito come *design fiction*¹ (Candy 2010). Questa pratica implica la generazione di idee innovative per nuove tecnologie, che vengono descritte attraverso opere di immaginazione.²

Un esempio emblematico di *design fiction* è rappresentato dal celebre "Knowledge Navigator", un prototipo di dispositivo tecnologico presentato in un breve filmato prodotto nel 1987 dall'Advanced Technology Group di Apple. L'idea alla base del Knowledge Navigator fu originariamente concepita dall'ex CEO di Apple Computer, John Sculley, il quale la espose nel suo libro autobiografico intitolato "*Odyssey: Pepsi to Apple*" (Sculley e Byrne 1988). Il filmato mostra un docente universitario interagire con un dispositivo che ricorda molto da vicino un moderno *tablet*, dotato di caratteristiche *hardware* che all'epoca erano inimmaginabili, come una fotocamera integrata di alta qualità - il pioniere, in tal senso, il Connectix QuickCam, è stato lanciato nel 1994 -, un'immagine ad alta definizione e un ampio schermo. Le sue capacità *software*, come l'assistenza personale intelligente, l'integrazione avanzata del riconoscimento vocale e l'analisi dei dati, prefigurano potenzialità che solo le più recenti tecnologie, come la sintesi guidata dall'intelligenza artificiale, sono state in grado di raggiungere.

L'apparente natura profetica del Knowledge Navigator può essere spiegata dal fatto che ogni volta che utilizziamo il linguaggio o altri

¹ Il termine *design fiction* è stato utilizzato per la prima volta dall'autore di fantascienza Bruce Sterling (2005), nell'intento di concepire una narrazione che sacrificasse una parte della sua spettacolarità a vantaggio della speculazione tecno-scientifica. Il termine è stato poi ripreso da Julian Bleecker (2009), che ne ha dimostrato l'applicabilità nelle scienze sociali e dei media. Da allora, la *design fiction* ha guadagnato notevole consenso in alcuni contesti accademici, anche se il suo impiego come approccio di ricerca rimane ancora aperto ad una costante discussione e revisione.

² Un progetto recente è l'antologia di racconti fantascientifici realizzata dall'azienda Microsoft, intitolata *Future Visions* (2015), che ha coinvolto autori ed autrici del calibro di Elizabeth Bear, Greg Bear, David Brin, Nancy Kress, Ann Leckie, Jack McDevitt, Seanan McGuire, Robert J. Sawyer e degli autori di *graphic novels* Blue Deliquanti e Michele Rosenthal nella creazione di scenari tecnologici futuri (Verso e Paura 2016).

simboli per fare riferimento a oggetti nel mondo che ci circonda, stiamo effettivamente partecipando al processo di costruzione di tali oggetti. Di conseguenza, la previsione stessa può essere considerata una costruzione sociale. Attraverso l'atto di narrare e l'attività immaginativa, interveniamo nel mondo e contribuiamo attivamente alla sua costruzione (Von Stackelberg e McDowell 2015). Questa prospettiva costruttivista è strettamente correlata alla teoria dell'interazione simbolica e alla sociologia dell'azione, le quali suggeriscono che ciascuno di noi contribuisce attivamente alla creazione di strutture sociali attraverso azioni quotidiane (Fuller e Loogma 2009).

Quando applichiamo questi principi agli studi sul futuro, possiamo vedere la realtà sociale come una costruzione condivisa, in cui ogni membro di un gruppo partecipa allo sviluppo di una visione del mondo attraverso la codifica delle informazioni a sua disposizione. Il concetto di *design fiction* per futuri esperienziali esplora diverse configurazioni di futuri possibili e cerca di suscitare una risposta nella società. Questo approccio mira, infatti, a plasmare e influenzare l'evoluzione futura degli eventi, facendo derivare da ciò quel suo potenziale “generativo”, come sottolineato da Liz Sanders e Pieter-Jan Stappers, nel descrivere il tentativo di fornire alle persone un *“language with which they can imagine and express their ideas and dreams for future experience. These ideas and dreams can, in turn, inform and inspire other stakeholders in the design and development process”* (Sanders e Stappers 2012, pp. 8–14). Come insegnava lo storico francese Marc Bloch, la nostra concezione del passato dipende dal tipo di domande che ci poniamo nel presente. Allo stesso modo, si potrebbe affermare in quest’ottica, che il nostro futuro dipende in gran parte dal modo in cui lo immaginiamo e lo rappresentiamo.

Il *design fiction* pone in evidenza il forte legame tra la fantascienza e la tecnologia contemporanea, che si rivela uno strumento valido per delineare futuri plausibili, permettendo la sperimentazione di prototipi tecnologici nel contesto della loro applicazione pratica, ma soprattutto influenzando il modo in cui strutturiamo il pensiero scientifico e ci prepariamo per il futuro. Non si tratta di una scoperta recente, ma di un modo di operare tipico di autori come H.G. Wells e Arthur C. Clarke, i quali hanno costantemente oltrepassato i confini della fantascienza, fornendo studi dettagliati sul futuro (Tweney 2011; Zaidi 2019).

Ma cosa significa, in concreto, utilizzare la fantascienza come strumento di previsione?

Dove sono le automobili volanti? *Science Fiction* e costruzione di mondi

A volte sono le idee apparentemente più insolite a diventare realtà, grazie alla capacità della narrativa fantascientifica di accendere una scintilla immaginativa nei lettori che abbiano le conoscenze tecniche per contribuire a realizzare quelle visioni. Jules Verne, per citare un esempio, ha proposto l'idea di navi spaziali mosse dalla luce nel suo romanzo del 1865 *“Dalla Terra alla Luna”*. Oggi, tecnologi di tutto il mondo stanno lavorando attivamente alle vele solari, dei dispositivi che catturano ed utilizzano l'energia solare per generare propulsione. Il romanziere francese è infatti noto per la sua capacità di creare storie fantastiche sulla base di solide ricerche scientifiche e il suo essenziale apporto durante il periodo della corsa allo spazio è confermato dall'attenzione dedicata ai suoi racconti dagli scienziati e dalla stampa del tempo.³

Alle soglie di quella che è stata definita la *Golden era* della SF (1938-1946), la rivista *Astounding*, sotto la direzione di editori come F. Orlin Tremaine e John W. Campbell, ha giocato un ruolo determinante nel plasmare la narrativa di fantascienza, cercando di coniugare la creatività letteraria con una forte base scientifica. Questi editori hanno adottato politiche editoriali mirate a promuovere una narrativa che non solo intrattenesse, ma che comunicasse con la scienza e anticipasse scoperte tecnologiche, delineando una visione del futuro.

Tremaine, in particolare, introdusse la politica delle *thought variant stories*, chiedendo racconti che contenessero idee originali che superassero il riciclo dei *topoi* canonici del genere. Sebbene inizialmente questa politica possa essere stata adottata per fini pubblicitari (Edwards *et al.* 2022), rappresentò un tentativo di dare alla rivista *Astounding* un'identità chiara nel mercato della fantascienza. Nonostante le prime storie non fossero sempre eccezionalmente originali, Tremaine dimostrò la forte attitudine del genere a violare tabù scientifici, sociali ed editoriali.

³ Un'attenta e puntuale disamina della tematica è quella condotta da Maria Giulia Andretta e Marco Ciardi nel saggio *Stregati dalla luna* (2019) che cita, tra le altre, l'influenza dell'opera di H.G. Wells ed Arthur C. Clarke, oltre che una vasta filmografia che si estende da *Luna trafitta da un razzo* di Georges Méliès, al celebre *2001: Odissea dello spazio* di Stanley Kubrick. Andretta e Ciardi dimostrano come la storia dell'avventura spaziale non inizia con l'allunaggio, ma si sviluppa in successione diretta a partire dai primi rudimenti techno-scientifici. Questo confronto ha contribuito a plasmare la storia delle idee che hanno partecipato e contribuito all'impresa spaziale, segnando una fase significativa nello sviluppo della tecnologia e delle esplorazioni scientifiche nello spazio.

Sotto la guida di Campbell, la rivista subì un'ulteriore evoluzione. Campbell introdusse regolari pezzi di saggistica con la rubrica *Science features* (1936) con l'obiettivo di stimolare idee per le storie, invitando i lettori a riflettere su nuove possibilità scientifiche e tecnologiche e di coinvolgerli in una riflessione più profonda sul futuro.

È bene sottolineare che una narrazione di finzione non cerca, in senso stretto, di prevedere il futuro, ma di simulare potenziali futuri. Questi scenari trovano applicazione sia come strumenti di esplorazione che come strumenti decisionali. La pianificazione degli immaginari opera modellando le nostre idee sul futuro e ci porta ad anticipare la costruzione e l'uso di artefatti e dispositivi che un tempo sembravano impossibili. Per queste ragioni, le storie ambientate nel futuro vengono spesso giudicate, col passare del tempo, in base alla loro effettiva realizzazione.

Si pensi alle iconiche automobili volanti che hanno dominato l'immaginario fantascientifico all'inizio del ventesimo secolo, imponendosi come una delle grandi promesse della narrativa fantascientifica, attualmente rimasta inesaudita con lo sconforto dei più. La macchina volante è esemplificativa del rapporto tra la fantascienza e la scienza, un rapporto tanto produttore quanto controverso (cfr. Giovannoli 1991; Ciardi 2023). Dalle visioni futuristiche alle produzioni finzionali, non solo cinematografiche, il sogno dell'auto volante ha costantemente catturato l'immaginazione collettiva. Nonostante le sfide pratiche che ne hanno ostacolato lo sviluppo e l'adozione diffusa, queste continuano a solleticare la nostra fantasia, simboleggiando il potenziale illimitato della tecnologia e della creatività umana.

Diversi prototipi di auto volante sono stati effettivamente costruiti negli ultimi due secoli. Il primo tentativo risale addirittura al 1917 ad opera di Glenn Curtis, che inaugurò una lunghissima tradizione di veicoli volanti, costruiti e presentati nei saloni automobilistici, ma che mai hanno superato lo stadio di "prototipo", proprio perché, oltre che costosi e di difficile progettazione, richiederebbero una modifica profonda del nostro modo di concepire ed organizzare il trasporto urbano e la costruzione di infrastrutture adatte al loro utilizzo. La chimera del trasporto volante, nonostante il suo elevato valore simbolico e sociale, non sembra dunque essere al momento negli orizzonti del nostro futuro, questo perché il velivolo nasce da un'attribuzione di significato simbolica, metaforica, ma non ha alle spalle una reale progettazione.

L'esempio delle auto volanti è utile per operare una distinzione fondamentale tra una narrazione sul futuro che può generare processi di *world-building* ed una pratica di *world-building* vera e propria, che consiste nella creazione di mondi geograficamente, socialmente e culturalmente coerenti.⁴ Questa capacità ha raggiunto nuovi livelli di sofisticazione nella fantascienza del XXI secolo. La ricchezza dei “mondi narrativi”, ovvero gli “universi” in cui si svolgono le storie, fornisce dettagliate regole di contesto per una realtà più ampia che va oltre una singola storia e offre un potenziale approfondimento nei sistemi sottostanti che governano quei mondi, i quali si basano esplicitamente su fatti scientifici e tecnologici. Come ha spiegato l'esperta di *future studies* Yvette Montero Salvatico:

These *world-building* narratives act as maps, allowing us to test our current strategies and discover new opportunities, while avoiding threats. By painting immersive pictures of possible future worlds, we can be prepared no matter what future unfolds. (Salvatico 2015)

⁴ Il termine “*world-building*” in questo contesto è inteso come un processo narrativo orientato alla costruzione di proiezioni future del nostro mondo, con una variazione rispetto alla definizione tradizionale. Quest'ultima è associata ad autori come George MacDonald, J. R. R. Tolkien, Dorothy L. Sayers e C.S. Lewis, i quali hanno creato mondi immaginari ricchi di dettagli e mitologia nelle loro opere. Questa nozione è stata successivamente oggetto di analisi da parte di studiosi e autori di guide per scrittori (*Ad es.* Eco 1979; Card 1990; Gillett 1995; Grasso e Scaglioni 2009; Wolf 2012; Boni 2017).

Nel contesto del presente studio, si adotta un'interpretazione specifica del *world-building*, incentrata sulla creazione di scenari futuri dipendenti dal mondo “reale” anziché su mondi paralleli e immaginari. Questo concetto è in linea con l'idea di trasportare il mondo attuale in un futuro ipotetico, come proposto da studiosi di *future studies* come Stuart Candy, Alex McDowell e Leah Zaidi. Oltre a questi, anche Bertetti (2016, pp. 11-19) parla di una *archeologia del futuro* condotta attraverso la narrazione fantascientifica. Si noti che questa interpretazione del *world-building* è orientata verso la narrazione ambientata nel futuro reale e non verso la creazione di mondi completamente immaginari, seppur dotati di coerenza interna.

Uno dei modelli più efficienti di *world-building* è quello sviluppato da Alex McDowell, docente della School of Cinematic Arts presso l'Università della California del Sud e Direttore del World Building Media Lab (WbML), che ha ideato un modello di *world-building* per il cinema e la realtà virtuale, noto come Mandala del World-building (Figura 1).

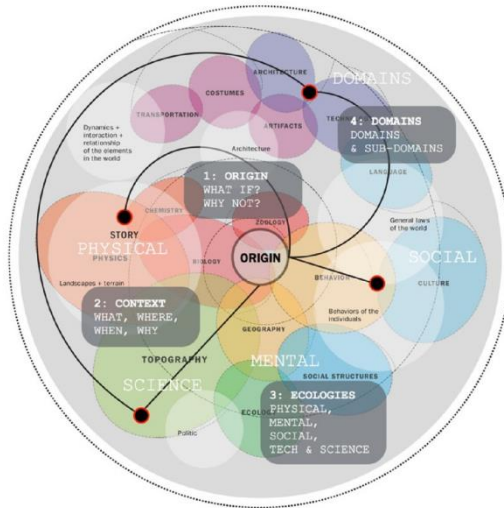


Figura 1. Alex McDowell's World Building Mandala (2015), Alex McDowell ©

McDowell ha insistito sull'integrazione di conoscenze da una vasta gamma di discipline con i *future studies* per alterare radicalmente il processo di produzione cinematografica, sfumando i confini tra ambienti fisici e virtuali e le distinzioni tra il film e altre forme di *media*. Il concetto e la pratica del *world-building*, come definiti da McDowell (2019), rappresentano l'esempio di un lavoro interdisciplinare che connette vari campi, tra cui le arti, il *design* e le scienze informatiche, con *focus* sui media e componenti delle scienze umane e sociali. Questa pluralità di discipline è fondamentale per sviluppare un mondo sufficientemente coerente e per avvicinare il processo di produzione alla pratica dell'esperimento mentale, rafforzando l'effetto di realtà agli occhi dello spettatore, come vedremo meglio successivamente. Nella strutturazione del Mandala, alla storia (*story*) è assegnato il compito di sviluppare l'ipotesi di partenza (*What If?*), messa poi a confronto con una serie di contesti (*domains*), per ognuno dei quali risponde un professionista del

settore, assunto per testarne la plausibilità. La storia si adatta, così, al *design*, inteso come il complesso di aggiustamenti e correzioni risultanti dall'interazione della storia con i *domains* e i *sub-domains*. Ne risulta un *carattere operativo* del testo, una sua performatività, che suggerirebbe di pensarlo come un costrutto semiotico al cui interno le varie componenti sono poste in dialogo tra loro e con la narrazione, costruendo scenari sempre più complessi e stratificati. Nel ruolo di *designer* di produzione, McDowell ha applicato la sua strategia di *world-building* nel film tratto dall'omonimo romanzo di Philip K. Dick *Minority Report*, diretto da Steven Spielberg nel 2002. L'esperimento ha dimostrato la possibilità di utilizzare la narrazione per comunicare visioni sulla scienza e la tecnologia al grande pubblico, suscitando riflessioni e discussioni sul futuro (Graham *et al.* 2015).

Il risultato è che la prefigurazione degli scenari futuri di *Minority Report* ha trovato conferma, negli anni successivi, in numerose innovazioni tecnologiche (Liptak 2012). Da un punto di vista architettonico, la Washington del 2054 in cui è ambientato il film è caratterizzata da grattacieli futuristici dal *design* fluido e aerodinamico, una geometria instabile con forme disarticolate, costituite da frammenti, volumi deformati, tagli, asimmetrie che convivono con i famosi monumenti e le case di Washington del XIX secolo. In questa cornice sono inseriti numerosi dispositivi tecnologici, come *scanner* oculari e dispositivi per il riconoscimento facciale utilizzati prevalentemente per una pubblicità mirata e personalizzata per ogni utente. Il trasporto è caratterizzato da veicoli a levitazione magnetica che si spostano in verticale a ridosso degli stessi edifici senza bisogno di essere pilotati, soluzione immaginata per rendere il trasporto indipendente dalla gravità, garantendo un flusso di traffico ininterrotto.

L'osservazione dei processi di costruzione del film e i risultati raggiunti sollevano interrogativi di grande interesse per la disciplina semiotica e la narratologia, suggerendo da una parte la messa in discussione di concezioni classiche in merito a temi come il confine tra *fiction* e realtà possibile, oltre che una declinazione alternativa della nozione di *world-building*, dall'altra la possibilità di osservare i rapporti di forza tra i due termini con cui l'oggetto è designato, e cioè il *design* e la *fiction*, entrambi investiti di una funzione narrativa, cercando di stabilire quale dei due prevalga sull'altro.

Verso una morfologia del design

Non è certo possibile considerare il futuro rappresentato in *Minority Report* come un futuro “reale”, almeno sul piano della realtà ontologica, ma allo stesso tempo sembrerebbe riduttivo parlarne in termini esclusivamente metaforici, simbolici o rappresentativi, limitandone la funzioni a quelle di ordinamento delle strutture narrative all’interno di un sistema (Eco 1979, pp. 113-114). L’accuratezza con cui determinati mondi sono costruiti, insieme allo stretto dialogo che essi instaurano con il mondo di riferimento che abitiamo, ci spinge piuttosto a proporre un approccio che consideri la pratica del *design fiction* alla stregua di un esperimento mentale sul futuro, riallacciandoci alla nozione di “metafora epistemologica” avanzata da Eco (1962). Con ciò, non si intende negare il valore della ricerca di eminenti studiosi come Dolezel ed altri, né il merito che questi hanno avuto nell’individuare i limiti di un approccio mimetico al testo. L’obiettivo è, semmai, mettere in discussione quella presunta “ingenuità” attribuita ingenerosamente al lettore mimetico, per lo meno quando ci si trova di fronte ad opere, seppur finzionali, che abbiano nei loro intenti proprio la costruzione di una idea di futuro, senza cedere troppo al seducente richiamo di interpretazioni panglossiane. Appare chiaro che uno dei più stretti nodi da sciogliere sia proprio quello che riguarda le condizioni di verità di tali enunciati finzionali. Nel *design fiction* si assiste, infatti, ad una sorta di cortocircuito della pragmatica del “far credere” dell’esperienza estetica (come intesa da Walton 1990 e Nolt 1986), basata sull’accettazione implicita dello spettatore di uno statuto finzionale. E cioè che lo spettatore, pur ammettendo la non esistenza di draghi, fate ed orchi, approcci la *fiction* sospendendo l’incredulità ed accettando l’esistenza di questi nel sistema-mondo finzionale. Ciò che ci si domanda è cosa accade quando il mondo narrativo esplicitamente si sforza di essere fisicamente possibile e rigidamente aderente alle stesse regole e restrizioni aletiche che governano il mondo naturale. In che modo si verifica la sospensione di incredulità in questi casi? Si può ancora parlare di mondo finzionale, o siamo di fronte ad una proiezione di (possibile) realtà? Una prima contestazione logica a questo schema di pensiero si potrebbe avanzare sostenendo che qualunque narrazione realistica obbedisce, difatti, alle stesse logiche del mondo reale e pertanto, deduzione inaccettabile, ogni

narrazione “verosimile” finirebbe con l’essere potenzialmente vera⁵. In questo, ritengo svolga un ruolo cruciale il fattore temporale. Qualunque tipologia di racconto, anche il più fedele al vero, se ambientato nel presente, richiederà lo sforzo da parte dello spettatore di accettare la finzione della simultaneità o, se ambientato in un tempo passato, della riproduzione. Solo se declinato al futuro, il racconto elimina definitivamente ogni distanza tra realtà ontologica e finzionale, almeno sul piano della sospensione di incredulità, assumendo lo statuto di esperimento mentale. Riflessioni, queste, che sposano l’idea delle “strutture modello” di Kripke (1963, p. 804), al quale dobbiamo la distinzione di un insieme G (mondo attuale) dall’insieme di insiemi K comprendente i numerosi mondi possibili.⁶ La concezione attuale della nozione di possibilità dei mondi, è — come detto — immancabilmente intrisa di costruttivismo, poiché si ritiene che essi siano prodotti dall’attività creativa e l’azione intellettuale,⁷ un costrutto tecnico che fa “scendere il concetto dal suo piedistallo metafisico” facendone piuttosto uno “strumento di teorizzazione empirica” (Dolezel 1998, p. 15). Nelle attività cognitive, fa notare Eco (1989), la nozione di mondo possibile diviene fondamentale per comprendere il nostro stesso presente, esplorando “la pluralità dei *possibilia* per trovare un modello adeguato dei *realia*” (p. 57). Un’altra specificità del *design fiction*, risiede poi nel rapporto tra questo mondo, “ammobiliato” di *possibilia*, e la storia. Se nella concezione aristotelica, infatti, così come in buona parte della tradizione genettiana di teorici del racconto, era la componente agentiva (*mythos*) la reale dominante del sistema narrativo, all’interno di produzioni come *Minority Report* ci viene da chiederci se sia ancora così. Nell’opinione dell’autore, in questo caso la componente di *mobilio*, ovvero il *design* stesso, ricoprirebbe il ruolo di piano narrativo principale, mentre lo svolgersi dell’azione e i personaggi sembrerebbero messi al servizio o, meglio, in dialogo, con quest’ultimo, su un piano decisamente secondario. La rappresentazione del sistema-mondo di *Minority Report* racconta già una

⁵ In effetti, da un punto di vista formale, se ne potrebbe discutere (Plantinga, Lewis, Op. cit.), ma il dato risulta irrilevante ai fini di questo studio. Una sintesi del dibattito sullo statuto ontologico dei “mondi possibili” e della distinzione tra i possibili *cosmologici* e i possibili *strutturali*, è quella fatta da Eco (1979, pp. 122 - 128), in dialogo con Volli (1978).

⁶ La teoria di Kripke è condivisa e ripresa da Plantinga (1974, p. 41-45; 1979, p. 72-257), Rescher (1975, p. 90-92), Stalnaker (1984), Nolt (1986), Cresswell (1988) e nella teoria “indicale” di David Lewis (1983) che relativizza il concetto di mondi attuali, così come nel *realismo modale* di Miller (1990).

⁷ “I mondi possibili sono *stipulati*, non scoperti con potenti telescopi” (Kripke 1980, p. 44).

storia ben precisa, la storia dell'evoluzione dei nostri complessi urbani, sia sul piano tecnologico che politico, sollevando importanti interrogativi in merito al controllo sociale e i pericoli del progresso, indipendentemente dalle azioni dei personaggi. La trama del film si configura invece come una riflessione sui paradossi etici della previsione temporale, metaforicamente cioè (e meta-narrativamente) sull'operazione che i produttori conducono proprio attraverso il film. In questo senso è la trama a dialogare con il *design*, la vera somma mereologica dei *possibilia*, e non il contrario. La preponderanza del ruolo degli attori non umani coinvolti nella rappresentazione dell'esperimento rende pertinente uno studio semiotico dell'*agency* che la rappresentazione scenografica svolge all'interno del testo, così come all'esterno, attraverso l'azione persuasiva dell'attendibilità del futuro progettato e proposto allo spettatore. Si verifica, in questa particolare tipologia di testo-esperimento, un tentativo di “cancellazione dell'enunciatore davanti ai ‘fatti’ che ha raccolto” (Bastide 2001 [1985], p.142) accostabile agli studi sulla morfologia del discorso scientifico di Bastide, suggerendo un nuovo rapporto di forze, questa volta, tra i termini *Science* e *Fiction*, in cui sembrerebbe essere il primo a prevalere sul secondo. Quello che si vede nel film, è quindi una reale previsione futura? Nei fatti, è una previsione. Ma se sarà o meno il nostro futuro, e in che misura lo sarà, dipende in massima parte dal livello di approssimazione con cui il mondo è stato progettato e dalla sua capacità di mettersi in dialogo con la cultura tecnologica, stimolandone l'inventiva. L'impegno di McDowell nel valutare un considerevole numero di variabili rende, deduttivamente, la sua previsione considerevolmente vera, o almeno, approssimativamente più probabile delle automobili volanti.

Riferimenti bibliografici

- ANDRETTA M. G. e M. CIARDI (2019) *Stregati dalla luna. Il sogno del volo spaziale da Jules Verne all'Apollo 11*, Carocci, Roma.
- BASTIDE F. (2001) [1985] *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico*, Meltemi, Roma.
- BERTETTI P. (2016) “Mondi narrativi e storie future: Modelli di espansione seriale tra pulp magazines e franchise transmediali”, in BERNARDELLI A., FEDERICI E. e G. ROSSINI (Eds.), *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, “Between Journal”, Vol. VI, 11: 1–25.

- BLEECKER J. (2009) *Design Fiction: A short essay on design, science, fact and fiction*, Near Future Laboratory, Retrieved on June 06, 2024 from https://sys-temorienteddesign.net/wpcontent/uploads/2011/01/DesignFiction_WebEdition.pdf.
- BONI M. (2017) *World Building*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- CANDY S. (2010) *The futures of everyday life: Politics and the design of experiential scenarios* (PhD Dissertation), University of Hawaii at Mānoa. DOI: 10.13140/RG.2.1.1840.0248.
- CARD O. S. (1990) *How to write science fiction and fantasy*, Writer's Digest Books, Cincinnati, Ohio.
- CIARDI M. (2023) *Quando Darwin incontrò Flash Gordon: Scienza e cultura di massa tra Otto e Novecento*, Carocci editore, Roma. ISBN: 9788829021307.
- CRESSWELL M. J. (1988) *Semantical Essay: Possible Worlds and their Rivals*, Kluwer, Dordrecht.
- DOLEZEL L. (1998) *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- ECO U. (1979) *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- . (1989) *Small Worlds*, "V.S. Versus", n. 52-53: 53–70.
- EDWARDS M., NICHOLLS P. e M. ASHLEY (2022) [2011] *Culture: Astounding Science-Fiction*, Science Fiction Encyclopedia. Retrieved Nov. 15, 2023 from <https://sf-encyclopedia.com/entry/asf>.
- FULLER T. e K. LOOGMA (2009) *Constructing Futures: A Social Constructionist Perspective on Foresight Methodology*, "Futures", 41(2): 71–79.
- GILLETT S. L. (1995) *World-building: A Writer's Guide to Constructing Star Systems and Life-Supporting Planets*. Writer's Digest Books, Cincinnati, Ohio. ISBN: 0-89879-707-1.
- GIOVANNOLI R. (1991) *La scienza della fantascienza*. Bompiani, Milano.
- GRAHAM G., GREENHILL A., DYMSKI G., COLES E. e P. HENNELLY (2015) *The Science Fiction Prototyping Framework: Building Behavioral, Social, and Economic Impact, and Community Resilience*. Future City & Community Resilience Network. Retrieved on Oct, 30, 2023, from [Researchgate.net](https://researchgate.net)
- KRIPKE S. A. (1963) *Semantical Considerations on Modal Logic*, "Acta Philosophica Fennica", 16: 83–94.
- . (1980) *Naming and Necessity*, Harvard University Press, Cambridge (tr.it. 1982, *Nome e Necessità*, Boringhieri, Torino).
- LEWIS D. (1983) *Philosophical Paper* (vol. 1), Oxford University Press, New York.
- LIPTAK A. (2012) *Minority Report really did predict the future*, Gizmodo, Retrieved Oct, 29, 2023 from <https://gizmodo.com/minority-report-really-did-predict-the-future-5920302>.

- MCDOWELL A. (2019) *Storytelling Shapes the Future*, “Journal of Futures Studies”, 23(3), 105-112. DOI: 10.6531/JFS.201903_23(3).0009.
- MILES I. (2010) *The Development of Technology Foresight: A Review*, “Technological Forecasting and Social Change”, 77: 1448–1456. doi:10.1016/j.techfore.2010.07.016.
- MILLER R. B. (1990) *There is Nothing Magical about Possible Worlds*, “Mind”, 99: 57–453.
- NOLT J. E. (1986) *What are Possible Worlds?*, “Mind”, 95: 432–445.
- PLANTINGA A. (1974) *The Nature of Necessity*, Clarendon Press, Oxford.
- . (1979) “Actualism and Possible Worlds”, in LOUX, M., J., 1979, *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*, Cornell University Press, Ithaca.
- RESCHER N. (1975) *A Theory of Possibility: A Constructivistic and Conceptualist Account of Possible Individuals and Possible Worlds*, Blackwell, Oxford.
- SALVATICO Y. M. (2015) *From Trend Hunting to World Building: Preparing for the Workforce of the Future*, LinkedIn, retrieved Oct, 19, 2023, from <https://www.linkedin.com/pulse/from-trend-hunting-world-building-preparing-workforce-yvette>.
- SCULLEY J. e J. BYRNE (1988) *Odyssey: Pepsi to Apple, a journey of adventure, ideas, and the future*, Harper & Row, New York.
- STALNAKER R. C. (1974) *Inquiry*, The MIT Press, Cambridge.
- STERLING B. (2005) *Shaping Things*, The MIT Press, Cambridge.
- TWENEY D. (2011) [1945] *Sci-Fi Author Predicts Future by Inventing It*, “Wired”, retrieved from <http://www.wired.com/2011/05/0525arthur-clarke-proposes-geostationary-satellites/>
- VERSO F. e R. PAURA (2016) *Segnali dal futuro*, Italian Institute for the Future Press, Napoli.
- VOLLI U. (1978) *Mondi possibili, logica, semiotica*, VS 19/20, 123-148.
- von STACKELBERG P. e A. MCDOWELL (2015) *What in the World? Story-worlds, Science Fiction, and Futures Studies*, “Journal of Futures Studies”, 20(2): 25–46, doi:10.6531/JFS.2015.20(2).A25.
- WALTON K. L. (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge.
- WOLF M. J. P. (2012) *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation* (1st ed.), Routledge, New York, DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203096994>.
- ZAIDI L. (2019) *Worldbuilding in Science Fiction, Foresight, and Design*, “Journal of Future Studies”. June 2019, 23(4): 15–26.

DA ZENONE AGLI ZOMBIE FORME DELL'IMMAGINARIO POST-APOCALITTICO¹

PAOLO BERTETTI*

ENGLISH TITLE: From Zenon to the zombies. Forms of post-apocalyptic imaginary.

ABSTRACT: We can define “post-apocalyptic fiction” as a subset of apocalyptic fiction that brings together texts which allude to or describe the catastrophe in detail, but whose focus is on what happens in the aftermath, and in particular on the construction of a new society. Contemporary post-apocalyptic imagery is subtended by a peculiar and pervasive thematic-narrative form, built around a series of oppositions that support the construction of the text. It refers to the clash between two universes of values: the restoration of the former pre-apocalyptic world or the foundation of a new, more just society, sometimes egalitarian and libertarian. Although thematic-narrative form appears to have begun in the 19th century, its origins are rooted in antiquity, and interweave two different forms of apocalyptic narration: the *palingenetic* one, first described by Zeno of Citium, is based on a circular conception of time and history; the *eschatological*, linear one, instead, is typical of Judeo-Christian apocalyptic narratives. These origins will be investigated in the first part of our article. In the second part we will structurally define the aforementioned thematic-narrative form and analyse how it is expressed through a corresponding spatial organization and a figurativization that stages a diversified series of recurring representations.

KEYWORDS: Apocalyptic fiction, Post-Apocalypse, Dystopia, Utopia, Thematic-narrative.

Seguendo Hicks (2016), possiamo definire la “narrativa post-apocalittica” come un sottoinsieme della letteratura apocalittica che accomuna

¹ This paper is part of the research project NeMoSanctI (nemosancti.eu), which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 757314).

* Università degli Studi di Torino.

testi i quali, pur descrivendo la catastrofe — a volte solo come accenno, altre volte in dettaglio — si concentrano su quanto accade dopo di essa, e in particolare sulla costruzione di una nuova società, a seconda dei casi diversa o uguale alla precedente. Si tratta di un filone di storie che costituisce una tradizione presente fin dagli inizi della narrativa d'anticipazione, a cavallo tra Settecento e Ottocento (Suvin 1977), e che si distingue sia dalle storie di genere catastrofico, in quanto la catastrofe è globale, o quanto meno nazionale (Berger 1999), sia dal genere distopico. Anche se un recente, erroneo uso del termine tende a includere le storie post-apocalittiche tra le distopie, in realtà siamo dinnanzi a forme narrative assai diverse, non soltanto dal punto di vista storico ma anche a livello di organizzazione immanente. La distopia nasce infatti dal ribaltamento in negativo dell'utopia, mentre, come vedremo, la narrazione post-apocalittica ha un'origine e una tradizione letteraria del tutto peculiari; inoltre, sebbene i due generi siano indubbiamente legati (Comberiati 2021), non fosse altro perché la società distopica nasce a volte dopo una distruzione apocalittica, in realtà non tutte le società post-apocalittiche sono distopiche; spesso anzi, come vedremo, la catastrofe può aprire spazi di costruzione utopica.

Anche le forme narrative sono assai distanti. Se la distopia vede in genere un individuo, o un gruppo di individui, che tenta di sottrarsi a una società monolitica e oppressiva, il genere post-apocalittico è invece definito da una diversa, specifica *forma tematico-narrativa*. Riprendiamo il concetto di tematico-narrativo da Joseph Courtés (1986), per il quale ogni tema comporta una struttura narrativa peculiare, in una prima semantizzazione di un percorso narrativo completo alla quale spetta di prendere in carico gli elementi figurativi per dotarli di senso. Quelle tematico-narrative sono forme storiche della cultura che vengono riprese e trasformate al momento della produzione testuale; esse appartengono all'*uso* semiotico (in senso hjelmsleviano) e sono oggetto di quella che Greimas e Fontanille (1991) chiamano “prassi enunciativa”.

La particolare forma tematico-narrativa che sottende l'immaginario post-apocalittico contemporaneo si è sviluppata a partire della seconda metà dell'Ottocento, ma ha origini che risalgono all'antichità, che andremo a indagare nella prima parte del nostro articolo; dopo averla definita strutturalmente, vedremo inoltre come tale forma si esprima at-

traverso una corrispondente organizzazione spaziale e una figurativizzazione che mette in scena una serie diversificata di figure/rappresentazioni ricorrenti.

1. Palingenesi ed *eschaton*

Partiamo da un esempio. *11'09''01 - September 11* (2002), strettamente parlando, non è un film apocalittico — non descrive infatti una devastazione globale (Hicks, p. 6) —, mette però in scena un disastro epocale quale la distruzione delle Twin Towers, che viene raccontato e rivissuto da numerosi registi di diverse nazionalità. In particolare, vogliamo soffermarci sul contestato episodio firmato da Sean Penn, nel quale si racconta la giornata di un anziano che trascorre la sua vita da solo in un appartamento all'ombra delle Twin Towers, parlando con la sua defunta moglie, nell'illusione che sia ancora viva, e coltivando un vaso di fiori, avvizziti per la scarsità di luce. Il crollo delle Torri finalmente permette alla luce di inondare l'appartamento: il ritorno del sole rivitalizza all'improvviso i fiori ma svela anche, tra riso e pianto l'illusione in cui l'anziano ha vissuto fino ad allora.

Si è scritto molto su questo corto, ovviamente molto controverso; per quello che ci riguarda esso costituisce una rappresentazione figurativa potente di un tema assolutamente centrale dell'immaginario apocalittico: quello della Palingenesi, vale a dire il tema del rinnovamento, della costruzione di un nuovo ordine che fa seguito alla distruzione apocalittica e che, anzi, si può realizzare solo grazie ad essa.

Si tratta di un modello che viene da lontano: il termine Palingenesi era usato dagli stoici, per i quali indicava la rigenerazione dell'intero universo che succede a periodiche conflagrazioni (*ekpyrosis*). Secondo Zenone di Cizio (fr. 23), alla fine di ogni ciclo cosmico il mondo è soggetto a scomparire in un fuoco primordiale: per gli stoici il fuoco è il principio di cui si compone ogni cosa materiale e, come un seme, già contiene in sé ogni evento. Esso ha in sé sia il principio della distruzione che quello della riedificazione. Dunque, la legge che sorregge il cosmo conduce ad una distruzione (*ekpyrosi*) e ad una rifondazione periodica (*palingenesi*) del tempo e degli eventi che fluiscono in esso. Tale senso cosmico del tempo permette di armonizzare il fluire degli eventi

a quella periodicità che l'uomo riscontra quotidianamente nella natura, in cui il giorno e la notte, e così le stagioni, si susseguono regolarmente.

Secondo tale concezione circolare del tempo, propria dell'antichità greco-romana — ma comune *mutatis mutandis* a molte altre culture, dall'antico Egitto all'India classica, fino alla civiltà Maia —, il mondo ritornerebbe periodicamente sui suoi passi ripetendo gli eventi all'infinito, sempre nella medesima successione temporale. Questo perché ogni mondo che rinasce dai precedenti è perfettamente razionale, e di conseguenza ognuno di questi mondi deve essere perfettamente uguale ai precedenti, persino nei minimi particolari, e ciò per tutti gli infiniti cicli temporali.

A differenza della visione classica, dominata dall'idea del tempo circolare, nella Bibbia (e successivamente nella tradizione cristiana) si afferma, sulla scia dello Zoroastrismo (De Martino 1977), una concezione lineare del tempo: Dio ha creato il mondo e gli pone *una fine*. La Storia diventa percorso evolutivo lineare, indirizzato a Dio, e quindi, ad una fine unica ed irreversibile del tempo umano e mortale (De Michelis 2005). La stessa Bibbia, come osserva Kermonde, si offre come un “tradizionale modello di storia, inizia con un inizio (‘In Principio...’) e finisce con una immagine della fine” (Kermonde 1966, p. 19).

L'ultimo libro della Bibbia, l'*Apocalisse*, è la “rivelazione” — questo appunto il significato del termine in lingua greca — fatta da Dio all'apostolo Giovanni di quanto accadrà nel “tempo delle ultime cose” (*eschaton*). La distruzione apocalittica si pone qui come fine del mondo terreno, fortemente connotata in senso giudiziario: essa è il momento dell'affermazione della giustizia divina e porta con sé la nascita della città di Dio.

L'instaurazione di un mondo nuovo e più giusto era già al centro delle cosiddette apocalissi giudaiche, sia quelle accolte nel canone biblico sia quelle extra-bibliche. Nate a partire dal II secolo a.C., in un periodo di crisi, nel quale l'identità culturale e religiosa giudaica veniva messa a repentaglio dalla dominazione straniera, le visioni apocalittiche, pur nel loro pessimismo, annunciano tuttavia che “un altro mondo è possibile”, o meglio che “un altro mondo è in arrivo”, anzi è già reale, il profeta apocalittico lo ha visto, “il mondo nuovo irrompe per contestare il vecchio mondo” (Redalié 2002, p. 22).

Le narrazioni apocalittiche giudaiche, fatte in seguito proprie dal cristianesimo delle origini, sono state viste, retrospettivamente, come un

vero e proprio genere letterario, dotato di specifiche caratteristiche formali. Così lo definisce Collins:

Apocalisse è un genere di letteratura di rivelazione con una struttura narrativa, in cui una rivelazione è mediata da un essere ultraterreno e rivolta a un destinatario umano, schiudendo una realtà trascendente che è insieme temporale, in quanto riguarda la salvezza escatologica, e spaziale, in quanto coinvolge un altro mondo sovranaturale. (Collins 1979, p. 9)

Arcari (2020) avverte tuttavia che l'escatologia giudaica è tutt'altro che monolitica e comunque difficilmente isolabile come genere dalla letteratura profetica e messianica. Piuttosto, occorre sottolineare una sostanziale continuità con gli scritti rivelativi di un'ampia area culturale mediterranea, semitica e medio-orientale da cui essi traggono ispirazione (Collins 1998).

In realtà la definizione di un “genere apocalittico” è assai tarda: si può fare risalire alla metà del XIX secolo, quando la riflessione teologica cristiana sull'*Apocalisse* giovannea — cercando di rendere conto delle sue particolarità, specie della sua esuberanza figurativo-simbolica, di così ardua interpretazione — la inquadra storicamente all'interno di un genere, sottolineandone al contempo l'eccezionalità, in quanto superamento di esso alla luce del messaggio evangelico (Arcari 2020, p. 21).

Parallelamente, non bisogna assolutizzare l'opposizione tra concezione ciclica e lineare del tempo (e della storia) propria della tradizione greco-romana e visione lineare giudaico-cristiana; il legame tra le due istanze è certo più complesso che non una semplice contrapposizione tra rinascita palinogenetica e fine del mondo. Entrambe in realtà partecipano all'idea di una rigenerazione del mondo: semmai la differenza sta nel rinnovamento nell'eternamente eguale, di contro all'affermazione del mondo nuovo.

2. L'apocalisse secolare

Nei secoli, la tensione apocalittica è spesso stata il luogo critico nel quale si manifestava una più generale aspirazione ad un rinnovamento (spirituale o materiale, a seconda delle epoche) radicale ed improvviso

dell'universo socioculturale; come sintetizza Marega, infatti, “l'evento apocalittico rappresenta la manifestazione di una forza catartica, capace di spazzare via l'errore, la corruzione e il degrado per lasciare il posto a un mondo migliore” (Marega 2019, p. 38).

In particolare, a partire dalla fine del Settecento, l'immaginario escatologico verrà spesso associato a quello utopico: il Nuovo Mondo non potrà che nascere sulla distruzione del Vecchio Ordine ingiusto. Si pensi soltanto alla grande narrazione marxiana della Rivoluzione: come ha ben dimostrato Karl Lowith (1949), essa è il risultato della secolarizzazione del modello escatologico biblico, dove “l'antagonismo tra la borghesia e il proletariato ha sostituito la lotta finale tra Cristo e l'Anticristo nell'ultima epoca della storia” (Lowith 1949, ed. it. p. 64), la dittatura del proletariato la Gerusalemme Celeste e la *civitas terrena* la *civitas dei*.

Erede del messianesimo giudaico, questo “ottimismo palingenetic” — per il quale la fine apocalittica di un ordine si pone come l'occasione, e forse come l'unica possibilità, per la costruzione di un mondo più giusto — si ritrova anche, come accennavamo all'inizio, in molte narrazioni post-apocalittiche contemporanee, smentendo quindi ulteriormente l'appartenenza di questa forma tematico-narrativa al genere distopico. È quanto accade in quello che è forse il primo film post-apocalittico della storia del cinema, *Things to Come* (1936) di Cameron Menzies — ispirato a una delle ultime opere di H.G. Wells, *The Shape of Things to Come* (1933) —, nel quale Everytown, la città dell'utopia razionalista, sorge sui resti di un mondo ridotto in macerie dalla guerra mondiale. Lo stesso si può riscontrare in uno dei massimi capolavori della letteratura del Novecento, *Das Glasperlenspiel* (1943) di Herman Hesse, in cui è l'esplosione apocalittica a creare lo spazio fisico e mentale per la costruzione dell'utopia spiritualistica: Castalia, nasce infatti dopo una catastrofica guerra che ha sconvolto l'ordine mondiale.

Due concezioni del tempo e della storia, quella dell'eterno ritorno dell'eguale e quella lineare, che si rinnovano e si intrecciano nel racconto apocalittico moderno, la cui origine si può far risalire alla prima metà dell'Ottocento. Sono gli anni in cui appaiono non solo alcune visioni romantiche della fine — dagli accenni apocalittici presenti nel “Darkness” di Byron alle apocalissi cosmiche di Leopardi — ma soprattutto vengono pubblicate due opere fondamentali come *Le dernier homme* di J.B. Cousin de Grainville (1805) e il più famoso *The Last Man*

di Mary Shelley (1826). In queste opere — scritte all'affermarsi della modernità — il racconto apocalittico si secolarizza (Wagar 1982): esso non è più “la storia dell’annientamento di un mondo umano in preda al peccato” ma diventa “la storia, in forma di romanzo, del crollo della modernità stessa” (Hicks 2016, p. 2).

Sul piano formale, viene innanzitutto meno la figura del mediatore ultraterreno che dischiude la realtà trascendente al destinatario umano. A un livello più profondo, la visione apocalittica perde la sua valenza mistico-religiosa: le catastrofi non sono più agite da cause sovranaturali ma originate dall’azione dell’uomo, o comunque da motivazioni descrivibili in termini scientifico-razionali, anche quando — come in Byron — sono inserite in potenti visioni cosmoteliche.

In questo senso, *Le dernier homme* di Grainville rappresenta sicuramente un punto di passaggio: da un lato il poema in prosa ripropone un mediatore ultraterreno, seppur non divino, trattandosi di uno spirito che il giovane destinatario del racconto incontra in una caverna della Siria; dall’altro, sebbene il veicolo apocalittico che determina la fine del mondo sia eminentemente terreno (la sterilità che condanna all’estinzione il genere umano), tuttavia tale estinzione è inscritta in una causalità divina: è infatti Dio che ha decretato la fine della razza umana.

In *The Last Man* di Mary Shelley, successivo di una generazione, non solo il veicolo apocalittico è del tutto razionalizzato, ma cade ogni destinazione divina: il futuro è determinato dall’orizzonte dell’agire umano, e la fine del mondo è il risultato di una pandemia. L’apocalitticismo si avvia a diventare il lato oscuro dell’immaginazione avveniristica, contraltare critico alla modernità e ammonizione verso i rischi legati al mito imperante del progresso. Riguardo all’agente mediatore che rende edotto il narratore degli avvenimenti futuri, esso viene figurativizzato dalla Shelley nella cornice letteraria in modo del tutto convenzionale: il ritrovamento da parte dell’autrice nella grotta della Sibilla vicino a Napoli di una raccolta di fogli scritti contenenti delle profezie, che lei avrebbe raccolto e riordinato, dandogli forma romanzesca.

Nelle mitologie post-apocalittiche contemporanee, a partire dalla seconda metà dell’Ottocento, la dicotomia tra il rinnovamento nell’eternamente eguale, la Palingenesi, e l’affermazione del Mondo Nuovo, vale a dire della Gerusalemme celeste, si trasforma in un modello tematico-narrativo ricorrente, costruito attorno a due polarità che innervano la costruzione del testo e, in definitiva, rinviano allo scontro tra

due universi di valori: il restauro del vecchio mondo pre-apocalittico o la fondazione di una nuova società più giusta, talvolta egalitaria e libertaria.

3. La forma delle ultime cose

Gary K. Wolfe (2011) ha ricostruito a riguardo un modello ideale, costituito dalla successione di cinque elementi funzionali, ognuno dei quali potrà poi essere o meno esplicitato nei singoli testi. Abbiamo così, nell'ordine: 1) esperienza o scoperta del cataclisma; 2) viaggio attraverso lo scenario di distruzione, 3) insediamento e costituzione di una nuova comunità; 4) ritorno nel ruolo di antagonista della natura selvaggia, la *wilderness* così radicata nella cultura americana (Nash 2014), intesa da Wolfe sia come ambiente ritornato allo stato di natura, sia come esseri umani imbarbariti e rinselvaticiti; 5) scontro finale utile a determinare quali valori prevarranno nel nuovo mondo.

Esempio paradigmatico, nel quale tutte le fasi di questa successione vengono esplicitate, è la celebre serie televisiva inglese *Survivors*, ideata da Terry Nation e trasmessa dalla BBC per 38 puntate in tre stagioni tra il 1975 e il 1977, oggetto tra l'altro in anni più recenti di una sorta di *remake* (*Survivors* di Adrian Hodges, BBC, 2008–2010). In entrambe le serie, in seguito a un virus letale che sta uccidendo buona parte della popolazione e i loro stessi familiari (1) i protagonisti abbandonano Londra per rifugiarsi in campagna (2). Qui incontrano altri sopravvissuti con i quali costituiranno un primo nucleo di una comunità democratica ed egalitaria che si stabilirà in una grande tenuta di campagna ormai deserta (3); essi però devono sottoporsi a durissime prove e avversità, ivi compreso un ritorno di fiamma del virus (4). Lo scontro di valori (5) si attua sia all'interno della comunità, sia in relazione con altre comunità, dominate invece da una logica violenta e autoritaria. Possiamo ritrovare lo stesso schema, *mutatis mutandis*, in molte apocalissi letterarie, cinematografiche e televisive, dai romanzi apocalittici inglesi degli anni Cinquanta (*The Day of the Triffids* di John Wyndham [1951], *Death of Grass* di John Christopher [1956]) ai classici romanzi post-atomici americani (*Earth Abides*, di George Stewart [1949], esempio paradigmatico di Wolfe), fino a fenomeni recenti come la serie televisiva

The Last Man on Earth (20th Century Fox Television, 2015–18) o, come vedremo, le apocalissi zombie di qualche anno fa.

Riconsiderando tale schema narrativo da un punto di vista più strettamente semiotico, possiamo notare come a livello di struttura profonda queste narrazioni si contraddistinguono per una duplice struttura polemica (Bertetti 1998). C'è innanzitutto la lotta per la sopravvivenza in una natura diventata ostile o nell'anomia conseguente alla caduta dell'ordine sociale: tale sopravvivenza — insieme individuale e della specie — si pone tecnicamente come il programma narrativo di base che anima i soggetti dell'azione, tuttavia — salvo che in alcune fantasie solipsistiche come *The Purple Cloud* di M.P. Shiel (1901) o *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli (1978)² — essa è sempre intesa come salvezza non solo dell'individuo, ma della specie e della cultura umana, e in quanto tale può avvenire soltanto attraverso la costruzione e la difesa di nuove comunità. Si tratta di per sé di un programma narrativo d'uso, che assume però in questo contesto un significato di assoluto rilievo e centralità. La condizione in cui l'individuo sopravvive isolato è sempre temporanea (nella successione funzionale individuata da Wolfe essa si ritrova nelle fasi 1 e 2); in realtà al centro di questo tipo di storie sono proprio gli sforzi per creare delle forme di comunità e di convivenza civile e difenderle dall'anomia e della natura sfregiata che li circonda (cfr. i punti 3 e 4), e all'interno di ciò lo scontro tra universi di valori differenti (è il punto 5).

Secondo Courtés, una forma tematico-narrativa è “costituita di attanti in congiunzione e/o in disgiunzione, e della corrispondente organizzazione modale corrispondente” (1986, pp. 42–43). Nel caso del racconto post-apocalittico, la narrazione si organizza a livello attanziale intorno allo scontro polemico tra due soggetti antagonisti portatori di valori tra loro incompatibili; tale scontro può presentarsi all'interno della singola comunità o tra comunità diverse in vista della creazione di un ordine sovracomunitario, e in genere si configura come un confronto tra ideologie che tentano di restaurare forme di organizzazione che si richiamano ai valori della civiltà precedente e ideologie in cerca di nuove forme di convivenza. Tali antagonismi si inquadrano pertanto in una più profonda opposizione tra *vecchio* e *nuovo*, tra il mondo prima della catastrofe e quello che emergerà dalla ricostruzione. Si traduce e

² Cfr. Sielo 2016.

si rifonde così in una dinamica narrativa interna ai testi dell'immaginario l'opposizione tra tempo ciclico e tempo lineare, tra eterno ritorno del presente (il ritorno alla civiltà urbana pre-catastrofe) e linearità escatologica (la creazione di nuove forme sociali).

Il risultato di tale scontro polemico non è scontato: se, come nel citato *Things to Come*, la città dell'utopia nasce sulle rovine del vecchio mondo, il mondo post-atomico di *A Canticle for Lebowitz* di W. M. Miller (1959) si presenta esplicitamente come una riproposizione del tempo ciclico: il nuovo mondo che rinasce dalle ceneri dell'ecatombe nucleare è destinato a ripercorrere lo stesso schema narrativo del Vecchio mondo, fino ad arrivare a una nuova guerra atomica che annienterà nuovamente la civiltà tecnologica (Grayson 2015). A questo destino, si oppone vanamente l'ideale di un umanesimo cristiano, lo stesso che nel lungo medioevo post-atomico ha conservato nel convento dell'ordine di San Lebowitz i frammenti della cultura antica. E tuttavia, a ben vedere, la nuova civiltà tecnologica non è propriamente un "ritorno dell'uguale", non fosse altro per la diffusa presenza di mutanti, risultato di malformazioni genetiche da radiazioni.

In realtà, nell'immaginario post-apocalittico non c'è mai una restaurazione del *vecchio* (la civiltà tecnologica pre-catastrofe), né può esserci: la catastrofe ha creato rispetto ad esso una disgiunzione narrativa che non è mai colmabile (se non nel ricordo, nella nostalgia). L'emergere di valori e organizzazioni sociali che si rifanno al vecchio ordine andrebbe piuttosto visto come *non-nuovo*, una categoria idealmente intermedia, alla quale fa da contraltare il *non-vecchio*, categoria che possiamo identificare in un altro stadio intermedio, caratterizzato dalla non-organizzazione, successivo alla caduta della vecchia cultura, ma antecedente alla comparsa di nuove forme di organizzazione: corrisponde al momento della lotta del singolo individuo per la sopravvivenza in un mondo diventato ostile.

4. Figure e spazi dell'apocalisse

La forma tematico-narrativa individuata, virtualmente sedimentata nella cultura e nella prassi discorsiva del genere si presta, nel momento della sua attualizzazione nei diversi testi, a farsi carico, a livello profondo, delle diverse assiologie, vale a dire dei sistemi di valori, proprie

di ciascun testo. Parallelamente, a livello discorsivo tale forma si manifesta attraverso allestimenti figurativi diversi, seppur riconducibili ad alcuni tipi ricorrenti, corrispondenti ai diversi “sottotemi” del genere apocalittico definiti in base alla natura della catastrofe (ecatombi nucleari, epidemie, crisi climatiche, eventi cosmici ecc.)³, attraverso i quali si manifestano spesso le ansie e le paure dei vari periodi storici. Sono infatti le diverse attualizzazioni della forma tematico-narrativa che veicolano in buona parte il significato e le ideologie dei singoli testi.

Non sempre, tuttavia, la natura dell’evento catastrofico è figurativamente esplicitata. In opere meno inclini al sensazionalismo pulp come *The Memoirs of a Survivor* di Doris Lessing (1974) o *The Road* di Cormac McCarthy (2006), la figurativizzazione della catastrofe è assente. Sappiamo solo che “qualcosa” è accaduto e la struttura sociale è collassata; cosa sia questo “qualcosa”, quale la motivazione, in fondo voyeuristica, della catastrofe non interessa: essa si svela puro espediente narrativo per mettere in scena un’opposizione narrativa. Allo stesso modo, in queste opere, nomi, tempi, spazi rimangono incerti, in una sorta di scarnificazione o, meglio, di distillazione figurativa; come se fossero, in fondo, accidenti innecessari: ciò che conta è il meccanismo narrativo stesso della catastrofe, un meccanismo ricorrente che mette in scena uno scontro polemico e rinvia a una serie di opposizioni valoriali profonde, che vengono scarnificate e messe a nudo, fatte a pezzi e insieme riconfermate. Come dicono bene La Mantia e Ferlita (2015), rimane sempre qualcosa dopo la fine, e il mondo dopo il mondo è in realtà il vero oggetto dello scrittore apocalittico.

La forma tematico-narrativa individuata si riflette anche in una precisa disposizione degli spazi narrativi. La questione della spazialità ha da sempre avuto una particolare importanza nella letteratura apocalittica. Essa, come abbiamo visto, aveva rilevanza già nella letteratura profetica giudaica, dove la visione fondava non soltanto un altro tempo, ma anche un altro spazio, l’Oltremondo (Arcari 2000, pp. 187–219). Il mondo post-apocalittico è un Oltremondo in cui la fisionomia e l’organizzazione stessa dello spazio narrativo sono straniati: si pensi allo spazio urbano, luogo euforico per eccellenza della modernità tecnologica (Pagetti 1993), che diventa uno spazio disforico da cui fuggire.

³ Sull’allestimento figurativo della catastrofe si veda Stano (2018).

Spesso, si configura una vera e propria *sostituzione* di spazi; la distruzione del vecchio mondo crea un nuovo spazio, reale e simbolico, per la rinascita: in *Things to Come*, come abbiamo visto, lo spazio utopico, Everytown, si costruisce sulle rovine del mondo pre-catastrofe. L'utopia è un gioco di spazi, ricordava Louis Marin (1973), e così, aggiungiamo, la distopia.

Lo scontro polemico tra i due soggetti portatori di differenti universi di valori, è anch'esso una lotta per la sostituzione di spazi; l'esito può portare alla scomparsa di uno degli universi di valori antagonisti, ma anche a una riorganizzazione spaziale tale che i due universi di valori possano coesistere in spazi diversi: alla fine di *A Canticle for Lebowitz*, allo scoppio sulla Terra del nuovo olocausto nucleare, i monaci di San Lebowitz fuggono su un altro pianeta per costruire una colonia e preservare la cultura umana.

Una buona illustrazione delle dinamiche narrative e spaziali che abbiamo delineato è *The Company of the Glory* (1975) di Edgar Pangborn. L'opera appartiene ad una più ampia, incompiuta storia futura che, partendo dalla catastrofe atomica che distrugge la civiltà moderna, descrive la graduale ricostruzione di vari tipi di società, alcune orientate a resuscitare i modi di vita della società del XIX e del XX secolo, altre tese alla ricerca di nuovi valori e nuove forme di socialità. Ambientato pochi decenni dopo la catastrofe, il romanzo si incentra sulla figura di Demetrios, una sorta di Socrate post-atomico, il narratore orale che racconta le storie del mondo antico e predica una società basata sulla fratellanza e sulla solidarietà. Sarà tale predicazione che lo farà esiliare dalla "Repubblica del Re", lo staterello dittatoriale le cui autorità non possono tollerare la sua dottrina libertaria. Assieme ai suoi discepoli si trasferirà nelle terre selvagge, dove fonderà una comunità basata sui nuovi ideali.

Rispetto agli spazi narrativi, abbiamo innanzitutto lo spazio del vecchio: in genere si tratta il luogo in cui il protagonista si trova all'inizio dell'azione, prima della catastrofe, per lo più una grande città da cui deve allontanarsi per poter sopravvivere; in *The Company of the Glory* esso vive soltanto in flashback, nel ricordo dei personaggi e nei racconti di Demetrios. Lo spazio del nuovo è quello dell'utopia, concretamente quello in cui sono costretti a fuggire Demetrios e i suoi seguaci a causa delle idee che professano; ad esso si contrappone non soltanto lo spazio del vecchio, ma anche lo spazio intermedio del *non-nuovo*, nel ro-

manzo rappresentato dalla “repubblica del Re”, con la sua organizzazione dittatoriale, un lembo di Stati Uniti che si ispira in maniera distorta ai vecchi valori della civiltà preatomica. Vi è infine un altro luogo intermedio, che potremmo identificare come il luogo del *non-vecchio*, non è più organizzato secondo il vecchio ordine ma neppure ancora secondo regole nuove: è il luogo della Natura, dell’anomia, della non organizzazione sociale, della barbarie; è in genere lo spazio in cui si muovono i protagonisti subito dopo la catastrofe, prima di potersi riorganizzare in strutture sociali vecchie o nuove che siano. In *The Company of the Glory* è lo spazio che — sempre nel ricordo — attraversano i personaggi in fuga dopo la catastrofe.

5. Zombie, e altre apocalissi del nuovo millennio

La forma tematico-narrativa individuata, pur attraverso declinazioni diverse, continua a riproporsi ancora oggi. Riemerge, ad esempio, in molti film del revival post-apocalittico di inizio millennio, da *28 Days Later* (2006) di Danny Boyle a *The Happening* (2008) di M. Night Shyamalan, e soprattutto la ritroviamo nel popolare filone delle cosiddette “apocalissi zombie”. Particolarmente significativo a riguardo è *The Walking Dead* (fumetto e serie TV), nel quale al centro della narrazione non c’è tanto la lotta contro gli zombie quanto proprio il contrasto tra le diverse comunità umane, animate da differenti valori⁴. Come osserva Joyce (2019, p. 190), “Invece di concentrarsi sugli zombie come oggetti dell’orrore, la serie si concentra sull’impatto dell’apocalisse sui personaggi, sugli sforzi di quest’ultimi per costruire una nuova etica che sia praticabile in questo mondo brutale e sulla costruzione di nuove comunità tra le macerie del vecchio”. I Personaggi di *The Walking Dead*, dice sempre Joyce “sono costantemente sospesi tra sopravvivenza individuale e microsocietà precarie che sperimentano nuovi modi di essere”. Se la prima serie televisiva riguarda soprattutto la mera sopravvivenza, la seconda si incentra sulla costruzione di una nuova comunità e sullo scontro di valori alla base di essa, ispirati al passato pre-apocalittico o invece radicati in nuove etiche dettate dalla sopravvivenza. La riproposizione di tale scontro polemico fa sì che la costruzione e il

⁴ Riportiamo qui alcune osservazioni che saranno sviluppate in un più ampio studio sulle apocalissi zombie di futura pubblicazione.

mantenimento nel tempo delle diverse comunità assumano sempre in *The Walking Dead* tratti alquanto problematici: la loro esistenza è sempre precaria e in divenire, sospesa tra un Non-vecchio e un Non-nuovo, lontana in ogni caso da qualsiasi esito finale, utopico o distopico che sia. Come osserva giustamente Joyce, questa sospensione tra paura e speranza è funzionale alla natura seriale e transmediale del prodotto: “la creazione di una nuova utopia offrirebbe una chiusura narrativa in una forma che trae invece beneficio da strutture aperte e probabilmente andrebbe contro il godimento stesso che ricaviamo dai racconti di zombie”.

È tuttavia interessante notare come la difficoltà, che diventa talvolta impossibilità, di costruire nuove comunità si ritrovi anche in altri testi post-apocalittici recenti. È il caso di *The Road* (2009) di Cormac McCarthy, per certi versi un punto di arrivo del genere. Il romanzo sembra mettere in scena l'irrealizzabilità della rinascita: la morte di ogni vegetale e animale, e quindi l'impossibilità di coltivare e di allevare, preclude l'edificazione di qualsiasi comunità stabile. La riduzione a un'economia di rapina, basata sullo sfruttamento di quanto è rimasto del vecchio mondo, quando non sul cannibalismo, implica un eterno nomadismo, alla ricerca di sempre nuove fonti di approvvigionamento, e insieme la lotta di tutti contro tutti per accaparrarsi le limitate risorse, ma è un viaggio senza speranza verso il nulla. È dunque un meccanismo narrativo bloccato quello che è alla base del romanzo, e che lo rende così incisivo: la catastrofe non è irruzione del Nuovo, ripartenza, ma solo la distruzione del Vecchio; quello che resta è il Non-vecchio, un limbo intermedio, incapace di esistenza autonoma, che si regge sullo sfruttamento delle magre risorse rimaste dell'antico mondo e sulla propria stessa cannibalizzazione. Solo nel finale il romanzo si apre a un'ombra di speranza: in base a una logica mitico-narrativa, con la morte del Padre, simbolico rappresentante del Vecchio, può ripartire il meccanismo bloccato e può manifestarsi il Nuovo: un “reduce di antichi scontri”, la sua famiglia, i suoi bambini, la cellula di una possibile società futura.

5. Conclusioni: la condizione post-apocalittica

Secondo Jurij M. Lotman, l'immaginazione apocalittica è il modo in cui una cultura rappresenta la propria fine e la conseguente sostituzione di

essa con una non-cultura, sia essa una cultura diversa, un'“anticultura”, oppure la fine della Storia e il ritorno alla/della natura (Lotman 1975). Essa si viene così a contrapporre in qualche modo al racconto mitico: come quest'ultimo è il racconto degli inizi, così nel racconto apocalittico viene rappresentata la fine improvvisa di una cultura e il sorgere di una nuova.

Abbiamo visto come nell'immaginario post-apocalittico tra Ottocento e Novecento questa dicotomia vecchio *vs* nuovo si sia realizzata in una forma tematico-narrativa peculiare, che traduce la classica opposizione tra concezione ciclica e concezione lineare del tempo, in uno scontro tra due universi di valori: il restauro del vecchio mondo pre-apocalittico o la fondazione di una società nuova su basi valoriali diverse. E abbiamo visto come tale forma perduri tutt'oggi, sebbene in alcuni casi — da un *franchise* transmediale come *The Walking Dead* a un romanzo letterario come *The Road* — essa appaia come un meccanismo narrativo “bloccato”, che manifesta la difficoltà di arrivare a costruire, e in definitiva a concepire, un Nuovo che si presenti come radicale opposizione e alternativa al Vecchio mondo.

Si tratta di una messa in crisi del modello paligenetico che sembra confermata dall'affermarsi, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, di una nuova, alternativa forma tematico-narrativa, quasi una sorta di fusione tra la tradizione apocalittica e quella distopica, anch'essa contraddistinta, seppur in maniera diversa, da un meccanismo narrativo bloccato. In essa, pur in presenza di una tensione apocalittica, la catastrofe globale è sostituita da un lento incancrenirsi materiale, sociale e culturale, all'interno del quale si lotta per la sopravvivenza quotidiana, senza però che si arrivi mai a un punto di rottura. Marega oppone a riguardo apocalissi e crisi: “se l'apocalisse rappresenta il *kairos* cruciale della fine, la crisi è invece il lungo tempo della decadenza” (Marega 2019, p. 38).

Se nel racconto post-apocalittico la fine del Vecchio Mondo è sì un evento traumatico, ma apre uno spazio fisico e simbolico per il Nuovo Mondo, in questa che potremmo chiamare *Apocalissi quotidiana* (Bertetti 1998), *Slow Apocalypse* (McMurry 1996) o, forse meglio, *Soft Apocalypse*, dal titolo di un significativo romanzo di Will McIntosh (1911), il lento decadimento del vecchio mondo non lascia alcuno spazio per una possibile rinascita, per la costruzione del Nuovo.

È il *no future* dei giovani punk inglesi nel 1977, la Los Angeles 2019 di *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), il mondo ipertecnologico e degradato di William Gibson e del cyberpunk. Ma è anche il prossimo futuro prospettato dalla *climate fiction* contemporanea: opere come *Blackfish City* di Sam J. Miller (2018), dove le città-piattaforme nell'artico continuano ad ospitare una versione incattivita della nostra società tecnologica; oppure come *New York 2140* di Kim Stanley Robinson (2017), ambientato in una Manhattan semi-sommersa a causa dell'innalzamento del livello dei mari, dove pure tutto sembra procedere come prima in un continuo adattamento mentale a una nuova normalità.

All'origine c'è forse la fine postmoderna delle grandi narrazioni⁵, la perdita di fiducia nelle possibilità di una rivoluzione globale ma soprattutto vi è la sensazione crescente, a partire dagli anni '60, che stiamo già vivendo una condizione per certi versi apocalittica: “Apocalisse lenta significa che siamo all'interno (e forse siamo già nel pieno) di un periodo in cui i limiti [della natura] sono stati superati e i rischi di disequilibrio stanno aumentando” (Buell 2003, p. 105).

Riferimenti bibliografici

- BERGER J. (1999) *After the End: Representations of post-apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- BERTETTI P. (1998) *L'apocalisse quotidiana*, in P. BERTETTI, A. APPIANO e A. ZINNA, *Fine del millennio*, “Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni”, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino: 1–20.
- BUELL F. (2003) *From Apocalypse to Way of Life: Environmental Crisis in the American Century*, Routledge, New York.
- COLLINS J.J. (1979) *Introduction: Toward the Morphology of a Genre*, “Semeia” 14: 1–20.
- . (ed.) (1998) *The Encyclopedia of Apocalypticism. Vol. I: The Origins of Apocalypticism in Judaism and Christianity*, Continuum, New York.
- COMBERIATI D. (2021) *Il mondo che verrà. Cinque ipotesi di ricostruzione dell'umanità nelle narrazioni distopiche*, Mimesis, Milano.
- COURTÉS, J. (1986) *Le conte populaire: poétique et mythologie*, PUF, Paris (trad. it. *La fiaba: poetica e mitologia*, Centro Scientifico Editore, Torino, 1992).
- GRAYSON E. (2015) “Walter M. Miller Jr's A Canticle for Leibowitz, the Great Year, and the Ages of Man”, in B. M. ROGERS e B. E. STEVENS

⁵ Sulla relazione tra narrazioni apocalittiche e post-moderno si veda Lino (2014).

- (a cura di), *Classical Traditions in Science Fiction*, Oxford University Press, Oxford: 145–160.
- GREIMAS A.J e FONTANILLE J. (1991), *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris (trad. it. *Semiotica delle passioni*, Bompiani, Milano, 1995)
- DE MARTINO E. (1977) *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino.
- DE MICHELIS I. (2005) *Introduzione* [al numero monografico *Apocalissi e letteratura*], “Studi (e Testi) italiani”, 15: 9–15.
- HICKS H.J. (2016) *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*, Palgrave Macmillan, London-New York.
- KERMODE F. (1966) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford UP, Oxford. (trad. it. *Il senso della fine, Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano, 1972).
- JOYCE, S. (2018) *Transmedia Storytelling and the Apocalypse*, Palgrave Macmillan, Cham.
- LA MANTIA F. e S. FERLITA (2015) *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca*, Milano, FrancoAngeli.
- LINO M. (2014) *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Le lettere, Firenze.
- LOTMAN J.M. (1975) “Valore modellizzante dei concetti di ‘fine’ e ‘inizio’”, in J.M. LOTMAN e B.A. USPENSKY, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani (ed. or. 1970): 135–141.
- LOWITH K. (1949) *Meaning in History*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *Significato e fine della storia*, Il Saggiatore, Milano, 1989).
- MAREGA S. (2019) “Scenari per una ricognizione dell’immaginario apocalittico”, in S. Marega (a cura di), *Visioni dell’apocalisse. L’immaginario cinematografico della fine del mondo*, Mimesis, Milano: 17–56.
- MARIN L. (1973) *Utopie jeux d’espaces*, Minuit, Paris.
- MCMURRY A. (1996) *The Slow Apocalypse: A Gradualistic Theory of the ‘World’s Demise*, “Postmodern Culture”, 6(3): n.p.
- RODERICK F.N. (2014) *Wilderness and the American Mind. Fifth Edition*, Yale University Press, New Haven (I ed. 1967).
- PAGETTI C. (1993) *I sogni della scienza: storia della science fiction*, Editori riuniti, Roma.
- REDALIÉ Y. (2005) *Note introduttive sulla letteratura apocalittica e l’Apocalisse di Giovanni*, “Studi (e Testi) italiani”, 15: 17–29.
- SIELO F. (2016) “Niente da ridere”: *le apocalissi ironiche di G. Morselli e M. P. Shiel*, “Between”, VI(12): 1–22, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2199/2286> (ultimo accesso 22 marzo 2023).
- STANO S. (2018) “La catastrofe tra natura e cultura. Riflessioni semiotiche sulla fine del mondo”, in V. Idone Cassone, B. Surace, M. Thibault (a cura di), *I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi*, Aracne, Roma: 29–37.

- SUVIN D. (1979) *Metamorphoses of Science-Fiction*, Yale University Press, New Haven (trad. it. *Le metamorfosi della fantascienza*, Il Mulino, Bologna, 1985).
- WAGAR W.W. (1982) *Terminal Visions: The Literature of Last Things*, Indiana University Press, Bloomington.
- WOLFE G.K. (2011) "The Remaking of Zero", in *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*, Wesleyan University Press, Middletown: 99–121.

LA CRISI DEL FUTURO TRA FILM, SERIE E VIDEOGIOCHI DI FANTASCIENZA CONTEMPORANEI

GIANMARCO THIERRY GIULIANA*

ENGLISH TITLE: The crisis of the future among contemporary science fiction films, series, and video games.

ABSTRACT: In this article, we present the results of a sociosemiotic research conducted on the contemporary imagery of the future. What kind of future is envisaged and emerges in the science fiction narratives of the last twenty years? We answered this question by examining the narrative structures and semantic, aspectual and axiological contents of two hundred and seventy-nine texts including films, series and video games. We first outline the innovative methodology with which this research was carried out. Next, we provide a summary of the results obtained and comment on them. The interpretation of the data reveals a strong crisis in the representation of the future. Not only are there very few positive futures that differ from the present, but many texts of this kind do not actually speak of the future or represent it. Finally, there are marked differences between the three media, with cinema being by far the least projective form, while digital games, on the contrary, remain the encyclopedic space where the future destiny of mankind is most easily, most variedly and most enthusiastically imagined.

KEYWORDS: semiotics; future; media; sci-fi, videogames.

Introduzione

Che il futuro sia una costruzione semiotica è, allo stato attuale delle scienze umane, un fatto assodato. Risultato di un atto interpretativo delle collettività umane che organizzano il tempo fisico in temporalità, il futuro si presenta come una ontologia vuota fondata sul sembrare (Leone 2017) il cui senso varia a seconda delle sue diverse aspettualizzazioni (Lozano 2021) e dei diversi mondi possibili disegnati a partire dalle narrazioni del mondo. L'idea stessa del futuro come freccia che

* Università degli Studi di Torino.

progredisce verso l'avanti non è affatto naturale e trova delle eccezioni culturali (Voto et al. 2022). Si tratta di una tesi che, seppur con meta-linguaggi diversi, troviamo espressa tanto dalla riflessione storica di Koselleck (Lorusso & Giannitrapani 2021) quanto dall'antropologia di Appadurai (2014). Non solo diverse culture esprimono diversi futuri a partire dai loro linguaggi e testi che ne articolano l'immaginario, ma la stessa *possibilità* dei singoli di pensare al proprio futuro in termini di possibilità piuttosto che di impossibilità dipende innanzitutto dalla cultura del soggetto intesa non solo come "enciclopedia" o "lingua" ma anche come contesto storico, economico e materiale. A partire da qui non è difficile comprendere come mai il futuro e la sua crisi siano un tema così attuale nel contesto occidentale contemporaneo che vede, appunto, un succedersi di crisi che declinano il futuro stesso in una aspettualità sostanzialmente terminativa (seppur questo non sia certo un fatto nuovo nella storia dell'umanità). Pensiamo in primis alla crisi economica, sanitaria, ambientale e bellica, certo, ma anche ai discorsi quotidiani sulla crisi politica, generazionale e tante altre. In tutti questi casi, la maggior parte dei discorsi sul futuro sembrano narcotizzare la dimensione *possibile* di queste trasformazioni (es: la nascita di un nuovo ordine mondiale migliore del precedente dopo la fine delle guerre) e mettono invece l'accento sulla *fine* delle possibilità in termini disforici portando, di fatto, a una svalorizzazione della progettualità e all'affermazione della nostalgia come passione (Greimas 1986) del presente (Teti 2020) su cui in questi anni hanno riflettuto molto sia la semiotica (Panico 2022) che altre discipline (Jacobsen 2022; Niemeyer & Siebert 2023). In quanto esseri umani che costruiscono il futuro a partire dal presente nel quale sono situati, questa costruzione discorsiva è ovviamente del tutto normale: noi non possiamo che piangere i morti di oggi e angosciarci della povertà e del malessere che incontriamo ogni giorno in modi diretti e mediati. Lo stesso vale, in parte, anche per quel particolare tipo di discorso sul futuro fatto dal giornalismo che ha il compito di raccontare processualmente l'attualità (Vulli 2021) descritta, spesso, innanzitutto come perdita del passato, presente e futuro.

L'universo discorsivo nel quale i soggetti culturali vivono e del quale nutrono il loro immaginario, tuttavia, non presenta solo cronache della quotidianità ma anche testi finzionali che, proprio in questo contesto, sembrerebbero avere il potere e forse addirittura il dovere di rappresentare quel *futuro prossimo a venire* (Spaziante 2019) e quella *novità* che

nessuno sembra avere la forza di immaginare. Lo dimostrano bene i ricorrenti meme¹ che ironizzano sulle aspettative deluse del futuro mettendo a paragone le auto volanti dei film sci-fi degli anni 80' con le "invenzioni" che fanno parte del nostro quotidiano. Da un certo punto di vista, quella fantascienza *prometteva* un certo tipo di futuro in quanto abbracciava "ottimisticamente" dei contenuti narrativi di speculazione e anticipazione. Ma davvero le narrazioni contemporanee alle quali siamo esposti tramite diversi media svolgono, per lo più, questa funzione? Interessati a verificare semioticamente lo stato di queste narrazioni sul futuro, in questo articolo presentiamo i risultati di una ricerca commissionata² dall'organizzazione non profit *ForwardTo* che è durata circa un anno e consiste nell'analisi di un corpus di quasi trecento testi fantascientifici distribuiti tra il 2000 e il 2021. Sebbene si tratti di un lavoro svolto sulla scia di importanti lavori semiotici sulle aspettuali, rappresentazioni e metodologie di studio del futuro (Lotman 1993, Caputo, Petrilli e Ponzio 2006; Cassone, Surace e Thibault 2018; Salerno e Lozano 2020, Parn 2021; Thibault 2022) e in connessione con lo studio semiotico della fantascienza (Angenot 1979; Stefanopoulou 2023), questo articolo non discuterà la sua bibliografia di riferimento. Questo sia per evidenti limiti di spazio che in quanto il qui presente paper si caratterizza come una ricerca semiotica sperimentale interessata a fornire una sorta di fotografia di una porzione della semiosfera contemporanea. Senza alcun dubbio per scattare al meglio questa foto l'ideale sarebbe stato partire dalla letteratura esistente sul suo tema (il futuro come progettualità) e i suoi oggetti (audiovisivi fantascientifici), ma talvolta, come nel nostro caso, i tempi e le prassi della ricerca richiedono di agire diversamente. Da un lato questo rende l'approccio qui ideato idealmente applicabile trasversalmente a diversi temi e oggetti. Dall'altro, si potrà e dovrà necessariamente valutare l'effettivo valore e significato dei suoi risultati discutendoli e riflettendovi successivamente all'interno di diversi campi di studio semiotici coinvolti (semiotica del futuro e speculativa, semiotica della fantascienza, semiotica della cultura, etc.). La stessa efficacia divulgativa e sociale dei suoi risultati, un

¹ <https://knowyourmeme.com/photos/1693565-cybertruck>

² Questa ricerca è stata svolta all'interno del progetto ERC FACETS ed è stata co-finanziata dall'organizzazione non profit *ForwardTo* come progetto voluto, ideato e divulgato da Alberto Robiati. Il suo sviluppo scientifico è stato supervisionato da Antonio Santangelo e Guido Ferraro.

punto per noi fondamentale data la natura collaborativa di questa indagine tra Università e la realtà sociale delle non profit, non può limitarsi ai soli risultati scientifici e divulgativi ottenuti (Robiati 2023) ma dovrà essere discussa in altre sedi e in ottiche sia transdisciplinari che pratiche.

Esporremo dunque prima di tutto la metodologia innovativa con la quale questa ricerca è stata effettuata: i suoi criteri, obiettivi e i suoi limiti. Faremo poi un esempio concreto di analisi applicando queste categorie a due testi che esprimono diverse forme di fantascienza. In seguito, riporteremo una sintesi dei risultati ottenuti. Infine, faremo delle conclusioni su quanto è emerso da questa ricerca

Obbiettivi e Metodologia

Lo scopo della nostra ricerca era di indagare lo stato contemporaneo dei discorsi sul futuro che circolano nella nostra società andando a così costituire l'enciclopedia di riferimento, ovvero l'orizzonte semiotico-cognitivo, dei soggetti culturali esposti a e "immersi" in questi discorsi. Da un lato eravamo interessati a trovare ricorrenze tali da creare stereotipi/*script* del futuro. Dall'altro eravamo interessati a sottolineare una maggiore o minore presenza di discorsi *possibilisti* sul futuro, ovvero di quei racconti anti-apocalittici che propongono modelli e valori diversi da inseguire al fine di raggiungere una società futura migliore e felice. Se questa indagine è senza dubbio di tipo sociosemiotico, a cavallo tra semiotica delle connotazioni sociali e delle intersoggettività (Fontanille 2023), essa si distingue da altre sue applicazioni partendo da un *topic* (il futuro) e *focus* (il cambiamento) di cui cerca occorrenze, forme e strutture narrative in un ampio corpus. Un futuro inteso non solo come ambientazione o *frame* ma anche e soprattutto nucleo del lavoro interpretativo e inferenziale di chi guarda e/o gioca. Sulla base di questa domanda di ricerca è stata creata la nostra metodologia, a cominciare dai criteri di selezione del corpus. Torneremo più avanti sui limiti di un tale approccio, ma ha senso sottolineare sin da ora che lo studio di molti testi e la loro "modellizzazione numerica" (per cui renderemo conto dell'immaginario audiovisivo in termini percentuali) non fa di questa ricerca un lavoro epistemologicamente quantitativo. Poiché lo statuto epistemologico di questo articolo potrebbe giustamente sembrare ambiguo, precisiamo subito che questa è prettamente semiotica

(e dunque qualitativa) e che la sua dimensione quantitativa mira solo a rafforzare argomentativamente la sua tesi e mira, conseguentemente, a una maggiore veridicità anziché a una “obbiettività” di tipo scientifico (raggiungibile tramite metodologie specifiche come l’uso di modelli statistici che sono qui completamente assenti).

Costruzione e selezione del corpus

Tra i molti discorsi sul futuro che circolano nella semiosfera, abbiamo scelto di occuparci unicamente di un particolare tipo di testo ovvero i “racconti” finzionali del mondo a venire, escludendo dunque altri testi importanti come i discorsi politici. Questa prima esclusione non bastava comunque a creare un corpus gestibile da analizzare. Abbiamo dunque proceduto alla selezione del corpus attuando ulteriori tagli. Dal punto di vista del linguaggio semiotico, ci siamo limitati alle narrazioni audiovisive presenti in i) film ii) serie e iii) videogiochi. Inoltre, all’interno di questa tipologia testuale ci siamo limitati ai film appartenenti al genere della fantascienza, essendo questo, entro la cornice della pop-culture, potenzialmente il più adatto ad esprimere esplicitamente scenari futuri e visioni di mondi possibili a venire. Nel caso di film e serie, abbiamo escluso i testi di animazione nonostante essi presentino tematiche e immaginari di grande interesse rispetto alla nostra domanda di ricerca³. Abbiamo, infine, adoperato un criterio cronologico selezionando testi rilasciati tra l’inizio del 2000 e la fine del 2021. I motivi di queste prime inclusioni ed esclusioni sono essenzialmente pragmatici: film, serie e videogiochi “pop” distribuiti dal 2000 in poi erano quanto ci era stato chiesto di analizzare sulla base della loro diffusione e rilevanza sociale. Inoltre, questa ricerca non poteva ambire, in solo un anno, a fornire una analisi esaustiva di ogni tipo di audiovisivo in circolazione nella cultura occidentale. Senza alcun dubbio, per esempio, i dati sulla rappresentazione del futuro nell’animazione meriterebbero di essere integrati⁴. Per altro, mantenere nel corpus alcune caratteristiche espressive legate all’audiovisivo era funzionale alle analisi stesse (es: scene di apertura e di chiusura del testo, trailer, estetiche visive, etc.).

³ *Star Wars: The Clone Wars* (2008), *Psycho Pass* nel 2012 o ancora *Futurama* (1999-2003) e *Rick e Morty* (2013) sono tutti esempi di questo.

⁴ Il metodo da noi ideato permette perfettamente di farlo.

Infine, sin dal nostro titolo sono chiarissimi i limiti delle nostre affermazioni: se anche in letteratura, nei giochi di carte o nei cartoni animati per bambini vi fossero dati sensibilmente diversi dai nostri questo non comprometterebbe in niente la validità delle affermazioni qui riportate.

Se queste operazioni hanno delineato il nostro corpus in modo chiaro, la quantità e diversità di film e videogiochi rientranti in queste categorie ci ha spinti ad adoperare un ulteriore criterio riducesse il numero di testi da analizzare e ci garantisse anche di ottenere risultati significativi in quanto rappresentativi dell'immaginario collettivo. Abbiamo dunque fondato la nostra lista di testi da analizzare anche sulla base della loro ricorrenza nei discorsi su di essi presenti su piattaforme e siti specializzati. Nel caso del cinema e delle serie, abbiamo guardato alle liste dei "più importanti" testi di fantascienza su IMDB⁵, Rotten Tomatoes⁶, WatchMojo⁷, MUBI⁸, Rolling Stone⁹ e siti dedicati¹⁰. Nel caso dei videogiochi, abbiamo consultato i dati sui titoli sci-fi più giocati direttamente forniti dal sito di Steam (secondo il tag "fantascienza") ma anche su quelli più graditi secondo Metacritic¹¹ e dei più importanti secondo GameRanx¹² e WhatCulture Gaming¹³. Naturalmente, non vi è modo di dimostrare una correlazione diretta tra la forte visibilità di queste liste, fatte a partire dalle opinioni di singole persone o comunque gruppi redazionali, e l'effettiva presenza dei testi che esse propongono nelle menti dei soggetti culturali. Esse hanno dunque aiutato la costruzione del corpus senza per questo determinarla del tutto. Un ultimo e ulteriore fattore ha poi influito sul corpus: la domanda e ipotesi di partenza sulla possibile *crisi* del futuro. Volendo evitare a tutti

⁵ <https://www.imdb.com/list/ls055874673/> ;

https://www.imdb.com/search/title/?title_type=tv_series&genres=sci-fi

⁶ <https://editorial.rottentomatoes.com/guide/essential-sci-fi-movies-of-all-time/> ;
<https://editorial.rottentomatoes.com/guide/best-sci-fi-tv-shows/>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=P6EyjIvbex8> ; https://www.youtube.com/watch?v=E_IVUq73Cxs ; <https://www.youtube.com/watch?v=Q11OeX5qFgY>

⁸ <https://mubi.com/it/lists/100-best-sci-fi-films-of-all-time>

⁹ <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-lists/the-top-40-sci-fi-movies-of-the-21st-century-28134/> ; <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-lists/best-science-fiction-tv-shows-of-all-time-65434/>

¹⁰ <https://www.denofgeek.com/tv/best-sci-fi-tv-shows-of-the-21st-century/>

¹¹ <https://www.metacritic.com/browse/game/>

¹² <https://gameranx.com/features/id/296060/article/best-sci-fi-single-player-games-you-cant-afford-to-miss/>

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=jECjhmI6wYs> ; <https://www.youtube.com/watch?v=96yXeXLQmGI>

i costi di confermare questa idea inserendo nel corpus molti testi fantascientifici che escludessero *a priori* l'interesse verso la rappresentazione di mondi e società a venire, abbiamo escluso due tipologie di testi talvolta rientranti nel genere sci-fi ma tipicamente incentrati sul *finire* del presente: i film di super eroi e i *disaster movie*. Sempre in un'ottica qualitativa, questa esclusione tipologica è stata fatta alla luce dell'effettivo contenuto del singolo testo, motivo per cui alcuni testi rientranti nel genere ma divergenti nei loro contenuti sono stati inclusi.

Infine, nel caso delle serie sono stati accantonati sia prodotti costituiti da puntate indipendenti come *Black Mirror* (2011) o *Electric Dreams* (2017) che le commedie satiriche senza una vera trama come *Better Off Ted* (2009). Similmente sono stati esclusi diversi videogiochi con estetiche sci-fi ma senza una narrativa.

Dopo tutti questi tagli, il corpus definitivo rimane imponente: abbiamo infatti ben 279 testi divisi in 112 film, 124 videogiochi, e 43 serie. Si tratta di una quantità che permette di evitare l'affidamento all'intuito del ricercatore umanista che esamina uno o pochi testi postulando che essi siano rappresentativi di tutti gli altri e del "pensare collettivo". Da questo punto di vista, la dimensione quantitativa del nostro studio rappresenta un valore interdisciplinare nella misura in cui va contro uno stereotipo semiotico che rende talvolta difficile il dialogo con discipline vicine (come la sociologia) orientate da prospettive quantitative.

Creazione della scheda di analisi

Lo studio di questo numero elevato di testi ha richiesto di dover concepire una metodologia di analisi semiotica che permettesse di ottenere dei risultati significativi in tempi ragionevoli. Inoltre, data la natura della nostra collaborazione, avevamo anche la necessità di ottenere dei risultati in qualche modo quantitativi sulla base dei quali trarre poi le nostre interpretazioni di natura più specificatamente semiotica. Ogni analisi approfondita "frame by frame" che tenesse insieme linguaggio audiovisivo, contenuto semantico, sviluppo narrativo e operazioni inferenziali (Eugeni 2010) era, dunque, da escludersi. Lo stesso dicasi per le analisi incentrate sulla narratività processuale (Greimas 1976). Invece, la nostra analisi doveva essere incentrata sulla ricognizione di specifiche

figure tematiche (Courtés 1991) e di unità culturali (Eco 1975) che rimandassero a diverse visioni e interpretazioni (Eco 1979) di futuro che ci interessava indagare. Nello specifico, ci siamo approcciati al corpus a partire dalle seguenti sette domande:

1. Il testo mostra/immagina effettivamente un qualche futuro possibile o si concentra invece sulla fine del presente?
2. Nel testo, questo futuro è stato raggiunto e determinato dal progresso scientifico o dipende da elementi “magici”?
3. Il testo rappresenta un futuro nel quale è stato ristabilita/riconquistata una armonia con l’ambiente?
4. Il testo rappresenta una futura organizzazione politica piuttosto positiva o negativa?
5. Nel testo sono presenti relazioni tra umani e forme di alterità organiche o macchiniche?
6. Il conflitto centrale all’interno del testo riguarda un oggetto di valore socioculturale o “ambientale”?
7. Il testo finisce con la creazione di una società futura nuova e migliore di quella precedente?

Si tratta di sette domande che riguardano aspetti diversi dei testi (aspettuali, contenutistici e assiologici) ma che sono capaci di rappresentare in modo complessivo il discorso sociale contemporaneo sul futuro sia da un punto di vista tematico (l’ambientalismo, i rischi dell’intelligenza artificiale, la sfiducia nella scienza, etc.) e passionale (pessimismo, cinismo, nostalgia, etc.). In generale, si interessano sia al grado di presenza di una progettualità futura (domanda 1 e 7) che al tipo di progettualità futura (le domande 2-5 i cui valori, dunque, non rappresentano necessariamente una mancanza di futuro).

Poiché queste domande orientano tutti i risultati ottenuti, dobbiamo spiegare la loro origine. Dal punto di vista teorico esse nascono da una prospettiva sociosemiotica (Ferraro 2012; Santangelo 2013), mentre da un punto di vista pragmatico cercano di rispondere ai temi sociali indagati da chi ci ha commissionato la ricerca. Tuttavia, non sono state scelte a monte dell’analisi ma sono state ritenute da noi pertinenti in quanto emergenti dal corpus stesso e in particolare dalle differenze tra il corpus da noi analizzato e quello assente dall’analisi ma col quale ovviamente ci siamo dovuti confrontare e cioè i cult della fantascienza

prodotti *prima* del 2000. Queste domande sono state sistematizzate secondo logiche oppositive come segue:

1. Futuro-Presente&Anteriore VS Futuro-Futuro
2. (Fanta)Scienza VS Fanta(scienza)
3. Industria VS Natura
4. Buongoverno VS Distopia
5. Alterità Macchinica VS Alterità Biologica
6. Pianeta a Rischio VS Cultura a Rischio
7. Rivoluzione Narrativa VS Restaurazione Valoriale

Dal punto di vista epistemologico, queste opposizioni seguono a grandi linee il principio semiotico generale secondo cui sono state poste in modo differenziale a partire dalle isotopie semantiche immediatamente rintracciabili senza analisi approfondite. Venendo dalla superficie dei testi esse sono, in qualche modo, già un primo risultato. È evidente, tuttavia, che applicare questo principio metodologico a un solo testo espresso tramite il linguaggio verbale (come è nato in semiotica) e a quasi 300 audiovisivi (dove l'immagine chiede allo studioso di scegliere una attribuzione semantica verbale) non siano affatto la stessa cosa. Raggruppando le isotopie da cui nascono, le opposizioni sono dunque divenute sostanzialmente tematiche e, in quanto tali, sono suscettibili di avere un maggiore grado di potenziale ambiguità interpretativa. Inoltre esse hanno un minor grado di valenza letterale. Così, alla potenziale domanda “Perché ‘distopia’ è opposto a ‘buongoverno’ e non a ‘utopia?’” bisogna rispondere che ciò deriva dalla mancanza di isotopie tematiche di tipo utopico negli stati narrativi dei mondi finzionali ma che invece l'espressione specifica “buongoverno” potrebbe essere sostituita da una diversa espressione semantica equivalente. Senza dubbio le scelte di questi termini tematici sono state fatte anche in funzione del contesto discorsivo a cui ci interessava collegare le rappresentazioni dei testi, ma sempre secondo un principio di pertinenza testuale. Per esempio, sicuramente una ciminiera è una tecnologia umana per cui avremmo potuto, semanticamente, opporre la tecnologia alla natura. Ma questo sarebbe andato in conflitto col discorso stesso dei testi (sia sul livello narrativo che visivo) dove la tecnologia non ha questa posizione attanziale oppositiva (es: sono spesso altre tecnologie quelle ci salvano dall'inquinamento) mentre è chiarissimo il riferimento

disforico all'immaginario delle strutture iconiche della prima rivoluzione industriale. Infine, sia le domande che le categorie elencate sono ovviamente solo alcune tra altre possibili¹⁴.

Da qui, è stata creata una scheda Excel che tenesse traccia della *presenza e ricorrenza sia narrativo-verbale che visiva* nei testi di unità culturali e figure tematiche relative a queste categorie oppositive. In questo senso, i dati della scheda riflettono innanzitutto i *setting* di partenza e l'ambientazione di queste narrazioni per due motivi. Innanzitutto, in quanto è ciò che il testo dà per scontato/ovvio sul futuro e rappresenta dunque certe logiche proiettive in termini di script. In secondo luogo, i *setting* e le ambientazioni determinano in modo *isotopico* le ricorrenze figurative e narrative lungo tutto il discorso tenuto dal testo fino al momento della sua sanzione finale.

Limitando così l'analisi al rintracciamento di presenze o assenze degli elementi di cui abbiamo scritto, è stato possibile dare conto di queste in termini numerici e di medie matematiche che fossero rappresentative del corpus. Ogni testo può avere dunque per ogni categoria un valore di 1 (presenza), 0 (assenza) o 0,5 nei casi di presenza/assenza parziale e potenziale ambiguità interpretativa. Su 43 serie, per esempio, un "punteggio" di 43 (somma dei valori) nella categoria "futuro" vorrebbe dire che tutti i testi parlano del futuro e ne mostrano una sua versione possibile (valore di 1 al 100%). Si noti che all'interno delle opposizioni i valori non sono esclusivi: un testo ambientato per metà nel presente e per metà in un futuro distante avrà un 1 in entrambe le categorie. L'attribuzione dei valori implica una ottica semiotica *partecipativa* (Paolucci 2010) che può così rendere conto della complessità dei testi e delle loro interpretazioni. Su che base, tuttavia, si decide se un testo "parla del futuro" e ne parla in un'ottica di cambiamento positivo? Per ogni categoria e per ogni valore sono presenti nella scheda dei criteri di analisi formale del testo relativi a figure tematiche (es: la megalopoli come figura del modello industriale) e aspetti attanziali (es: posizionamento dello Stato come attore dal lato del Soggetto nel caso del buongoverno). In regola generale, questi criteri sono stati scelti in un'ottica *proiettiva* e *possibilista* che tenesse conto, per esempio, della differenza

¹⁴ Esempi: quanti testi ambientati nel futuro sono situati entro i prossimi cinquant'anni? Quanti testi presentano processi temporali di riscrittura della Storia? In quante narrazioni del futuro la Terra e le sue società sono state distrutte? In quanti testi troviamo modelli relazionali diversi da monogamie eterosessuali? In quanti testi il futuro implica un cambiamento del rapporto tra volto e identità?

tra un film ambientato l'anno stesso della sua uscita in sala (presente-futuro) e un film ambientato tra cento anni (futuro-futuro). Per questo stesso motivo, un testo come *Star Wars* viene preso come esempio di una narrazione del futuro in quanto da un punto di vista interpretativo i suoi spettatori possono dare senso al suo mondo possibile (Eco 1979) come *progresso* di quanto essi conoscono (pensiamo alla medicina e trasporti), anche se narrativamente il testo si situa diegeticamente nel passato.

Un tale approccio, in conclusione, permette di studiare l'immaginario sociale sul futuro come discorso a partire da quattro tipi di dati testuali:

- A. Ricorrenza di un singolo aspetto rappresentativo
- B. Ricorrenza di figure tematiche
- C. Ricorrenza di strutture narrative
- D. Co-occorrenza di aspetti, figure e strutture tra categorie diverse

Validità, verifica e limiti dei dati numerici

L'attribuzione di valori numerici è, senza dubbio, frutto di una interpretazione dello studioso. In particolare, l'ultima voce sulla "restaurazione valoriale" richiede non solo di identificare dei valori nel testo ma anche una certa realtà valoriale fuori dal testo che ci permetta di dire se quel particolare film/serie/gioco abbia per il suo fruitore un valore critico-proiettivo rispetto al *sensu comune* (tale per cui, per esempio, distruggere una macchina non pone problemi etici). Questa dimensione interpretativa ha, tuttavia, un grado di variazione inferiore rispetto a molte altre analisi del testo. In alcuni casi, come per le opposizioni 3 e 5, il riconoscimento di unità culturali relative alla categoria avviene tramite un riconoscimento di elementi basilari del piano figurativo ricorrenti nelle immagini che potrebbero essere confermati, per esempio, dalle intelligenze artificiali contemporanee. Nel caso specifico di questo lavoro, poi, l'intera ricerca è stata supervisionata da un gruppo di semiotici che hanno dapprima lavorato separatamente e si sono poi confrontati su questi valori e sulle generali tendenze che emergevano dal corpus. Il motivo delle sole sette categorie della scheda base, infatti, era

anche legato alla necessità per il gruppo di poter verificare facilmente i dati e valori inseriti. I valori sono a loro volta riportati¹⁵ in modo trasparente tramite un link a fine articolo, permettendo alla comunità semiotica di verificarli e discuterli.

Per di più, se anche alcuni pochi valori fossero inesatti o soggetti a interpretazioni diverse, questo non cambierebbe comunque l'esito della ricerca in quanto essa non guarda alle singole attribuzioni ma alle proporzioni relative al singolo corpus e/o alle differenze tra cinema, videogiochi e serie. L'oggetto del nostro studio, infatti, è la presenza o assenza di differenze significative (e dunque percentualmente grandi) nelle rappresentazioni del futuro ed è su queste grandezze che da semiologi ragioniamo.

La validità semiotica dei dati ottenuti riguarda anche il piano epistemologico grazie all'adozione di una logica interpretativa triadica (i tre valori di 1, 0,5 e 0 insieme alle tre sostanziali configurazioni oppositive che definiscono una identità partecipativa dei testi) adoperata sulla base di una analisi formale del testo che fa sovente riferimento alle categorie e ai piani di analisi greimassiani. Una unione, dunque, di semiotica testuale e interpretativa che funziona articolandole su piani diversi ma connessi come postulato applicativamente già da Eco Stesso (1979, p. 176) e poi argomentato teoricamente (Paolucci 2010).

Nonostante la cura metodologica impiegata per ottenere dei dati validi e abbastanza chiari da essere impiegati da realtà come quella di *ForwardTo*, certamente vi sono dei limiti che è bene evidenziare.

- Il primo riguarda il problema delle disparità quantitative del corpus. Si potrebbe, infatti, desiderare di avere dei dati ottenuti idealmente su uno stesso numero di film, giochi e serie. Invece, la diversità dei nostri oggetti di studio ha impedito questo. Nel caso delle serie, inoltre, sarebbe stata possibile una suddivisione in stagioni che potrebbe ipoteticamente cambiare i risultati ottenuti.
- Rispetto alle categorie, sia quella geo-economica che quella politica possono risultare problematiche in testi che presentano modelli di sviluppo diversi e opposti. Abbiamo indicato nelle schede una soluzione apposita, ma altre sarebbero possibili.

¹⁵ Con l'autorizzazione di *ForwardTo* e in particolare dell'ideatore della ricerca Alberto Robiati.

- Non sempre era possibile attribuire un valore a tutte le categorie, in pochissimi casi abbiamo dunque indicato con una “X” la mancanza del valore.
- Le conclusioni a cui si giunge sulla base di questi numeri vanno anche in parte moderate nel caso dei videogiochi che possono proporre finali multipli (es: *Mass Effect 2007-2012*) o di giochi con narrazioni variabili e incentrate sul gameplay (es: strategici). Nell’ottica possibilista, noi abbiamo segnato dei valori proiettivi rispetto alla presenza di futuri migliori *possibili* che però non necessariamente sono quelli scelti o raggiunti da chi gioca.
- Dovendo valutare la minore o maggiore proiettività del futuro attraverso molte figure evidenti (es: l’astronave) esiste il rischio di un *bias* tecnocentrico che svalorizzi quei testi che non aderiscono a queste visioni. In principio si potrebbe, per esempio, immaginare narrativamente un futuro positivo e utopico visivamente indistinguibile dalla vita in una campagna del medioevo. Tuttavia, questo rischio risulta attenuato sia dalla considerazione delle valorizzazioni narrative (voce 7) che dalla considerazione proiettivamente positiva di modelli di sviluppo sostenibili (valori in Natura).
- Un ultimo limite riguarda il valore interpretativo dei dati, certamente assai inferiore rispetto a ciò che si può ottenere con delle analisi complesse effettuate su un solo testo. Da questo punto di vista la scheda rappresenta solo un primo momento di analisi e non è atta a spiegare in modo esaustivo la significatività dei singoli testi che osserva.

Esempio della scheda

Per dare un esempio concreto di come sia possibile dare conto di un contenuto semiotico in termini numerici, proponiamo un esempio di due testi fantascientifici fuori corpus dal punto di vista cronologico ma particolarmente rappresentativi. I testi sono *Independence Day* (Emmerich 1996) e l’episodio IV di *Star Wars* (Lucas 1977), che abbrevieremo in *ID* e *SW*.

Dal punto di vista aspettuale-temporale, il primo film inizia nel presente dello spettatore (1996) e finisce nel presente, con espliciti riferimenti geografici a città esistenti (come Washington e New York) e riprese che mirano senza dubbio al realismo. Non vi è dunque nulla di futuristico, siamo nella categoria del futuro-presente (imminente) e possiamo segnare “1” sulla scheda nella categoria apposita e “0” nell’altra. Molto diversamente, il primo film di *SW* viene ambientato su città e pianeti incompatibili col presente (in una galassia lontana) dello spettatore, aprendosi con la scena di un combattimento tra navicelle spaziali che usano futuristiche armi laser e sono popolate da robot. Abbiamo dunque una molteplicità di unità culturali enciclopedicamente collegate ad un certo immaginario del futuro, pur essendo esse ovviamente sempre collegate in una certa misura a oggetti e conoscenze del mondo di riferimento presente di chi guarda. Sebbene dal punto di vista narrativo questo venga giustificato con un espediente che rimanda al passato, dal punto di vista dell’immaginario si tratta invece ovviamente di una chiara proiezione verso un *futuro possibile*. Segneremo dunque “0” nella prima categoria e “1” nella seconda. Come è evidente, si tratta di aspetti osservabili sin dai primi momenti dei prodotti culturali, facilmente riscontrabili anche nei trailer e nelle sinossi: da cui il loro valore per i fini di questa scheda. Vediamo a questo punto una rappresentazione visiva della scheda basata sui due film valutati su questa prima opposizione fatta di due categorie:

Titolo/Categorie	Futuro-Presente	Futuro-Futuro
Independence Day	1	0
Star Wars: Episodio IV	0	1

Tabella 1. Esempio di applicazione della scheda.

Rispetto alla seconda categoria, emerge anche qui una drastica differenza. Nel film degli anni 90 la superiorità degli alieni è rappresentata in chiave tecnologica ed è sempre tramite una scoperta scientifica che viene scoperto il modo per sconfiggerli. Nel film di Lucas, al contrario, la tecnologia si fonde alla magia e a uno spiritualismo con chiare influenze orientali. Al punto tale che l'atto performativo finale che porta

al lieto fine non ha spiegazioni che rientrino nel paradigma scientifico noto agli spettatori. Segniamo dunque 1-0 per ID e 1-1 per SW.

Guardiamo ora la terza categoria. Essendo ambientato nel presente degli anni 90, in *ID* non vi è alcuna rappresentazione di uno sviluppo urbano e industriale alternativo e divergente rispetto all'esperienza quotidiana e conoscenza dello "spettatore occidentale medio". L'esperienza di *SW*, invece, sin dal pianeta dove vive Luke e fino alla premiazione finale su Yavin 4, ci mostra città e civiltà che hanno talvolta modelli di sviluppo sicuramente diversi rispetto allo stereotipo di "New York". Al tempo stesso, viene anche rappresentato un futuro nel quale gli umani vivono su enormi e fredde basi spaziali che di certo non evocano alcuna idea e semantica di "armonia" o di sviluppo diverso. Abbiamo dunque qui una *compresenza* di modelli che segheremo sulla scheda di SW con un "1" in entrambe le categorie.

Andando alla questione della politica, il blockbuster di Emmerick fonda il dramma dei suoi eventi su un presupposto tipico di quel periodo: la crisi/distruzione di una società americana tutto sommato positiva (vediamo il traffico, alcuni senza tetto, etc.). Non a caso, gli eroi del film sono il presidente degli Stati Uniti d'America, un soldato dell'esercito, un ingegnere "hacker" del MIT e un agricoltore americano. Tralasciando la questione ideologico-nazionalista, nulla nel testo ci fa pensare che la società sotto assedio fosse caratterizzata da gravi aspetti negativi. All'opposto, l'universo di *SW* soffre di un esplicito totalitarismo violento e ingiusto affermato in questo "futuro" politicamente distopico che i protagonisti devono rovesciare. L'assenza di un "buon-governo" rende il mondo anche *a tratti* pericoloso, dove non manca la povertà, la criminalità e vale la legge del più forte. Torniamo dunque a una situazione di 1-0 e 0-1.

Con che tipo di alterità ci si confronta nei due testi? Nel primo film gli alieni sono esseri organici, creature biologiche intelligenti. Nella *space opera* di Lucas, troviamo non solo molti alieni diversi tra loro ma anche diversi agenti guidati dall'intelligenza artificiale. I vari "robot" di SW, tuttavia, non rappresentano una forma di intelligenza pari a quella umana ma risultano in diversi aspetti limitati. Segniamo dunque 1-0 per ID e 0,5-1 nel caso di SW.

Coerentemente con quanto detto sulla politica, il vero problema al centro di ID è una generica "fine del mondo". È impossibile inferire dal film che tipo di cultura e politica gli alieni invasori instaurerebbero,

e di conseguenza “l’invasione”, che pure certamente è una figura storico-politica di colonizzazione socio-culturale, coincide nel film con la fine dell’umanità tout court. Al contrario, nonostante l’arma della “morte nera” sia capace di distruggere pianeti, nel caso di SW si lotta per mettere fine a un certo tipo di contesto politico e instaurarne uno nuovo. Nella sesta categoria scriviamo dunque 1–0 per ID e 0–1 per SW.

Infine, pur avendo entrambi un lieto fine, le narrative del futuro che ID e SW rappresentano socialmente sono in parte opposte. Il lieto fine di ID è la difesa del futuro come continuazione del presente: l’ordine assiologicamente positivo del passato, oggetto di valore perduto con l’arrivo degli alieni, viene *restaurato*. Questo tipo di struttura raggruppa molte narrazioni fantascientifiche che sostengono *una visione ciclica/circolare del tempo* che non attribuisce necessariamente al futuro un valore di “novità”. L’happy ending di SW, invece, consiste nell’episodio IV nella sconfitta parziale (valore di 0,5) di un totalitarismo (ordine disforico) che porterà poi nell’ultimo film della trilogia al ritorno della libertà attraverso una vera e propria ribellione e *rivoluzione* (valore di 1 nel testo dell’episodio VI). In questa struttura *lineare*, che inizia sin da subito in uno stato disforico di disgiunzione, il futuro è *lo spazio di possibilità ciò che ancora non è accaduto*. Tuttavia, a ben vedere, nel caso di SW questa “rivoluzione” non fa immaginare allo spettatore un mondo particolarmente diverso dal suo W0. Ciò che essa instaura nel sesto episodio, infatti, è una repubblica democratica rappresentativa strutturata come una unione federale¹⁶ e governata da un senato in modo simile (valore di 0,5) al sistema politico americano. Non è sbagliato vedere qui sia in ID che in SW un finale positivo che, dal punto di vista valoriale, associa il bene futuro al presente di chi guarda secondo logiche retrotopiche piuttosto che utopiche. Questa differenza emerge in maniera ancora più marcata se introduciamo nel confronto un terzo testo come *Blade Runner* (Scott 1982) dove il sistema politico simile al W0 è chiaramente disforico mentre il finale “positivo” consiste nella fuga da quel sistema e da quei valori, unico modo per realizzare l’utopia di un mondo che ripensa i rapporti tra umano e non-umano.

Tenendo conto di questi aspetti, segneremo dunque i risultati come segue:

¹⁶ https://starwars.fandom.com/wiki/Galactic_Republic

Titolo/Categorie	Rivoluzione Narrativa	Restauro Valoriale
Independence Day	0	1
Star Wars: Episodio IV	0,5	0,5
Star Wars: Episodio VI	1	0,5
Blade Runner	0,5	0

Tabella 2. Un'ulteriore applicazione della scheda.

Risultati Ottenuti

Riportiamo ora i dati ottenuti¹⁷ dalle analisi dei testi dividendoli in film, videogiochi e serie. Segniamo in grassetto i valori massimi e minimi di tutto il corpus che rappresentano le occorrenze testuali maggiormente possibiliste/proiettive.

Valori dei film (112) sommati e incidenza percentuale.

- *Non-Futuro*: 58,5 (ovvero il 51,79%) VS *Futuro*: 78 (ovvero il 69,64%).
- *Scienza*: 100,5 (89,29%) VS *Fantasia*: 24 (21,43%)
- *Industria*: 99,5 (88,39%) VS *Natura*: 54 (48,21%)
- *Buongoverno*: 47,5 (41,96%) VS *Distopia*: 49,5 (43,75%)
- *Macchine*: 37 (33,04%) VS *Creature*: 52 (46,43%)
- *Apocalisse*: 26 (23,21%) VS *Cultura*: 78,5 (69,64%)
- *Rivoluzione*: 63,5 (56,25%) VS *Restauro*: 47,5 (41,96%)

Valori dei videogiochi (124) sommati e incidenza percentuale:

- *Non-Futuro*: 27 (ovvero il 21,77%) VS *Futuro*: 114,5 (ovvero il 91,94%).
- *Scienza*: 119,5 (95,20%) VS *Fantasia*: 46 (37,10%)
- *Industria*: 118 (95,16%) VS *Natura*: 56,5 (45,16%)
- *Buongoverno*: 60,5 (48,39%) VS *Distopia*: 51 (41,13%)

¹⁷ I valori sono visibili al link in fondo all'articolo e sono suscettibili di essere aggiornati in futuro.

- *Macchine*: 84 (67,74%) VS *Creature*: 73 (58,87%)
- *Apocalisse*: 42,5 (33,87%) VS *Cultura*: 100 (80,65%)
- *Rivoluzione*: 96,5 (77,42%) VS *Restauro* 23 (18,55%)

Valori delle serie (43) sommati e incidenza percentuale:

- *Non-Futuro*: 24,5 (ovvero il 55,81%) VS *Futuro*: 28,5 (ovvero il 62,79%).
- *Scienza*: 39,5 (90,70%) VS *Fantasia*: 12 (27,91%)
- *Industria*: 31,5 (72,09%) VS *Natura*: 21,5 (48,84%)
- *Buongoverno*: 23,5 (53,49%) VS *Distopia* 22,5 (51,16%)
- *Macchine*: 20 (46,51%) VS *Creature*: 20, 5 (46,51%)
- *Apocalisse*: 15,5 (34,88%) VS *Cultura*: 30 (69,77%)
- *Rivoluzione*: 25 (58,14%) VS *Restauro* 15,5 (34,88%)

Discussione

Per quanto riguarda l'immaginario cinematografico dei film sci-fi pensati per una distribuzione e fruizione "di massa", notiamo come gli ultimi vent'anni siano stati caratterizzati da narrative che, seppure formalmente ambientate nel futuro, hanno di fatto immaginato e rappresentato innanzitutto il presente e la sua fine. Questo non solo con più della metà dei testi esplicitamente ambientati narrativamente e/o visivamente nel non-futuro, ma con anche una significativa parte dei testi ambientati in un futuro dalla debolissima capacità proiettiva e immaginativa. Questa visione del futuro come ripetizione e continuazione viene anche confermata dal tasso significativo di testi che non dimostrano un cambiamento rispetto al loro stato iniziale e che alla fine non rappresentano per il loro spettatore un mondo sostanzialmente diverso a cui ambire o quanto meno da immaginare. Pare dunque che la figura tematica del futuro in questi film sia innanzitutto "l'invenzione tecnologica" (che compare al novanta per cento), dove però questa non sembra comunque capace di evitare il "peggio a venire". In molti casi la tecnologia futuristica immaginata ha a che vedere soprattutto con vite più "comode" mentre in altri essa spesso limita i danni di catastrofi naturali e sociali comunque inevitabili. Infatti, un aspetto particolarmente significativo di questo corpus è che il mondo debba prima finire

in modo tragico prima di poter cambiare. Anche in tal caso, l'invenzione tecnologica non permette comunque a posteriori la nascita di modelli di sviluppo sostanzialmente alternativi a quelli contemporanei (meno del dieci per cento) e tanto meno con delle società politicamente migliori. Da questo punto di vista, la fantascienza sembra un genere sostanzialmente politico raccontandoci delle storie in cui la lotta per l'avvenire è innanzitutto la lotta, disperata, per un certo tipo di ordine sociale e di valori. Considerando che essi sono per lo più valori "perduti", è facile ipotizzare che il lettore modello della maggior parte di questi testi sia sostanzialmente il disilluso se non proprio il reazionario. Egli vuole sentire parlare di intelligenza artificiale purché non venga mai rappresentata come migliore di quella umana (*Her*, 2013), vuole vedere i viaggi nello spazio per poter consolidare meglio l'amore nostalgico della Terra (*Io*, 2019), ama vedere futuri alternativi a patto però che siano così lontani da non doversene veramente preoccupare una volta uscito dalla sala, si conforta dell'imperfezione dei governi futuri che fa sembrare inevitabile quella attuale, segue con interesse l'avventura spaziale non per la sua dimensione fondativa ma per vedere se alla l'astronauta in pericolo potrà tornare sano e salvo a casa (*The Martian*, 2015) e rivedere la figlia (*Interstellar*, 2014), e nel momento dell'inevitabile catastrofe trova conforto nella famiglia, nelle tradizioni e nella preghiera (*Don't look up*, 2021). Si badi bene che non stiamo qui facendo una critica da "integrati" ai testi "apocalittici": le riflessioni critiche sul progresso del presente e sul suo futuro sono fondamentali all'interno della semiosfera, noi non ne stiamo criticando i contenuti ma il loro essere una regola rappresentativa che ha solo pochissime eccezioni. Manca inoltre, drammaticamente, la capacità di rappresentare gli aspetti più progressisti della realtà contemporanea stessa. Questo è particolarmente evidente se guardiamo alle identità psicologiche dei protagonisti e delle protagoniste, così come ai tipi di relazioni che intrattengono con altri. In tutto il corpus non troviamo, per esempio, nessun modello funzionale poliamoroso nonostante questo fosse un argomento trattato nei quotidiani italiani già sei anni fa¹⁸. Al contrario, il cinema sci-fi simula un progressismo di facciata con un numero sempre crescente di protagoniste femminili "forti" sul modello "Mary Sue" che non rappresentano affatto qualcosa di nuovo dal punto di vista valoriale e delle

¹⁸https://www.repubblica.it/moda-e-beauty/2018/02/13/news/cosa_e_poliamore_significato_triangolo-291284405/

identità: ne sono un esempio lampante sia i personaggi di film “minori” come *Ultraviolet* (2006) che quelli di grandi franchise come nel caso di *Terminator 3* (2003) e l’ultima trilogia di *Star Wars* con la sgradita (dal pubblico) Rey¹⁹. Va però anche sottolineato come, contrariamente a quanto si potrebbe credere, il cinema sci-fi presenti il tasso più basso di narrative “apocalittiche” in termini di distruzioni planetarie che pongano come *Ov* la mera sopravvivenza (un *Ov* dal bassissimo valore proiettivo/possibilista) e questo proprio in quanto il discorso del cinema mira alla critica del presente e alla manifestazione immaginifica delle nostre paure.

Passando ai videogiochi, essi hanno in comune col cinema di fondare il futuro molto più sul progresso tecnologico che non sul progresso politico-sociale e proponendo diversi modelli di sviluppo. Questo può essere visto simbolicamente nella rappresentazione di forme di alterità meccaniche con molta più ricorrenza rispetto al cinema, pur mantenendo la sua stessa messa rappresentazione della “creatura”. Sempre seguendo la stessa logica, anche nei videogiochi domina comunque il modello della “megalopoli” e vi è *in media* poco interesse a rappresentare un futuro “green” di armonia tra sviluppo industriale e rispetto della natura. Un discorso simile a quello del cinema, anche se meno marcato, vale anche per il ruolo disforico dei governi e in generale per le strutture di potere che sono quasi sempre “colpevoli” di ciò contro cui si oppone il giusto protagonista. Tuttavia, forse per la loro essenza agentiva e per quel brivido di *empowerment* che ne ha definito l’identità sin dalla nascita, i videogiochi dimostrano di avere delle narrative sul futuro fondamentalmente opposte a quelle del cinema. Non mancano certo le fini del mondo, ma esse non sono affatto la premessa della maggior parte dei testi. Per altro, i loro mondi post-apocalittici sono luoghi sostanzialmente divertenti (*Borderlands*, 2010; *Paradigm*, 2017) dove vivere vite piene di nuovi piaceri e inseguire opportunità. I videogiochi raccontano di umani che ce l’hanno fatta a fondare un futuro diverso: parlano del *successo* della scoperta e colonizzazione di altri pianeti (*Sid Meier’s*, 2014; *Rim World*, 2018) con un intero filone di titoli dedicati alla terraformazione di Marte (si paragoni il trailer di *Surviving Mars* 2018 con quello del film *The Martian* 2015), narrano dell’unione

¹⁹ <https://epicstream.com/article/rei-skywalker-remains-disney-star-wars-most-divisive-character> ; <https://www.youtube.com/watch?v=Gj8HXzJuI4g&t=79s>

tra umani e altri senzienti che permette di evitare distruzioni inarrestabili (*Mass Effect*, 2007), mettono in crisi le morali puritane dei loro alter ego intertestuali (*Star Wars: KOTOR*, 2003), fanno dell'uomo "aumentato" una futura normalità di cui si problematizzano solo gli eccessi (*Cyberpunk 2077*, 2020), e a volte ci mostrano pianeti inquinati che tornano a essere verdeggianti abbandonando i modelli passati (*Final Fantasy VII*, 1997-2020). Non mancano i riferimenti al presente dello spettatore e tanto meno l'idea di un futuro che ripeta molti errori del passato (*Fallout 3*, 2008; *The Outer Worlds*, 2019), ma questo non preclude quasi mai un finale che inviti lo spettatore a immaginare e costruire futuri nuovi. In uno dei finali potenzialmente *positivi* di *Detroit: Become Humans* (2018) gli androidi prendono possesso di Detroit vincendo lo scontro armato contro gli umani, determinando un nuovo mondo. In *Tacoma* (2017), l'intera storia appare come un *2001 Odissea nello spazio* (1968) all'incontrario, dove l'IA salva gli umani e la missione del giocatore è quella di portarla in salvo. In tante occasioni persino la fine della vita degli uomini sulla Terra lascia spazio ad un dopo seguito con interesse: ad altri attori, meccanici (*SteamWorld Heist*, 2015) e biologici (*Mutant*, 2019), che sono l'eredità culturale dell'umanità (*Nier: Automata*, 2018) e ne portano avanti la storia. Infine, troviamo maggiore diversità delle rappresentazioni e delle relazioni sociali in quanto essi possono affidare queste scelte ai loro giocatori, con forse in qualche modo una parziale de-responsabilizzazione degli autori e anche un minore impatto sociale.

In modo interessante, tutto ciò si riflette nei volti delle narrative videoludiche che problematizzano figurativamente al tempo stesso la crisi del futuro e le sue potenzialità attraverso il tema dell'identità umana. Infatti, vediamo nei videogiochi moltissime e diverse alterazioni del volto (confronto uomo-alieno, uomo-androide, uomo-mutante) e dei rapporti faccia a faccia (mascheramenti materiali e digitali dei volti dovuti a guerre e ribellioni) che sono spesso compresenti in uno stesso testo. Queste sono quantitativamente e creativamente superiori a quanto abbiamo osservato nel resto del corpus e ci sembrano essere parte integrante e conseguenza del potenziale proiettivo della fantascienza videoludica in termini sociali, etici e politici (un tema complesso che approfondiremo in future pubblicazioni).

Nelle serie, infine, ritroviamo tutte le caratteristiche condivise dai due media prima esaminati: il progresso inteso principalmente come

evoluzione tecnologica, la quasi assenza di modelli di sviluppo alternativi, la sfiducia nelle istituzioni politiche e, in generale, un forte timore del futuro. Le visioni positivamente future di una umanità unita e interessata alla propria crescita socio-filosofica attraverso viaggi di scoperta culturale, per come potevamo vederle in *Star Trek* tra gli anni 80 e 90, sembrano decisamente lontane. Da un lato, chi ha cercato di riprenderne l'eredità (*Orville*, 2017) ha visto la propria serie venire interrotta. Dall'altro, quei testi che pongono un futuro positivo per l'umanità lo fanno in modo assai vago e senza veramente farci capire *come* quel risultato sia raggiungibile (*The 4400*, 2006) o trovano la soluzione ai problemi del futuro solo ritornando ai tempi della preistoria (*Terra Nova*, 2011). Dal punto di vista della loro progettualità, invece, le serie rappresentano una interessante situazione di mezzo tra cinema e videogiochi. Ritroviamo una grande quantità di testi ambientati, narrativamente e visivamente, sia nel presente che nel futuro. Esse raccontano anche mediamente molte storie di cambiamento, come i videogiochi, anche se questi cambiamenti guardano per lo più al presente/passato, come il cinema. Non a caso troviamo, in proporzione, molti più racconti che usano l'espedito del loop o viaggio temporale. Il che spiega anche il più basso tasso di vite in megalopoli o basi spaziali. Sebbene siano state escluse dal corpus, alla luce di questi dati pare anche simbolico che serie di grande popolarità come *Black Mirror* siano, di fatto, tecnofobiche e ci facciano forse temere il futuro più di quanto non ce lo facciano desiderare. Sempre su questa linea, la dimensione fantascientifica appare spesso pretestuale rispetto al focus sui rapporti umani (*The 100*, 2014). Al tempo stesso, tuttavia, rispetto al cinema le serie più recenti presentano relazioni sentimentali molto più variegata e originali che sono senza dubbio una parte importante dell'immagine del futuro come cambiamento socio-culturale.

Conclusioni

Vi sono diverse conclusioni che possiamo trarre dal nostro lavoro. Dal punto di vista della riflessione sui risultati, le narrazioni sci-fi degli ultimi vent'anni sembrano presentare una crisi della fantascienza intesa come genere di anticipazione positiva e/o critica. Molti esempi di futuri "utopici", o anche solo migliori del presente, dipendono da espedienti

quali la riscrittura della storia passata, l'ambientazione tra migliaia di anni o in universi paralleli e lontani. Emerge dunque da questa analisi l'ipotesi che la fantascienza sia oggi una esperienza tendenzialmente cinica in quanto essa sembra negare il senso a lungo termine di tutte quelle azioni quotidiane dello spettatore che la società invece pone come fondamentali in un'ottica futura: il riciclo, la crescita demografica, l'impegno politico, il risparmio, lo sviluppo tecnologico, la prevenzione, etc. Per ovviare a questa "schizofrenia", la direzionalità dei testi sci-fi va così verso un presente spesso rappresentato in modo terminativo e di cui si criticano molti aspetti senza dare sostanziali alternative. Le nuove generazioni non conosceranno, verosimilmente, alcuna esperienza di una "promessa tradita". Questa crisi non è però uguale nei tre media che presentano immaginari e orizzonti parzialmente diversi. Se i due modelli narrativi del futuro sembrano essere la linea (narrazione fondativa) e il cerchio (narrazione nostalgica), la loro distribuzione tra i corpus è talvolta fortemente diseguale. Alla luce dei dati raccolti, questa crisi appare particolarmente attenuata nel caso dei videogiochi che mantengono aspirazioni utopiche e/o suggeriscono e tematizzano la costruzione di futuri alternativi.

Dal punto di vista dell'applicabilità sociale dei risultati, enti come *ForwardTo* possono usare quanto da noi messo in evidenza sia per dimostrare l'importanza del loro ruolo nella società contemporanea (promuovere riflessioni sui futuri possibili in un contesto dove nemmeno la fantascienza tradizionale sembra capace di farlo) che per orientare le loro pratiche cercando modelli di futuri possibili in specifici tipi di prodotti culturali (videogiochi in primis ma anche serie).

Dal punto di vista delle semiotiche applicate, questa ricerca suggerisce diverse piste di ricerca interessanti. Nel caso del cinema, per esempio, si potrebbero cercare delle esperienze di progettualità (quella attività interpretativa di proiezione immaginativa derivante da un senso di desiderio misto a curiosità per un futuro *diverso* a venire) in altri generi (es: drammi e commedie romantiche) e tipi di produzioni (es: cinema indipendente). Nel caso di serie e videogiochi si potrebbe guardare ai fattori interni che determinano le forti differenze progettuali rilevate. Infine, andrebbero incluse molte altre tipologie testuali per un confronto.

Dal punto di vista metodologico, la pubblicazione di questo articolo in una rivista con *peer review* e l'ottenimento di risultati chiari è certo un

primo passo che dimostra il valore di un approccio qualitativo applicato ad aspetti quantitativi dei testi che circolano nella semiosfera. Nondimeno, abbiamo già discusso i limiti del nostro metodo e il fatto che la validità o significatività delle nostre conclusioni possa dimostrarsi solo in futuro e in altre sedi. Speriamo che altri studiosi e altre studiose vorranno provare ad usare questa metodologia su altri corpus e temi per fare emergere ulteriori limiti in modo tale da perfezionare questa prima versione. Da un lato, sarebbe interessante riuscire a rinforzare la validità ed esattezza della dimensione quantitativa per un maggiore dialogo/confronto interdisciplinare. Dall'altro, sarebbe interessante vedere delle analisi qualitative approfondite fatte su un solo testo del corpus che partano dai dati così raccolti e ne dimostrino l'utilità o disutilità. Per ultimo si potrebbe estendere questa stessa ricerca aumentando il corpus e/o il periodo preso in considerazione.

Dal punto di vista teorico, le due forme maggiormente proiettive, serie e videogiochi, presentano anche forme enunciative-esperienziali diverse che potrebbero essere correlate ad una valorizzazione strutturale del futuro. Questo del rapporto tra enunciazione e senso del futuro merita, dunque, una riflessione. Infine, sia la metodologia impiegata che i risultati chiamano direttamente in causa una riflessione entro il quadro teorico della semiotica della cultura.

Dal punto di vista specifico della ricerca FACETS, infine, abbiamo messo in evidenza come l'analisi semiotica dei volti nel corpus videoludico rifletta abbastanza fedelmente gli immaginari critici del futuro e ne declini la problematicità in termini identitari. Esiste una interessante coincidenza, dunque, tra semiotica del volto e del futuro.

Riferimenti bibliografici

- ANGENOT M. (1979) *The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction*, "Science Fiction Studies", 6(1): 9–19.
- APPADURAI A. (2014) *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- CAPUTO C., PETRILLI S., e PONZIO A. (2006) *Tesi per il futuro anteriore della semiotica. Il programma di ricerca della scuola Bari-Lecce*, Mimesis, Sesto San Giovanni.
- COURTES J. (1991) *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris.

- ECO U. (1975) *Trattato di Semiotica Generale*, Bompiani, Milano.
- . (1979) *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- EUGENI R. (2010) *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma.
- FERRARO G. (2012) *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione «neoclassica»*, Aracne, Roma.
- FONTANILLE J. (2023). *Rifare il sociale, ripensare la sociosemiotica. Problemi e metodi*, Luca Sossella editore, Milano.
- GIANNITRAPANI A. e A. M. LORUSSO (2021) *Futuri passati*, “E/C”, 32: 1–11.
- GREIMAS A.J. (1976) *Maupassant, la sémiotique du texte : exercices pratiques*, Seuil, Paris.
- IDONE CASSONE V., SURACE B. e M. THIBAUT (a cura di) (2018) *I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi*, Aracne, Roma.
- JACOBSEN M.H. (a cura di) (2022) *Intimations of Nostalgia: Multidisciplinary Explorations of an Enduring Emotion*, Bristol University Press, Bristol.
- LEONE M. (2017) *Semiotica della fuga*, “E/C”, online http://www.ec-aiss.it/includes/tng/pub/tNG_download4.php?KT_download1=739903335c78338e26d80fc3e1609431
- LOTMAN J. (2009) *Culture and explosion*, De Gruyter, Berlin-New York.
- LOZANO J. (2021) *Lo spazio del futuro*. “E/C, 15: 12–14.
- MARRONE G. (2001). *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
- NIEMEYER K. e O. SIEBERT (2023) *Nostalgia, media and technologies of the future*, “Current Opinion in Psychology”, 50: 1–4
- PANICO M. (a cura di) (2023) *Scene della nostalgia*, “Carte Semiotiche”, Annali 9.
- PAOLUCCI C. (2010) *Strutturalismo e Interpretazione*, Bompiani, Milano.
- PARN K. (2021) *Towards the semiotics of the future: From anticipation to premediation*. “Sign Systems Studies”, 49(1-2): 108–131.
- ROBIATI A. (2023) *Moltiplicare i futuri. Teorie, prassi e finzioni*, Luca Sossella Editore, Roma.
- SALERNO D. e J. LOZANO (2020) *Future. A Time of History*, “Versus, Quaderni di studi semiotici”, 2: 189–205.
- SANTANGELO A. (2013) *Sociosemiotica dell'audiovisivo*, Aracne, Roma.
- SPAZIANTE L. (2019) *Immaginare il futuro prossimo: costruire mondi attraverso la fantascienza audiovisiva*, “Rivista di Estetica”, 71: 69–91.
- STEFANOPOULOU E. (2023) *The Science Fiction Film in Contemporary Hollywood: A Social Semiotics of Bodies and Worlds*, Bloomsbury, London.
- TETI V. (2020) *Nostalgia. Antropologia di un sentimento del presente*, Marietti 1820, Bologna.

- THIBAUT M. (2022) *Speculative Semiotics*, “Linguistic Frontiers”, 5/3: 1–9.
- VOLLI U. (2021) *Qualche riflessione semiotica sulla temporalità della cronaca e della storia*, “E/C”, 32: 49-55
- VOTO C., MARTIN-IGLESIAS R. e R. AGRA (2022) *Towards Xenofuturism. Decolonial Future Figurations from Vernacular Semioverses*, “Linguistic Frontiers”, 3: 56–64.

Filmografia e Ludografia insieme ai loro relativi dati

Data la quantità di testi esaminati, titoli e date di pubblicazione sono presenti nelle schede Excel che contengono anche i dati/valori raccolti.

Link alle schede di analisi

Film:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1s-u9LK4zo32k3-19tFbvOXUr-PtmuKP5/edit?usp=sharing&oid=117196758562330516521&rtpof=true&sd=true>

Serie:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1S8iAy-cdCIKE7FWjdbBn1N6YaM25WzFEV/edit?usp=sharing&oid=117196758562330516521&rtpof=true&sd=true>

Videogiochi:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1PSSFcscLqPWYVaiZ7EIR-nHm9icWKDs5c/edit?usp=sharing&oid=117196758562330516521&rtpof=true&sd=true>

Videogiochi (FACETS):

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1MLzRODxOhLzvmI8P_17CQADylwvDKolB/edit?usp=sharing&oid=117196758562330516521&rtpof=true&sd=true

UN FUTURO DIVERSO INIZIA DALL'INDIVIDUO

GIUSEPPE GABRIELE ROCCA*

ENGLISH TITLE: A different future begins with the individual.

ABSTRACT: The essay considers the influence of the values adopted by individuals in the spread of the capitalist cultural model in modern society and analyses forms of textuality that frame a different cultural model in which other forms of future are meaningful. Using the tools of semiotics, this essay analyses the film *I am Mother* (Australia 2019) and compares it with other forms of factual and fictional textuality. The analysis leads to some general conclusions, mainly concerning the responsibility of the individual in imagining a different future, far from the logic of capitalist realism (Fisher 2009).

KEYWORDS: future, humans, semiotics, capitalism, technology.

Il capitalismo come modello culturale

Quello che chiamiamo capitalismo è un modello culturale. Una configurazione discorsiva talmente ricorrente da essere ormai naturalizzata e di cui sembra impossibile immaginare delle alternative. Ognuna di esse viene indicata come un'idealizzazione della realtà: non funzionale e non pragmatica. In altre parole, il capitalismo è un'*ideologia* — un sistema semantico che costituisce un modo di dare forma al mondo, divenendone un'*interpretazione parziale* (Eco 1975) — così diffusa da aver delineato dei criteri di pertinenza accettati al punto da sembrare nelle cose e nel mondo stesso: il modo in cui quest'ultimo “naturalmente” funziona. Ciò che porta al miglior risultato possibile e immaginabile. Il punto è proprio questo: oggi è difficile immaginare un futuro non-capitalista (Fisher 2009).

* Ricercatore indipendente.

Questo porta a delle conseguenze importanti: essendo visto come l'opzione più auspicabile e meno ideologica, il capitalismo porta a immaginare il futuro racchiuso in questa lente. Siamo davanti prima di tutto a un problema semiotico. Sappiamo infatti che i criteri di pertinenza con cui si ritaglia il mondo e si guarda la realtà sono nella mente di chi osserva e non nelle cose (Ferraro 2012). Ciò che si racchiude in categorie non è naturale, ma naturalizzato. È una *visione del mondo organizzata* (Eco 1975). Di fatto, ogni futuro prima di manifestarsi è per definizione racchiuso nei discorsi dell'immaginazione ipotetica. Il futuro esiste per via del nostro essere soggetti semiotici, individui che producono senso e lo legano alle cose e agli eventi, classificando il mondo tramite modelli culturali. I discorsi con cui si tenta di dare senso allo scorrere perpetuo sono prospettive narrative, le quali sorreggono sistemi di valori e ideologie che hanno effetto nel presente, presentando come auspicabili determinate visioni a discapito di altre.

Va quindi sfatato un mito contemporaneo, che a questo punto risulta evidente: il capitalismo non è naturale, ma è una *narrazione*; talmente diffusa da presentare tutte le alternative come idealizzazioni del reale che non sarebbero migliori. Un'idea spesso appoggiata dalla concezione che gli esseri umani siano "naturalmente" portati verso la competitività, l'individualismo e l'accumulo. Di conseguenza, concetti come quello di responsabilità collettiva e altruismo sono visti come innaturali e socialmente costruiti. Tutto ciò si riscontra in diverse narrazioni odierne. Il termine non si riferisce a semplici storie, ma a un atto semiotico di appropriazione della realtà: una messa in ordine del mondo e un tentativo di dotarlo di senso (Volli 2002; Santangelo 2013; Ferraro 2015).

Un esempio di questa narrazione in particolare può essere visto in alcuni discorsi di Donald Trump, che ha affermato nella sua campagna presidenziale del 2016 di voler trattare la gestione del paese come quella di un'azienda, come se questo fosse il miglior modo possibile di prosperare. Si vede anche nella frase "*There is no alternative*", pronunciata da Margaret Thatcher per sottolineare come non ci siano alternative al libero mercato e al capitalismo per lo sviluppo di una società moderna; o ancora nella sua frase "*There's no such a thing as society*", che dà una centralità totale all'individuo. Un altro valido esempio è nei libri di *self help* americani come *Le stagioni del successo* (Rohn 2014), che spesso associano la realizzazione personale con l'idea di successo economico.

Queste forme di testualità si basano su un sistema di valori che vede la dimensione economica come la più significativa, l'essere umano come pragmatico e la competizione egoistica come spontanea. Eppure, come si osserva in molti altri discorsi, ci sono modi diversi di concepire l'individuo e il suo rapporto con la collettività. Per esempio, nel Taoismo o nello Stoicismo, vi è il concetto di *crescita reciproca*, secondo cui tutti gli esseri possono prosperare solo insieme¹.

Nella filosofia stoica, in particolare, la realizzazione individuale non è legata a fattori economici, ma al raggiungimento dell'*eudaimonia*, grossolanamente traducibile come una realizzazione personale che arriva da uno slancio interiore e non dal perseguimento del successo esterno. Una realizzazione conseguente la *prohairesis*, una pre-scelta che precede tutte le altre della vita: la scelta di perseguire l'eccellenza morale, consapevoli che solo questa definisce un individuo (Epitteto II sec. [2006]). È interessante notare come il raggiungimento dell'*eudaimonia* passi anche attraverso quattro virtù cardinali, tra cui figura la giustizia, intesa come la consapevolezza dei doveri che, in quanto esseri umani, abbiamo verso il prossimo. Questa virtù si concretizza soprattutto nelle azioni compiute al servizio dell'umanità. Azioni virtuose, basate sull'assunto secondo cui gli esseri umani sono portati per natura a collaborare. In estrema sintesi, potremmo dire che scegliendo di agire per il bene collettivo si diventa individui virtuosi e, da questa consapevolezza, nasce un'esistenza realizzata. La realizzazione individuale passa quindi dalla collettività.

Questa visione dell'individuo è opposta a quella che sorregge la visione capitalista e viene infatti citata anche in alcuni testi. Come nota giustamente Sadin (2018 [2019]), per esempio, il raggiungimento della felicità non è più la conseguenza di uno slancio interno ma, al contrario, proviene dall'esterno:

Il tecnoliberismo tenta di fregiarsi del titolo di prete comprensivo e compassionevole, comunicandoci i precetti necessari alla "vita buona", l'eudemonia, teorizzata da Aristotele come un'esistenza felice e realizzata; i suoi detentori si presentano ormai, con fede ed entusiasmo, come i "fornitori ufficiali di eudaimonia". (Sadin 2018 [2019], p. 69)

¹Il concetto ha implicazioni diverse nelle due filosofie, ma questa semplificazione necessaria sottolinea come il rapporto di mutua prosperità sia centrale in entrambi i casi.

Questo passaggio racchiude un'opposizione di valori significativa. Sadin cita il concetto di *eudaimonia*, descrivendolo nell'ossimorica accezione consumistica secondo cui la realizzazione individuale possa arrivare tramite l'utilizzo di servizi e oggetti tecnologici. Dall'altro lato troviamo invece un'esistenza realizzata tramite la scelta interiore di prediligere la virtù, che diventa lo scopo della vita.

Al contrario, una ricerca orientata verso l'esterno è uno dei punti cardine dell'ideologia capitalista, basata sull'idea che gli individui cerchino *costantemente all'esterno* la soluzione a problemi individuali e collettivi. Un concetto su cui si basano anche le pubblicità, dove si offre la soluzione semplice e veloce a ogni problema. Come afferma Epitteto (Epitteto, II sec. [2006]), però, una ricerca verso l'esterno è destinata all'infelicità, poiché gli oggetti non danno la realizzazione individuale. Una realtà che garantisce la crescita perpetua su cui si basa il capitalismo stesso. Peraltro, molte tecnologie odierne vengono sviluppate per scopi commerciali, senza riflettere su altri utilizzi. Un esempio è visibile nel film *The social dilemma* (Stati Uniti 2020), dove viene mostrato come l'utilizzo degli algoritmi che gestiscono i social media sia improntato in un'ottica commerciale.

Si arriva ora a un assunto fondamentale: per immaginare un futuro diverso, dove la crescita economica non sia il valore principale della collettività, va innanzitutto immaginato un individuo diverso. Una persona che valorizzi i rapporti umani più di quelli materiali, dando importanza anche al bene collettivo. *L'oggetto valore* sottinteso alle narrazioni della realtà in cui si inquadrano affermazioni come quella di Trump o della Thatcher è la crescita economica. Lo stesso dicasi per i dati di ingresso che definiscono gli algoritmi alla base dei social media. Questo è un sistema di valori che influenza gli individui, i quali ricevono una sanzione positiva solo quando sono in grado di garantire per sé e gli altri una crescita economica. Nonostante quest'ultima sia essenziale, non deve essere necessariamente ciò che definisce un individuo o l'idea di successo. L'essere umano non deve forzatamente essere concepito come *l'homo oeconomicus*. Possiamo infatti riscoprire sistemi di valori alternativi che mettono al centro la sfera morale, il rapporto dell'uomo con la natura o il bene collettivo.

Il futuro inizia dal presente

Alcune narrazioni odierne mettono in discorso altre lenti che danno nuovo senso ai concetti di individuo e di futuro. Un esempio è il film *I am Mother* (Australia 2019). Il testo presenta un avvenire distopico dove le conseguenze del sistema di valori di stampo capitalista sono già in un passato apocalittico. L'*incipit* mostra un pianeta distrutto dallo sfruttamento di risorse e da un parallelo inaridimento di valori, ponendosi subito come la rappresentazione delle conseguenze di un sistema orientato al guadagno e all'individualismo.

Assistiamo però a un piano B: un bunker tecnologicamente avanzato in grado di far nascere embrioni umani, che poi avranno a disposizione una struttura con il necessario per vivere. Questa viene gestita da un robot denominato Madre, che durante la prima sequenza accudisce un embrione. Durante la crescita, Figlia — il nome dato alla bambina — viene sottoposta da Madre a stimoli calcolati, in modo da renderla erudita su tutto ciò che vale la pena sapere: etica, matematica, anatomia, persino danza. Agli studi seguono dei test, che la ragazza dovrà superare lungo l'arco della sua vita. Figlia viene cresciuta per essere l'umana perfetta, sotto la disciplina di Madre, che per adesso sceglie di non risvegliare nuovi embrioni, in modo da potersi concentrare sulle cure della prima nata. Inoltre, essa dice alla ragazza che il mondo esterno al bunker è contaminato dal virus di un'epidemia, diffusa dagli esseri umani per via della loro avidità e del loro egoismo.

Tutto questo viene portato avanti da Madre per via della programmazione impostale dai suoi creatori: un manipolo di esseri umani che, prima di morire, hanno immaginato un futuro diverso. Uno dove la specie umana non è dominata da valori materialistici, ma da visioni *più pure*. Si apprende infatti che l'obiettivo del robot, prima ancora di accudire i nuovi esseri umani, è stato quello di far estinguere quelli precedentemente in vita. Un *reset* dell'umanità, orientato verso un futuro virtuoso. Un futuro che passa da azioni precise nel presente, come si nota in una scena: in una delle prime sequenze vediamo Madre sottoporre Figlia a un test etico, dove si ragiona sulla vita e la morte di un gruppo di persone. Madre propone a Figlia di esaminare un caso in cui cinque pazienti siano in pericolo di vita. Un sesto paziente arriva in ospedale con una patologia curabile, ma il suo sacrificio consentirebbe di salvare

gli altri cinque, tramite la donazione dei suoi organi. Vi è poi una variante dove invece è il medico il donatore compatibile con gli altri pazienti in pericolo e, di conseguenza, sarebbe la sua morte a consentire a cinque persone di sopravvivere. Come dice Madre, “L’assioma fondamentale suggerisce che una persona ha l’obbligo morale di limitare il dolore per il maggior numero di persone”. Quindi il singolo non ha valore assoluto. Quando Madre chiede a Figlia quale sia la scelta giusta, la risposta di questa non lascia dubbi sui principi su cui è stata istruita:

Figlia: “Beh, li conosco questi pazienti? Sono delle brave persone? Oneste, disoneste, diligenti, pigre? Io, un medico che salva vite, donerei la mia per potenziali assassini o ladri che nuocerebbero ad altre persone a causa del mio sacrificio?”

Madre: “Non pensi che ogni essere umano abbia un valore intrinseco e pari diritto alla vita e alla felicità?”

Questo dialogo riassume i valori dell’ideologia rappresentata da Madre e, soprattutto, ciò che la differenzia dalla visione del mondo di Figlia. La domanda alla base del dilemma è evidente: “Non pensi che ogni essere umano abbia un valore intrinseco e pari diritto alla vita e alla felicità?”. Per il robot gli esseri umani sono tutti uguali e hanno, in quanto persone, lo stesso valore intrinseco. Le implicazioni etiche della domanda posta da Madre vertono quindi su una visione riassumibile nella parola *collettivista*: proprio perché ogni individuo ha valore intrinseco, è uguale agli altri e, di conseguenza, “limitare il dolore per il maggior numero di persone” diviene fondamentale, dato che ognuna di esse può contribuire in egual modo alla prosperità collettiva. Non importa chi siano questi individui (un medico che salva vite, per esempio), contano soltanto i calcoli utilitaristici dove vengono salvate più persone possibili. Il futuro immaginato da Madre — e su cui si incentra l’istruzione di Figlia — deve basarsi sulla valorizzazione totale della collettività. Non c’è spazio per l’individualismo e ogni decisione deve essere presa calcolando il beneficio per una quantità maggiore possibile di persone, dato che ognuna di esse ha pari diritto alla vita.

Al contrario, la risposta di Figlia è un no, motivato da fattori che mostrano una concezione diversa di bene comune. Per la ragazza ogni essere umano ha potenzialmente un valore intrinseco, che però viene meno qualora le sue azioni lo rendano meno utile, o addirittura dannoso, per la collettività. Dato che gli esseri umani sono tutti diversi,

ogni decisione non andrebbe presa considerando solo la quantità di vite salvate (cinque pazienti al posto di un medico) ma anche la qualità, per usare un termine volutamente eccessivo, di ciò che definisce quelle singole vite. La vita di un singolo può essere quindi considerata potenzialmente più o meno utile di quella di altri individui. In entrambe le visioni, in ogni caso, non vi è spazio per l'individualismo. La collettività e, più in generale, potremmo dire il beneficio dell'umanità, restano il perno attorno a cui deve incardinarsi la costruzione del nuovo futuro.

Questo modello culturale è significativo, dato che viene manifestato spesso da narrazioni dove si cerca di immaginare un futuro diverso. Un altro esempio è il videogioco *Stray* (2022). Il testo mette in scena un futuro post apocalittico dove l'umanità si è rifugiata in un bunker per sfuggire all'inaridimento del pianeta. In questo caso, però, il sistema di valori che ha portato all'apocalisse ecologica — ovvero il perseguimento del profitto a discapito del resto — non è stato accantonato. La vita nel bunker ha quindi seguito binari precedentemente tracciati, prediligendo la produzione e l'accumulo costanti. Questo ha portato all'estinzione degli umani, sostituiti da robot senzienti che ne imitano i comportamenti. Ed è proprio attraverso questi robot che *Stray* propone di riflettere sullo slancio che oggi ci proietta verso il futuro, mostrandoli divisi in tre società, più o meno vicine all'efficienza capitalista. Solo i robot presenti nella prima di queste tre, quasi di stampo tribale e con un forte senso di comunità, appaiono al giocatore davvero vivi. Segue una società simile a quella attuale, dove i robot appaiono più "alienati" — nei rapporti tra loro, e tra loro e il giocatore² — e concentrati sul perseguimento economico. Infine, i robot presenti nell'ultimo spazio perseguono esclusivamente l'efficienza lavorativa, al punto da non aver sviluppato nemmeno un'intelligenza artificiale forte (Tegmark 2018), restando delle macchine.

Ulteriore esempio significativo è *Wall-E* (2008), che già nella prima sequenza manifesta le conseguenze di un'eccessiva valorizzazione materiale. Gli umani hanno abbandonato la terra, ormai inabitabile a causa dell'eccessivo quantitativo di rifiuti prodotti. L'unica forma di vita è un robot che costruisce pile di rifiuti sopra cui torreggiano pubblicità che non guarda più nessuno. Si tratta di una prospettiva apocalittica futura,

² L'interazione tra utente e mondo virtuale è un importante dispositivo semiotico del medium videoludico. In questo caso, le interazioni giocatore-personaggi si dimostrano significative.

con cui si criticano i criteri di pertinenza presenti. Una critica che si unisce a quella dell'utilizzo eccessivo della tecnologia. Nel corso del film, infatti, si scopre che gli esseri umani hanno lasciato il pianeta per vivere su un'arca spaziale. In questo luogo, però, hanno continuato a perseguire uno stile di vita orientato al consumo, facendo un uso eccessivo della tecnologia. Oltre ai robot che automatizzano tutto, questa prende la forma di sedie accessoriate, che forniscono tutto quello che serve: viene eliminata la necessità di camminare e vi sono diversi servizi inclusi. Il cibo viene ridotto a un frullato nutriente. Gli esseri umani hanno poi dimenticato, tra le varie generazioni, che esiste il pianeta Terra, cosa siano i libri, e hanno preso peso al punto da non riuscire a camminare autonomamente. Le decisioni prese quotidianamente sono prive di senso (meglio una tuta rossa o blu?) e il libero arbitrio viene sostituito dalla tranquillità dell'automazione totale. Anche in questo caso, una rappresentazione da leggere in chiave prospettica: ecco cosa accadrà affidandosi eccessivamente alla tecnologia. Una visione enfaticizzata dalla presa di potere di Auto, l'IA dell'arca e, ironicamente, dal fatto che l'umanità verrà salvata dai due robot protagonisti. Grazie agli sforzi di questi ultimi, infatti, l'umanità tornerà sulla terra, autodeterminandosi e vivendo nuovamente come una vera comunità. Un finale che connota la tecnologia come uno strumento neutro. Il suo uso, invece, fa tutta la differenza: può essere un'arca verso la salvezza, ma anche una sedia il cui utilizzo atrofizza il corpo.

Le similitudini tra i testi sono evidenti: la terra viene dilaniata da un collasso ecologico come conseguenza del perseguimento di valori di stampo capitalista. Uno spazio isolato è stato creato per dare una seconda possibilità agli esseri umani. In *Stray* i valori capitalisti non sono stati abbandonati e questo ha portato all'estinzione della razza umana. Qualcosa di simile accade in *Wall-E*, dove gli esseri umani sono praticamente bambini nel corpo di adulti. In *I am Mother*, invece, si vede un reset della specie, in modo che la nuova umanità possa ripartire da valori virtuosi.

In tutti i casi, nel finale viene messo in discorso un futuro virtuoso non specificato, ereditato da coloro che sono in grado di vedere una prospettiva diversa da quella capitalista. Un futuro talmente diverso da essere incarnato da una nuova specie (Figlia è la prima superumana, in *Stray* vi sono robot vicini a una società tribale, in *Wall-E* umani che

hanno riscoperto come camminare e dovranno ripartire dall'agricoltura) e da non poter essere nemmeno descritto. Il punto è tentare di immaginarlo con valori nuovi. Per questo motivo risulta pertinente considerare le situazioni iniziali delle storie. Nei casi presi in esame viene problematizzata la società presente, attraverso la rappresentazione di un futuro apocalittico derivante dal sistema di valori oggi più diffuso: quello di stampo capitalista.

Le analogie tra questi testi mostrano un modello culturale dove si spinge il lettore a immaginare un futuro migliore, in cui l'*umanità* diviene centrale. È questo il valore spesso contrapposto ai concetti di efficienza, profitto e incremento costante. Ciò che ci rende umani dovrebbe essere al centro dello sviluppo di nuove tecnologie e dello slancio verso il futuro, invece oggi questo non accade.

Il modello culturale è osservabile anche in molti saggi in cui si parla di IA, tra cui spiccano quelli di Sadin (2018 [2019]) e di Floridi e Cabitza (2021). In entrambi i casi si precisa come l'intelligenza artificiale sia una tecnologia *utilizzata* dagli esseri umani: non solo i dati di ingresso immessi negli algoritmi sono influenzati dai sistemi di valori di chi li programma — di fatto divenendo dei sistemi semiotici che introducono pertinenze nel mondo, potenzialmente risultando in output con bias —, ma anche il fatto che si *scelga* di utilizzare le IA per automatizzare certi processi decisionali parte da una certa intenzionalità umana, dove si valorizzano l'efficienza e il profitto. Allo stesso modo, l'utilizzo di queste tecnologie per scopi commerciali, a discapito della valorizzazione di ciò che ci rende umani, è una *decisione* di chi progetta e utilizza le IA. In altre parole, si sceglie di sacrificare ciò che Cabitza definisce *androritmo*, ovvero “tutto quello che possiamo considerare irriducibile alla conversione algoritmica, cioè alla codifica e alla rappresentazione simbolica” (Cabitza 2021, p. 54).

È interessante notare come il saggio di Cabitza contrapponga androritmo e algoritmo, ovvero le idee di “umanità” e di “razionalità meccanica”. Un'opposizione ricorrente anche nelle fiction analizzate. Introdurre l'intelligenza artificiale debole nel discorso vuol dire riflettere sulle azioni che nel presente creano il futuro, tramite l'utilizzo di tecnologie strutturate volutamente in un certo modo. Significa riflettere su:

le ideologie implicite che stanno alla base della creazione di nuovi dispositivi, processi e artefatti di significato. L'intelligenza artificiale non

fa eccezione, poiché il suo sviluppo è solitamente sostenuto da preconcetti specifici su cosa sia l'intelligenza, su come dovrebbe funzionare e su quali tipi di risultati dovrebbe generare nel mondo. (Leone 2023, p. 35)

Nel nostro presente, il futuro sta venendo plasmato da IA dalle connotazioni *oracolari*. Algoritmi dal funzionamento spesso ambiguo (Floridi e Cabitza 2021), a cui si dona potere sulla realtà. Tecnologie dal modus operandi non-umano, se non addirittura alieno, che però influenzano la realtà tramite previsioni e giudizi che, senza troppe domande, vengono accolti. In altre parole, si automatizzano processi decisionali che riguardano anche le vite di persone, in nome di un'efficienza che corrisponde a una deresponsabilizzazione individuale, di cui ignorare volutamente le conseguenze sulle vite degli individui. Un esempio sono gli algoritmi che in molte banche valutano l'affidabilità creditizia di chi richiede un prestito, oppure quelli che scartano i candidati prima ancora dei colloqui di lavoro.

Parallelamente, l'IA con caratteristiche umane diviene un dispositivo semiotico narrativo che invita a guardarci allo specchio, per riflettere su ciò che ci caratterizza in quanto esseri umani e sul futuro che scegliamo di costruire. Madre è la rappresentazione di come le decisioni non possano essere affidate completamente a un algoritmo senza conseguenze devastanti. Nonostante il robot assuma comportamenti materni, la sua razionalità macchinica lo rende comunque insensibile alla vita. Proprio come qualsiasi algoritmo, sarà sempre artificiale, come sottolineato anche dalla ninna nanna registrata che canta al primo embrione umano, contrapposta alla stessa canzone intonata dalla voce di Figlia alla fine.

Eroicamente altruisti verso il futuro

I am Mother invita a immaginare una tecnologia che si pone come *aiutante* dell'essere umano. Attraverso i test, Madre vuole osservare la capacità di Figlia di autoaffermarsi e di perseguire il bene dell'umanità. Un giorno la routine viene interrotta dall'arrivo nel bunker di una donna ferita (orchestrato da Madre). La sopravvissuta, denominata Donna, racconta alla ragazza di come sia scappata da robot ostili e di come non ci sia nessuna pandemia fuori dal bunker. Parla poi di altri

sopravvissuti che attendono il suo ritorno. Una versione dei fatti in contrasto con ciò che aveva descritto Madre. L'arrivo di Donna spinge Figlia a cercare la verità su Madre e questo la porta a scoprire che il robot ha precedentemente accudito altri embrioni, per poi ucciderli per via delle loro performance inferiori alle competenze attese dai test. Ancora una volta, una rappresentazione di come Madre incarni valori puramente collettivisti e di come questi siano sbagliati.

Questa nuova consapevolezza spinge Figlia tra due madri, manifestazioni di due sistemi di valori. Quelli incarnati da Donna vengono rappresentati nel corso di una scena in particolare: dopo aver appreso la verità su Madre, Figlia scappa dal bunker insieme a lei, arrivando in una spiaggia dove una nave mercantile si è rovesciata, spargendo diversi container sulla sabbia. Uno di questi è la casa della stessa Donna, che non abita in una piccola comunità, ma vive da sola. Questi spazi manifestano il lascito della precedente umanità. I valori egoistici che hanno guidato i precedenti esseri umani ora guidano la sopravvissuta. La nave mercantile rovesciata rappresenta la distruzione del sistema capitalistico, basato sullo scambio di merci e sulle spedizioni continue. Uno scambio, però, che ha portato alla distruzione dell'ambiente naturale, qui deturpato dalla stessa nave e dai container sparsi sulla sabbia.

Il container in cui risiede Donna è invece uno spazio piccolo, del tutto *personale*. “Al suo interno c'è tutto quello che ti serve”, dice la sopravvissuta. Uno spazio e una frase che delineano una forte isotopia, manifestando i valori rappresentati dal personaggio, opposti a quelli di Madre: Donna vive solo per sé stessa, chiusa in uno spazio tutto suo, senza prospettive che coinvolgano l'aiuto di altri esseri umani. Basta vivere nel proprio rifugio, isolati dal mondo. Donna è individualista e richiama l'isolamento che oggi sembrano offrire i servizi digitali, l'intrattenimento facile o le *filter bubble*: possiamo restare dove c'è “tutto quello che ci serve”, senza preoccuparci dei problemi collettivi.

Il testo oppone diverse concezioni di persona, una improntata al collettivismo puro (Madre) e l'altra orientata all'individualismo puro (Donna). Due modi sbagliati di concepire l'individuo. Il futuro deve essere ereditato da esseri umani diversi, attenti al bene collettivo, oltre che individuale. Individui come Figlia, che rappresenta la giusta via di mezzo. La ragazza, infatti, dopo aver visto il mondo esterno e aver appreso la natura di Madre, decide di tornare nel bunker rischiando la

vita. Lo fa per salvare gli embrioni che possono ancora nascere, consapevole dell'impatto che le sue azioni altruistiche possono avere sulla nuova umanità. Giunta nel bunker, ella chiede a Madre di assumere il controllo, accettando la responsabilità di educare i nuovi esseri umani. Un *coming of age*, dove la crescita della protagonista la porta a prendere in mano il principio di destinazione (Ferraro 2015) a cui era sottoposta. È la richiesta esplicita di Figlia a portare Madre verso la sanzione positiva, segnando un passaggio di testimone dove la tecnologia si scosta: Figlia diventa Madre, autodeterminandosi in quanto individuo e scegliendo volontariamente di perseguire anche il bene collettivo. Nell'ultima scena si vede la ragazza mentre osserva la stanza degli embrioni, consapevole di quale sia il suo futuro e pronta ad assumersi la responsabilità di crescerli come la madre artificiale le ha insegnato. Un concetto sottolineato dal film stesso, con le parole pronunciate dal robot prima di farsi da parte: "sarai sempre mia figlia". Ovvero una persona che porterà avanti i valori che le sono stati insegnati durante la crescita. Un lascito che però proseguirà nei modi (e mondi) più umani di Figlia, lontani dai criteri di pertinenza dell'*homo economicus*, diversi dal collettivismo puro di madre, e basati su ideali altruistici.

Ecco quindi delineati i valori rappresentati da Figlia, che si pongono anche come la concezione positiva di nuovo essere umano che il testo invita a seguire nel futuro prossimo, pena l'apocalisse rappresentata nella situazione iniziale. Il futuro che creerà Figlia resta volutamente indeterminato ma i valori che muoveranno le sue azioni sono chiari: *altruismo, che non diventa abnegazione*. Miglioramento individuale, per essere utili a sé stessi e agli altri. *L'umanità* al centro delle scelte collettive e non un progresso senza scopo. Più in generale, l'opposizione principale di questo modello culturale riguarda diversi tipi di persona: una individualista, spesso inserita in un principio di destinazione capitalista, che desidera poter fare quello che vuole, chiusa nel proprio *container* (un mezzo per isolarsi, come può essere la tecnologia odierna): Donna, i robot della seconda società di *Stray*, gli umani intorpiditi di *Wall-E*, ma anche le persone criticate da Sadin rispecchiano questo archetipo spesso connotato negativamente. La seconda persona è altruista, ovvero un individuo che oltre alla sua affermazione individuale considera il bene collettivo, consapevole che solo all'interno di una società è possibile prosperare, sia individualmente che collettivamente. È l'individuo

virtuoso descritto da Epitteto, ciò che si augura di vedere Sadin in futuro, ma anche lo sviluppatore consapevole che abbraccia l'algoretica di Floridi e Cabitza. Figlia, gli esseri umani di *Wall-E* e i Robot di *Stray*, solo alla fine delle rispettive narrazioni entrano in questa categoria.

Va ora spiegata la correlazione tra un essere umano nuovo e un futuro diverso. In questi discorsi, infatti, sono le persone a delineare lo slancio verso il futuro. Le forme che questo assume sono però ambigue e fumose: i testi presi in esame si limitano a definire i valori da cui deve partirne la creazione. Viene quindi delineato l'invito a mettere in discussione il sistema semiotico presente, attraverso la problematizzazione di qualcosa di concreto: l'individuo e ciò a cui questo dà valore. Significativa è quindi la natura *prospettica* dei discorsi analizzati: vi è la rappresentazione di un futuro apocalittico, come conseguenza dei valori perseguiti oggi. Questa situazione iniziale suggerisce che le azioni nel presente non sono insignificanti e invita a immaginare un futuro diverso. Oltre il capitalismo.

In questi testi la tecnologia si pone a sua volta come dispositivo semiotico, connotato in modo neutro. L'uso che se ne fa è invece significativo. Se infatti questa diviene un aiutante che non deresponsabilizza un soggetto, allora è un mezzo di empowerment. Al contrario, quando la tecnologia è utilizzata per estraniarsi dall'esistenza, a volte divenendo un *principio di destinazione*, il suo uso viene valorizzato negativamente.

Conclusioni

Ci viene ora in aiuto un concetto semiotico: siamo i modelli culturali che adottiamo, che delineano i criteri di pertinenza con cui ci appropriamo della realtà. I valori adottati da ogni individuo plasmano il suo slancio verso l'esterno (Ferraro 2012; Santangelo 2018). In una prospettiva meta-analitica è quindi rilevante il fatto stesso che sia possibile osservare e analizzare testi che presentano questi modelli culturali, i quali hanno senso per alcuni individui.

Di fatto, oggi l'idea di futuro è spesso accompagnata dalla fiducia positivista verso la tecnologia: la soluzione ai problemi attuali non viene indicata nelle responsabilità individuali o collettive, ma in nuove forme di progresso tecnologico e di consumo. Un modello culturale spinto

dalle GAFAM³ che, come afferma Paura (2022), da questa visione del mondo traggono enormi benefici.

L'IA è una di queste forme di tecnologia. Non un'intelligenza, ma una "simulazione dell'intelligenza", manifestata tramite *segni espressivi* (Leone 2023). È un tentativo di deresponsabilizzare gli esseri umani, poggiandosi sulla falsa idea che tutto sia calcolabile, ignorando i problemi degli algoritmi attuali, come la *black box* o i dati di ingresso con *bias*.

Questa fiducia positivista nella tecnologia si contrappone alle idee di futuri e individui diversi. *I am Mother* invita a pensare un futuro dove gli esseri umani basano le loro azioni su valori che non sono orientati all'accumulo materiale, ma al miglioramento dell'umanità. Un futuro dove gli esseri umani scelgono di contribuire al miglioramento collettivo, senza cercare una *deresponsabilizzazione tecnologica*.

Il testo invita ad adottare un modello culturale simile a quello descritto dai testi stoici. La filosofia parte dall'assunto che l'essere umano sia una creatura razionale — in grado di distinguere il giusto dallo sbagliato — e sociale, quindi con il dovere di aiutare la collettività. Vi è uno schema che illustra il modo in cui si concepiva questa relazione individuo-società:

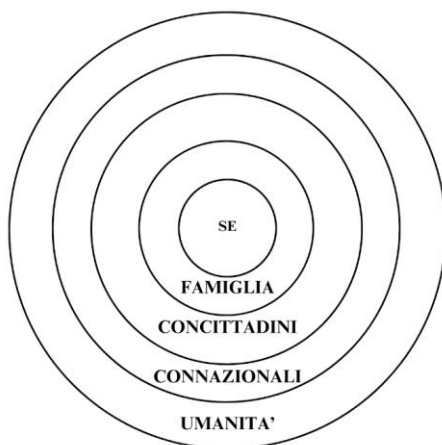


Figura 1. Ricostruzione dei cerchi concentrici di Ierocle.

³ Acronimo per Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft.

I cerchi concentrici riassumono l'idea di etica di Ierocle (Pigliucci 2018), secondo cui ogni individuo ha una responsabilità morale che *parte da sé*, si sviluppa verso la famiglia, per poi allargarsi ulteriormente fino ad arrivare all'umanità intera. Nonostante si parta dalla cura personale, quindi, non si deve mai dimenticare di essere cittadini del mondo e non del proprio container dove c'è "tutto quello che serve". Un futuro diverso viene creato innanzitutto da individui diversi. Persone che comprendono come anche l'altruismo e non solo la competizione sia un carattere fondante della specie umana. In termini semiotici, potremmo dire che il futuro ha bisogno di persone che nel presente vedono come abbiano senso altri modi di concepire gli individui e il loro rapporto con la collettività. Perché è lo scopo individuale a creare lo slancio verso il futuro che si sceglie di costruire, anche quando questo è ancora difficile da vedere.

Riferimenti bibliografici

- ECO U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- EPITTETO *Enchiridion*. (II sec. d. C., trad. it. P. HADOT, *Manuale. Testo greco a fronte*, Einaudi, Torino, 2006).
- FERRARO G. (2012) *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"*, Aracne Editore, Roma.
- . (2015) *Teorie della Narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Carocci Editore, Roma.
- FISHER M. (2009) *Capitalist Realism: Is There No Alternatives?*, Zero Books, London.
- FLORIDI L. e CABITZA F. (2021) *Intelligenza artificiale. L'uso delle nuove macchine*, Bompiani, Milano.
- LEONE M. (2023) "I compiti principali di una semiotica dell'intelligenza artificiale". In SANTANGELO A. e M. LEONE (a cura di) *Semiotica e intelligenza artificiale*, Aracne Editore, Roma.
- PAURA R. (2022) *Occupare il futuro. Prevedere, anticipare e trasformare il mondo di domani*, Codice Edizioni, Torino.
- PIGLIUCCI M. (2018) *Come essere stoici. Riscoprire la spiritualità degli antichi per vivere una vita moderna*, Garzanti Editore, Milano.
- SADIN É. (2018) *L'Intelligence artificielle ou l'enjeu du siècle. Anatomie d'un antihumanisme radical*, Éditions L'échappée, Paris (trad. it. *Critica della ragione artificiale. Una difesa dell'umanità*, Luiss University Press, Roma, 2019).

SANTANGELO A. (2013) *Sociosemiotica dell'audiovisivo*, Aracne Editore, Roma.

———. (2018) “On the meaning of narrative texts. Reconsidering Greimas' model in the light of a new socio-semiotic narrative theory”, in Martinelli D. (eds) *Cross-Inter-Multi-Trans*, IASS Publications, Kaunas.

VOLLI U. (2002) *Manuale di Semiotica*, Laterza Editore, Roma.

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

ANDREA BERARDELLI*

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

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

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

1. Mondi futuri

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

* Università degli Studi di Ferrara.

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

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

2. Rappresentare l'irrappresentabile e l'incertezza

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Serie televisive e *climate change*

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

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

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

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

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

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

4. L'ordinarietà dello straordinario

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusioni

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

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

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

Riferimenti bibliografici

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

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

NARRAZIONI DEL FUTURO E REITERAZIONE DEL TRAUMA: *ASTRO BOY E PLUTO*

ALESSANDRA RICETTO*

ENGLISH TITLE: Future narratives and reiterations of trauma: *Astroboy* and *Pluto*.

ABSTRACT: After traumatic events such as wars and catastrophes, storytelling and fiction rise as a means of catharsis to help a culture metabolize the past. This is the case of stories set in the future, as part of the science fiction genre. In the paper will be examined if it possible to see stories located in the future as a place of trauma elaboration with project-oriented intent. To this extent, the essay will analyse the Japanese comic book (*manga*) story-arc of Osamu Tezuka's *Mighty Atom* (it. *Astro Boy*) called "The Greatest Robot on Earth" from the early Sixties and Naoki Urasawa's reworking of the same story-arc in 2004, *Pluto*.

KEYWORDS: Future, Science fiction, Trauma, Narrative models, Manga.

Premessa

Gli storici della letteratura hanno più volte definito la fantascienza come un modo di esplorare le incertezze e imparare a processare il cambiamento (Tymin 1985; Viidalepp 2020). Alcune storie ambientate nel futuro sembrano però avere costantemente lo sguardo rivolto al passato, soprattutto nel caso di narrative appartenenti a culture storicamente caratterizzate da un trauma collettivo.

La narrativizzazione del trauma può comparire nei testi di tali culture sotto forma di modelli discorsivi specifici (Violi 2014), rendendo il racconto degli scenari futuri un problema semiotico e sociosemiotico (Pärn 2021), come si evince anche dai contributi di Ferraro e Santangelo presenti in questo volume (Ferraro 2024,

* Università degli studi di Torino.

Santangelo 2024). Di seguito, si tenterà dunque di conciliare gli studi semiotici sugli eventi traumatici avvenuti in passato e le loro conseguenze nel presente (Violi 2009, 2014), con quelli di stampo più strutturalista e sociosemiotico circa le rappresentazioni narrative della realtà storica, per cercare di analizzare il significato di un'opera fantascientifica la cui struttura si basa sul racconto di un passato dal quale si riprende un trauma sociale temporalmente e storicamente definito, la cui esperienza è entrata a far parte del bagaglio traumatico della cultura in cui essa è stata prodotta.

Innanzitutto, si tenterà di fornire una cornice sulla letteratura semiotica e i relativi strumenti per analizzare le rappresentazioni del futuro, per poi concentrarsi sugli studi della ciclicità nelle rappresentazioni del futuro stesso, mettendo in correlazione la teoria della narrazione con le modalità di racconto del trauma, visto come evento che modella la lettura del reale. Verranno infine presi in considerazione due casi di studio provenienti dal fumetto giapponese (*manga*), specificamente scelti per l'importanza che i loro autori rivestono nel panorama mondiale di questo genere di letteratura. Saranno rispettivamente “I più grandi robot della Terra”, capitolo comparso nel marzo 1964 nella serie *Astro Boy* (or. *Tetsuwan Atom*) di Osamu Tezuka, precursore del *manga* moderno, e *Pluto*, il suo *remake* del 2003 per mano di Naoki Urasawa, uno dei fumettisti più influenti degli ultimi decenni.

Un quadro delle rappresentazioni del futuro

Quando si parla di futuro, si fa riferimento alla covariazione tra l'esperienza vissuta e il mondo sussunto (Ceriani 2017); secondo questo punto di vista, si può dire che il futuro sia, nei fatti, un costrutto culturale (Appadurai 2013) su cui vengono cucite narrative, percorsi ideologici e modelli d'azione. Giannitrapani e Lorusso (2021) ripercorrono i passi teorici di Koselleck (1979), per porre l'accento sulla concezione culturale, denaturalizzata e semiotica del tempo, rintracciabile anche nelle opere di *fiction*. L'autore tedesco ritiene che considerare il tempo come culturale abbia, in epoca contemporanea, generato una dilatazione tra lo spazio dell'esperienza e l'orizzonte delle aspettative. Egli si avvale infatti della dicitura “futuro passato” per

delineare «la forma caratteristica in cui l'orizzonte d'aspettativa proprio di un'epoca trascorsa risponde e reagisce allo spazio d'esperienza» (Koselleck 1979 [1996], p. 1). E, con “esperienza”, Koselleck intende sia quella di colui che interpreta, che quella del contesto socio-temporale che si prende in considerazione. Si parla dunque di esperienze del singolo ed esperienze collettive, le quali danno origine inevitabilmente ad una pluralità di soggettività proiettate al futuro, rendendo possibile parlare di “futuri”; da tutti questi modelli di futuro nascono le varie narrazioni ambientate nell'avvenire (Giannitrapani e Lorusso 2021; Demaria e Piluso 2021).

L'esperienza, tuttavia, si basa sul già-avvenuto: difficile fare esperienza di qualcosa che ancora non è stato. In questi termini, si può pensare al presente come una contrazione con il passato, poiché le strategie d'azione che si attuano ogni giorno, nella quotidianità, sono condizioni causali frutto delle esperienze passate. Lo stesso Koselleck argomenta in merito, spostando la sua attenzione sulla produzione artistica del pittore tedesco Altdorfer, poiché a suo modo di vedere il quadro di quest'ultimo sulla battaglia di Alessandro e Dario a Isso rappresentava un collasso temporale, un anacronismo. Koselleck nota infatti che le raffigurazioni dei soldati paiono riferirsi allo scontro tra europei e ottomani nell'Assedio di Vienna del 1529, anno in cui Altdorfer finì il quadro. È quindi un corto circuito temporale quello descritto dallo storico tedesco, in cui il passato si riversa nel presente, il quale è, in ultima istanza, la base per l'elaborazione di esperienze e l'applicazione di strategie d'anticipazione in vista del futuro, come sostiene anche Ceriani (2021) nel suo saggio sulle costruzioni semiotiche del futuro.

D'altro canto, il futuro e le sue rappresentazioni sono visti come uno spazio degli stati possibili (Lotman 1993), come un *vis à vis* con l'incertezza, il verosimile e il probabile rispetto a un presente in attesa; le narrazioni si servono della distanza temporale e mediatica che si crea tra i tempi e le modalità d'enunciazione per anticipare l'avvenire, o meglio “premediarlo” (Grusin 2010). *Premediazione* è per Grusin la tendenza dei racconti mediatici a voler mappare quanti più possibili risvolti di ciò che dovrà o potrà accadere.

Secondo questa visione della rappresentazione del tempo e della storia si hanno dunque due importanti nodi: il primo è legato a un ulteriore riversarsi del presente nel futuro, poiché ogni discorso sul

futuro risulta scaturire da un'istanza enunciante posizionata in un certo presente con relativo coinvolgimento della propria soggettività in-stato, che deriva per molti versi da esperienze passate. Il secondo è la tendenza modellizzante delle narrazioni del futuro che, in prospettiva strutturalista, vede il continuo ripetersi di pattern narrativi attraverso cui le culture raccontano l'avvenire.

Tramite la narrativizzazione di tutte le possibilità che offre l'avvenire attraverso modelli di quest'ultimo, ha modo di concretizzarsi un progetto anticipatorio basato sulla memoria. La memoria è quindi una condizione prospettica sul futuro (Violi 2009), il che la rende un nodo semiotico e sociosemiotico operante nel presente poiché su essa si basano i tentativi di previsione dell'avvenire (Pärn 2021). Non a caso i *future studies* stessi studiano proprio le immagini del futuro che noi formuliamo nel presente (Ferraro 2024).

Gli studi sui modelli di futuro presenti in questo volume danno una chiara analisi della direzione prospettica della società. Ferraro (*ibidem.*) individua quattro modelli di rappresentazione. Il primo rappresenta il futuro in quanto conseguenza di un flusso temporale di eventi collocati nel presente e nel passato; nel secondo lo vede come progetto, laddove viene posto in primo piano uno stato di desiderabilità di un oggetto di valore; nel terzo il percorso del soggetto si interseca con diverse prospettive portando ad un futuro imprevedibile, non necessariamente positivo, e per ultimo quel futuro che è spazio indefinito e distante dal presente in cui esercitare l'immaginario. Dei quattro, solo il primo si afferma come uno stato delle cose, gli altri tre sono tentativi di rappresentazione del futuro; taluni di essi prevedono la riscrittura o la mitigazione delle istanze prospettiche del soggetto, ridefinendo i codici di lettura del reale (Santangelo 2024). Una *pre-mediazione*, quindi, per prepararsi ad applicare diversi piani strategici e prospettici in attesa di ciò che potrà accadere.

Circolarità del futuro e reiterazione del trauma

Applicare dei modelli alle rappresentazioni del futuro, soprattutto nel genere fantascientifico, sembra essere pratica comprovata (Ferraro 2024, Santangelo 2024, Demaria e Piluso 2021, Grusin 2010) e talvolta è possibile riscontrare delle strutture narrative che figurano come

riproduzioni future di eventi passati. Si può dunque pensare che la nostra società sia, come afferma Bertrand (2021), “ossessionata” dal passato tanto da riproporlo ciclicamente nell’orizzonte temporale. Al termine “ossessione” si associa il concetto di ripetizione, per la quale uno stesso evento accaduto si ripresenta ossessivamente nei discorsi di una cultura. Se si utilizza la strategia della reiterazione del già-accaduto, ne deriva la rappresentazione di un futuro in cui è avvenuto un ulteriore collasso temporale: una data cultura sembrerebbe non essere in grado di liberarsi dal passato nemmeno nell’avvenire. Vi è dunque una temporalità ossimorica di alcune opere di fantascienza, le quali si dovrebbero distanziare dal presente per prendere in considerazione un orizzonte futuro, *in fieri* e aperto alle possibilità.

Ci sono due tipi di ripetizione del passato nel futuro: la ripetizione nostalgica che ritorna per distaccarsi dalla violenza del presente e favorire l’abbandono verso un avvenire incantevole (Piluso 2023), e la proiezione nel futuro di eventi catastrofici, cioè narrazioni atte a dichiarare una possibile perdita o lo sconvolgimento del quotidiano (Idone Cassone et al. 2018). Santangelo (2018) vede nella catastrofe un momento di presa estetica in cui il soggetto o i soggetti sono portati a osservare sé stessi e comprendere come i propri modelli di lettura del reale fossero in realtà non funzionanti per il nuovo stato delle cose. Un’operazione simile avviene con il trauma, che Violi (2014) definisce come un modello interpretativo con il quale leggere la realtà in maniera prospettica; in questo senso, la presa estetica potrebbe essere letta come un momento di diagnosi di un evento temporalmente collocato (Koselleck 1979). I modelli con cui la fantascienza pensa il futuro, quindi, potrebbero trovarsi a considerare anche un’ulteriore forma di ripetizione narrativa, che è quella della reiterazione continua di un passato traumatico che pare cristallizzato, in quanto anche il futuro ne sarà intriso.

Di seguito, si tenterà di usare gli strumenti teorici sin qui forniti per analizzare due opere di fantascienza ambientate nel futuro, ma che tematizzano in maniera differente il trauma riproponendo il medesimo scenario.

***Astro Boy* e il futuro del dopo-guerra.**

Il capitolo “I più grandi robot della Terra”, che qui si prenderà in considerazione, compare tra le pagine del fumetto giapponese *Astro Boy* (or. *Tetsuwan Atom*) di Osamu Tezuka del 1952. *Astro Boy* è la storia di un piccolo androide alimentato ad energia atomica, creato dal freddo scienziato Tenma per prendere il posto del figlioletto morto. Quando Tenma si rende conto che l'androide non è davvero come suo figlio, non può mangiare, piangere e diventare adulto, abbandona il suo artefatto che viene salvato da un buffo professore e istruito per diventare il protettore di una futuristica Tokyo.

Ne “I più grandi robot della Terra” il protagonista *Astro Boy* si scontra con Pluto, un gigante robot commissionato da un Sultano esiliato per distruggere i sette robot più forti del mondo e affermare, per vendetta, la sua potenza. Ma ciò che il Sultano non sa è che lo scienziato cui ha commissionato la creazione di Pluto è egli stesso un androide che ha appena finito di perfezionare Bora, un robot con il quale potrà battere il futuro campione della Terra, cioè Pluto stesso.

L'arco narrativo si apre con una prolessi che porta il lettore alla fine dello scontro tra i robot, a quello che è il necrologio di Pluto. Il paesaggio desolato visto nelle prime pagine non corrisponde all'ambientazione fantascientifica a cui sono usi i lettori abituali del fumetto, con androidi, robot-maggiordomi, grattacieli e auto volanti: solo terra desolata priva delle marche dell'immaginario fantascientifico. In questo luogo della memoria, l'istanza narrante, apparentemente priva di soggettività definita, elenca i nomi dei defunti come scritti su un Muro del Pianto di volatile fumo bianco. Non è affatto uno scenario nostalgico, bensì un vero luogo di commemorazione, un avvenire in cui si è appena concretizzata la catastrofe. Il futuro compare subito come fatto compiuto e cristallizzato in un passato gravoso che non è più lo spazio dell'attesa (Lozano 2022), aperto a mille possibilità, bensì il sito di una tragedia figlia della causalità determinata.

Quella che può apparire come la voce narrante dell'autore, la cui posizione antibellica è appurata da numerosi studi critici (Eiji e Lamarre, 2008, Shodt 2007, Fontana 2013, Robertson 2018), sembra fare le veci di una soggettività collettiva priva di nazionalità che piange i propri soldati morti in battaglia. Non vi è futuro in una rappresentazione di un avvenire che è già tristemente accaduto, non vi

è alcun progetto d'azione possibile, in quanto tutto ciò che si può fare è dare un giudizio sul passato; la mancanza di elementi riconducibili all'immaginario futuristico sembra esserne la prova.

Vi è poi un *embrayage* che giustifica l'analessi a quando l'autore, istanza enunciante, si disegna al cospetto dell'arma robotica Pluto, attornata da tasti e computer, conferma rassicurante che la vicenda si svolge davvero in un tempo che non è il presente. L'atto enunciativo dà inizio alla narrazione vera e propria che vede Astro Boy acquisire la maturità fisica ed emotiva necessaria per scontrarsi contro il grande robot. La contesa terminerà con Pluto, spinto a perseguire il bene dei protagonisti, che si sacrifica per sventare i piani genocidari del suo creatore originale ed evitare la vera catastrofe, cioè l'esplosione di un vulcano.

“I più grandi robot della Terra” narrativizza, in sostanza, un conflitto globale la cui isotopia sottolinea affinità con due eventi storici di valenza traumatica, di cui *Astro Boy* risulta una rimediazione. Il primo è il trauma dell'energia atomica. Secondo numerosi studi critici letterari, l'alimentazione nucleare di Astro Boy sarebbe infatti il tentativo di incanalare la “coda lunga” del trauma atomico (Miyake 2012; Fontana 2013; Gibson 2013; Saito 2006): il corpo dell'androide è alimentato da un'energia distruttiva ma usata per il bene della collettività. La sua natura è al centro di una dualità marcatamente disforica e inconcepibilmente distruttiva, e una euforica portatrice di sicurezza e salvezza se opportunamente incanalata. Il cauto terrore della tecnologia atomica convive con la glorificazione della stessa, tanto da essere posta alla base del piccolo supereroe.

Il secondo evento storico si evince principalmente dalle modalità di scontro tra combattenti metallici. Le fasi di competenza e performance avvengono tramite acquisizione e dichiarazione numerica di una presunta “Forza Cavalli”: per poter battere un nemico, Astro Boy deve essere in grado di dichiarare una “Forza Cavalli” maggiore. Ciò ha forte affinità con le dinamiche belliche della Guerra Fredda, caratterizzata da una medesima meccanica di aumento esponenziale della potenza atomica dei paesi coinvolti e l'impossibilità di comprensione pratica di un potenziale tecnologico e distruttivo. Il robot, creatura fantascientifica e futuristica per eccellenza, è raccontato e trattato come arma le cui competenze sono misurate tramite valori numerici in continua *escalation* (Idone-Cassone 2018).

Bertrand (2021) spiega che la pratica di dislocazione temporale di un avvenimento può avere doppia valenza: la lontananza rispetto al presente può generare un distacco dalla soggettività presente e quindi risultare come rassicurante poiché distante da noi; oppure favorire la lettura del dato evento in quanto una delle possibili configurazioni di visione e impegno individuali o collettivi. Quest'ultimo si evince dal finale, che contestualizza lo scenario catastrofico iniziale. In quel luogo, infatti, la drammatica morte del robot ha permesso lo sventarsi di una catastrofe più grande. L'atto altruistico e responsabile di Pluto viene dunque sanzionato positivamente. Anche i freddi automi, macchine da guerra, se mossi dall'amore e convinti a perseguire il bene della collettività, possono avere un progetto di speranza. Pluto, grazie alla vicinanza di un essere meccanico ma con sentimenti umani come Astro Boy, abbraccia il principio di prospettività dell'eroe (Ferraro 2015), che è anche quello della società cui questo appartiene e cambia il suo modello di lettura del reale: si ha così un sacrificio altruistico che permetterebbe alla tragedia di non ripetersi. E questa tragedia, come fa intuire Tezuka, è il disastro dell'atomica. Il futuro è quindi il luogo di una presa estetica come la descrive Santangelo nel suo lavoro sul cambiamento del modo di vedere le cose di fronte alle catastrofi (Santangelo 2018), così da modificare le sorti della collettività che ha, in passato, già esperito il medesimo scenario. È Pluto, infatti, a trasformare il suo modo di vedere e sentire, grazie all'incontro con il modello di lettura del reale di Astro Boy.

In "I più grandi robot della Terra" emergono dunque due nodi: la rielaborazione del trauma, sottolineata dal *débrayage* sulla tragedia già avvenuta di cui rimangono le macerie; e l'apertura del futuro verso un prospetto di speranza. Nel testo analizzato, la cristallizzazione del trauma e la sua rappresentazione nel futuro vedono il persistere nel destino collettivo di eventi traumatici che ricalcano il passato. Il finale e la nuova presa estetica mostrano come non si tratti di una fissità alla quale l'avvenire è indissolubilmente ancorato. Risulta piuttosto un tentativo di porre alla "giusta distanza" il passato operando sui livelli enunciativi. Rispetto a un grado zero dell'enunciazione, cioè quella del presente (Bertrand 2018), gli avvenimenti narrati si posizionano in un futuro passato dato per assodato sebbene non ancora realizzato, il quale ricalca il trauma atomico esperito dal Giappone. In più, l'intera

narrazione si colloca in un futuro inteso come orizzonte progettuale verso cui lavorare collettivamente per evitare, a questo punto, la ripetizione della tragedia bellica.

***Pluto* e l'attentato a Tokyo del 1995**

Pluto (2004) è l'adattamento di Naoki Urasawa de "I più grandi robot della Terra" e ne mantiene i punti cardine dell'intreccio, collocazione temporale e soprattutto struttura. Esso si pone come ucronia. In un futuro imprecisato, l'Asia Minore è terreno di una violenta guerra: Tracia e ONU contro la Persia si scontrano per il possesso di robot a distruzione di massa. Con l'aiuto dei sette androidi più forti della Terra, in Persia viene imposta la democrazia. Gesicht è chiamato a investigare sull'improvvisa distruzione di uno dei sette, il robot svizzero Montblanc. La vicenda porterà umani e androidi a collaborare per evitare che l'androide creatore di Pluto si vendichi dell'umanità tiranna facendo esplodere una bomba genocida nel sottosuolo, posta in un robot invincibile di sua creazione, Bora.

In periodi diversi, le culture selezionano elementi pertinenti differenti in base ai testi che circolano nella propria semiosfera (Lotman 1990). Sebbene riferendosi ad altri avvenimenti storici, come il diretto richiamo alle Guerre Persiane, anche in *Pluto* il trauma ritorna, sia nell'esperienza dei personaggi come evento concluso e da metabolizzare, sia nell'orizzonte delle aspettative.

Il fumetto si apre con un *débrayage*, un'analessi al ritrovamento sconcertante del teschio meccanico dell'eroe internazionale Montblanc, circondato da fiamme e grida degli astanti. L'enunciazione poi si sposta nuovamente nel vero futuro fantascientifico, dove il detective Gesicht, con il fiato corto, si alza dal letto. Si rivela dunque la natura onirica e mnemonica dell'analessi, ma che mostra il dramma che fa da contesto al quotidiano dei personaggi e, pure, punto di partenza per le progettualità di ciascuno. Si è nuovamente dinnanzi alla cristallizzazione di eventi traumatici passati e compiuti, che ritornano nel futuro come modelli narrativi.

Come per l'opera di Tezuka che mitiga il "post-trauma" atomico, anche Pluto sembra ancorare la sua rappresentazione del trauma a un avvenimento nefasto ancora fresco nella memoria collettiva del

Giappone. Si tratterebbe dell'attentato alla Metropolitana di Tokyo del 1995, in cui i membri di una setta rilasciarono gas nervino nelle stazioni e nelle carrozze dei treni, causando ingenti quantità di morti e intossicati gravi.

In *Pluto*, la confusione di identità, l'incapacità di trovare i colpevoli, così come la messa in discussione di chi sia umano e chi androide, riprendono le tematiche sociali soggiacenti l'attentato in cui insospettabili lavoratori e studenti giapponesi avvelenarono a morte il cuore del Paese. Si trattava di gente comune, indistinguibile, e semplicemente in difficoltà a seguire il flusso della società, esattamente come i robot in *Pluto*. Robot e membri della setta Aum sono simili nel non essere identificabili dai cittadini comuni, contro i quali covano il desiderio di rivalsa.

Leggendo l'intreccio di *Pluto* alla luce dell'esperienza del popolo giapponese, la rappresentazione delle dinamiche dell'attentato offrono da un lato la legittimazione del trauma sociale (Violi 2014), dall'altro una via di fuga alla ripetizione dello stesso: per evitare che eventi come quello del 1995 si ripresentino, è necessario cambiare i propri schemi sociali. Qui la sanzione dell'operato dei protagonisti è positiva se la collettività dimostra di poter immaginare un futuro *project-oriented* figlio di una visione multiprospettica (Ferraro 2015). *Pluto*, infatti, re-immagina una società in cui la popolazione androide vive tra gli umani, nel costante tentativo di somigliare a loro: fingono di piangere, di percepire i sapori, di poter avere una famiglia. Eppure, sin dalle prime scene, gli umani vengono rappresentati come insensibili e discriminatori nei confronti dei concittadini meccanici. Emblematica una delle trame secondarie che si erge a marca isotopica dei temi della storia: uno dei robot più forti della Terra, che vive come maggiordomo al servizio di un vecchio pianista, è odiato dal suo padrone in quanto essere robotico. L'arco narrativo dell'anziano musicista lo porta ad abbracciare la soggettività dell'androide e mitigare il suo modello di lettura del reale non cedendo più all'odio, fino al punto di affidare al robot la sua musica e avere salva la vita. L'avvenimento sanzionatore permette alla creatura artificiale di creare una melodia originale e divenire più umano degli umani. E lo stesso percorso faranno tutti gli altri personaggi, intrecciando i propri principi di prospettiva per sventare la catastrofe: un atto di reciproca comprensione è la chiave, dice *Pluto*, affinché nel futuro non si ripeta l'evento traumatico.

Il salto tra il futuro della fantascienza e il futuro macchiato dal trauma torna come passaggio fondamentale in termini enunciativi, poiché fissa il futuro del già-avvenuto (Bertrand 2021) e lo rende un punto fermo nell'orizzonte degli avvenimenti. Inoltre, questo permette di ancorare l'atto traumatico d'esperienza passata, privandola di possibilità di modifiche: ciò che è accaduto è accaduto e nulla può cambiarlo. Si tratta dunque di ciò che Koselleck (1979) chiama *prognosi circolare*, che implica una struttura temporale statica definita da una ripetibilità potenziale del già-avvenuto, che ben si iscrive nella circolarità del modello di rappresentazione traumatica. La collocazione nel futuro del trauma permette all'evento traumatico sia di essere narrativizzato, sia di posizionarsi con sicurezza alla "giusta distanza" di cui parla Violi (2014) permettendo la diagnosi alla base della prognosi del vero evento traumatico esperito dalla società. Il futuro basato sull'applicazione di modelli d'esperienza (Ceriani 2021) si pone anche come monito al presente e come luogo di riappropriazione dei valori necessari ad evitare la ripetizione del passato.

Conclusione: futuro come luogo di elaborazione del trauma

La ciclicità rivolta al passato sembra trovare spazio nel quadro delle rappresentazioni del futuro in maniera quasi ossimorica. Considerando due casi di rappresentazioni del trauma nel futuro, si può evincere che la cristallizzazione del trauma stesso e la sua rappresentazione in un tempo futuro risultano condensati in un sistema narrativo e semiotico che può valere come anticipatorio per incentivare ad una sensibilità futura (Pärn 2021), poiché le pratiche narrative si affermano come metodologie per analizzare l'accaduto e identificare le condizioni che andranno a costituire la conseguenza desiderata (Ceriani 2017), nell'ottica di una progettualità futura.

Nei testi analizzati si è visto come persistano nell'avvenire collettivo eventi traumatici già avvenuti, in un vero e proprio modello narrativo fissato nell'immaginario collettivo, come spesso avviene con le esperienze del trauma (Vioi 2014). Tali accadimenti non sono però visti esclusivamente come fissità alle quali l'avvenire è indissolubilmente ancorato. Risulta piuttosto un tentativo di porre alla

“giusta distanza” l’evento, anche se passato, concretizzando sul piano enunciativo l’asincronia temporale di cui è composto il trauma.

La collocazione futura degli eventi propria del genere fantascientifico risulta quindi significativa in quanto capace di dare una direzione all’orizzonte di aspettative dei soggetti: da un lato vi è il monito del passato mitigato dalla rassicurante distanza della rappresentazione futura, ma i rimandi enunciativi permettono la collocazione del trauma in un passato ben definito della memoria collettiva, che nell’opera viene tradotto in un futuro passato che ne agevola la diagnosi ed elaborazione (Koselleck 1979); dall’altro lato il genere fantascientifico, e la distanza dal presente che ne deriva, permette di essere sia il luogo di riappropriazione dei valori per mezzo di una presa estetica, sia il luogo in cui operare una manipolazione lavorando su una progettualità per dare forma all’avvenire (Ceriani 2021), anticipando inoltre la possibilità di un cambiamento concretamente possibile per evitare che il trauma passato si ripeta.

Riferimenti bibliografici

- APPADURAI A. (2013) *The future as Cultural Fact. Essays on the global condition*, Verso Books, Londra.
- BERTRAND D. (2021) “Futur ou Futur antérieur? Quelle temporalité politique?”, in GIANNITRAPANI A. e A. M. LORUSSO (a cura di) *Futuro Passato*, E|C Rivista dell’Associazione Italiana Studi Semiotici 15: 34–41.
- CERIANI G. (2021) “Costruire il futuro. Strategie dell’incertezza”, in GIANNITRAPANI A. e A. M. LORUSSO (a cura di) *Futuro Passato*, “E|C Rivista di studi semiotici” 15: 80–84.
- CERIANI G. (2017) *The study of the future, social forecasting, mutations: Semiotic challenges and contributions*, “Semiotica” 219: 471–484.
- DEMARIA C. e F. PILUSO (2020) *Immaginari premediati. Futuro e consumo del presente nelle narrazioni seriali*, “Versus. Rivista di studi semiotici” 131: 295–311.
- EIJI Ō. e T. LAMARRE (2008) *Disarming Atom: Tezuka Osamu’s Manga at War and Peace*, “Mechademia” 3: 111–125.
- FERRARO G., (2015) *Teorie della narrazione: dai racconti tradizionali all’odierno storytelling*, Carocci Editore, Roma.
- . (2024) *I concetti di “futuro” e la prospettiva semiotica*, “Lexia” 45/46: 28–40.

- FONTANA A. (2013) *La bomba e l'onda: storia dell'animazione giapponese da Hiroshima a Fukushima*, Bietti heterotopia, Bietti.
- GIANNITRAPANI A. e A. M. LORUSSO (2022) “Futuri Passati”, in GIANNITRAPANI A. e A. M. LORUSSO (a cura di) *Futuro Passato*, “E|C Rivista di studi semiotici” 15: 1–11.
- GIBSON A. (2013) *Out of Death, an Atomic Consecration to Life: Astro Boy and Hiroshima's Long Shadow*, “Mechademia” 8: 313–320.
- GRUSIN R. (2010) *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave Macmillan UK, Londra.
- IDONE-CASSONE V. (2018) “It's over 90000.” *Apeiron narrative configurations in contemporary mediascape*, “Digital Age in Semiotics & Communication” 1: 79–94.
- IDONE-CASSONE V., SURACE B. e M. THIBAUT (2018) “With a bang or with a whimper”, IDONE-CASSONE V., SURACE B. e M. THIBAUT (a cura di) *Discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi*, Aracne Editore, Roma, 9-28.
- JAMESON F. (1982) *Progress versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future?*, “Science Fiction Studies” 9: 147–158.
- KOSELLECK R. (1984) *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici*, Collana di Filosofia Marietti, Casale Monferrato.
- LOTMAN J.M. (1990) *Il problema del fatto storico*, “Versus. Rivista di studi semiotici” 131: 207–211.
- . (1993) *La cultura e l'esplosione*, Mimesis. Roma.
- LOZANO J. (2022) *Lo spazio del futuro*, “E|C Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici” 15: 12–14.
- MIYAKE T. (2012) *Desideri nucleari: convergenze mediatiche nelle culture popolari giapponesi*, “Cinergie – Il Cinema e le altre Arti” 1: 162–174.
- PÄRN K. (2021) *Towards the semiotics of the future: From anticipation to premediation*, “Sign System Studies” 49: 108–131.
- PILUSO F. (2023) *Come d'incanto: il nostalgico ritorno del futuro negli immaginari premediati*, “Carte semiotiche” 9: 57–72.
- ROBERTSON J. (2018) *Robo Sapiens Japonicus: Robots, Gender, Family, and the Japanese Nation*, University of California Press, Los Angeles.
- SAITO H. (2006) *Reiterated Commemoration: Hiroshima as National Trauma*, “Sociological Theory” 24: 353–376.
- SANTANGELO A. (2018) “Dalla fine all'inizio: ma quale inizio?”, in IDONE-CASSONE V., SURACE B. e M. THIBAUT (a cura di) *Discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi*. I saggi di Lexia 28: 57–72.
- . *La rivoluzione digitale e il futuro. Narrazioni a confronto*, “Lexia” 45/46: 35–375.

- SCHODT F. L. (2007) *The Astro Boy Essays: Osamu Tezuka, Mighty Atom, and the Manga/anime Revolution*, Stone Bridge Press, London.
- TEZUKA O. (1964) *The greatest robot on Earth*, in “Astro Boy’s Originals” 3: 8-187, Dark Horse Manga, Tokio.
- TYMN M.B., (1985). *Science Fiction: A brief history and review of criticism*, “American Studies International” 23: 41–66.
- URASAWA N. (2003) *Pluto*. Ed. 2021 vol. 1-8., Panini Comics, Modena.
- VIIDALEPP A. (2020) *Representations of robots in science fiction film narratives as signifiers of human identities*, “Információs Társadalom” 20(4): 19–36.
- VIOLI P. (2014) *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.
- . (2009) *Ricordare il futuro: musei della memoria e il loro ruolo nella costruzione delle identità culturali*. “E|C Rivista dell’associazione Italiana di Studi Semiotici” 1: 1–16.

PINOCCHIO E IL SUO SENSO DEL FUTURO

STEFANO TRAINI*

ENGLISH TITLE: Pinocchio and his sense of the future.

ABSTRACT. How does Pinocchio imagine his future? In this article I try to imagine two Pinocchios — a Pinocchio1 Subject and a Pinocchio2 Anti-Subject — who have two opposite and perhaps complementary ideas of the future. Pinocchio1 envisions a future centered around education and diligent work, aspiring to achieve a heightened state of culture. Conversely, Pinocchio2, desiring to preserve a state of nature, foresees a future marked by inevitable demise. In both scenarios, the trajectory of the future is intricately woven into the fabric of the past and present, leaving little room for divergent possibilities. An alternative future emerges in the Russian remake of Aleksej Nikolaevič Tolstoj. Unlike Collodi's Pinocchio1, who navigates a capitalist system rooted in individualism, in Tolstoj's *La chiavina d'oro* (Golden Key) the Puppet seeks salvation together with his companions.

KEYWORDS. Semiotics of the text, Pinocchio, Future, Myth.

“Ma il futuro, a volte, abita dentro di noi a nostra insaputa, e le nostre parole, credendo di mentire, disegnano una realtà imminente” (M. Proust, Alla ricerca del tempo perduto - Sodoma e Gomorra)

1. Pinocchio tra passato e futuro

Pinocchio ha uno strano rapporto con il passato. Innanzitutto ha origini misteriose: arriva per caso, sotto forma di un pezzo di legno da catasta, nella bottega di un falegname. Non sappiamo altro e secondo Giorgio Manganelli (1977) questo pezzo di legno potrebbe anche es-

* Università di Teramo.

sersi staccato da una qualche madrepianta in una sorta di foresta materna, potrebbe essersi spostato per prati e sentieri “in cerca di una bottega pervasa dall’odore fraterno di tutte le forme e i modi del legno”. (*ibid.*, p. 14) Siamo nel campo dell’immaginazione ma è vero che Pinocchio ritrova in parte le sue origini nel Teatro dei Burattini accanto alle maschere consanguinee di Arlecchino, Pulcinella e Rosaura, con le quali condivide il destino teatrale ma soprattutto l’origine vegetale. Di fatto, viene estratto e forgiato da Geppetto con modalità demiurgiche e da quel momento assume un atteggiamento controverso con il suo passato: sembra infatti non apprendere dall’esperienza, incapace di cogliere certi nessi e di imparare dagli eventi sfavorevoli. L’impressione è che in Pinocchio non si depositi il passato e ne abbiamo una prova nei suoi celebri resoconti, quando deve spiegare a Geppetto come è arrivato a bruciarsi i piedi (cap. VII), quando deve raccontare alla Fata come ha rischiato di morire impiccato (cap. XVII), quando racconta al compratore del mercato le sue peripezie dopo aver rischiato di morire mazzurato (cap. XXXIV), e infine quando racconta a Geppetto, nel ventre della balena, tutte le sue avventure: sono resoconti concitati, illogici, con deboli connessioni causa-effetto. Non ci sono i “nessi del vivere”, dice Manganelli, il che dà l’idea di come Pinocchio immagina il suo passato: una concatenazione di eventi caotica, casuale, disordinata.

Diverso è il discorso che riguarda il futuro. In quanto romanzo di formazione, il *Pinocchio* è in larga misura orientato al futuro. Già l’incipit è indicativo: Geppetto ha un progetto di vita, vorrebbe fabbricarsi un bel burattino di legno, “un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino”. (cap. II) Geppetto ha in mente un viaggio da clown, da circo, qualcosa di avventuroso per il suo futuro. Programma certamente più interessante di quello di Maestro Ciliegia, che con il pezzo di legno vorrebbe costruire una gamba di tavolino. Ma come si delinea l’idea di futuro nel personaggio di Pinocchio?

Nel cap. IV c’è un confronto decisivo con il Grillo-parlante. Pinocchio dice al grillo: “io so che domani, all’alba, voglio andarmene di qui, perché se rimango qui, avverrà a me quel che avviene a tutti gli altri ragazzi, vale a dire mi manderanno a scuola e per amore o per forza mi toccherà studiare; e io, a dirtela in confidenza, di studiare non ne ho

punto voglia e mi diverto più a correre dietro alle farfalle e a salire su per gli alberi a prendere gli uccellini di nido”. Il grillo ribatte dicendo che in questo modo da grande diventerà “un bellissimo somaro”, e aggiunge che nella vita bisogna imparare un mestiere per guadagnarsi onestamente un pezzo di pane. Ma Pinocchio insiste e precisa il mestiere che ha in mente: “Quello di mangiare, bere, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo”. In effetti nella prima fase Pinocchio ha il problema degli istinti primari, prima di tutto la fame. Non c’è spazio per altri tipi di progettualità. Sono emblematici da questo punto di vista i primi episodi in cui Pinocchio cerca qualcosa da mangiare nella casa di Geppetto, va nel paese vicino in una nottataccia d’inferno e rimedia una catinellata d’acqua da un vecchio bizzoso, mangia le pere riportate a casa da Geppetto appena uscito di prigione, con tanto di bucce e torsoli.

Nel cap. VIII si delinea in modo molto tenue un progetto di vita alternativo con la possibilità di andare a scuola e studiare. Le promesse di Pinocchio configurano qui un futuro diverso. Dice Pinocchio a Geppetto: “Vi prometto che da oggi in poi sarò buono. (...) Vi prometto che anderò a scuola, studierò e mi farò onore... (...) Vi prometto, babbo, che imparerò un’arte e che sarò la consolazione e il bastone della vostra vecchiaia”. (cap. VIII) Soprattutto quest’ultima promessa va tenuta in conto, visto che nel finale Pinocchio cercherà davvero di mantenerla. Mentre cammina verso la scuola, Pinocchio fantastica “nel suo cervellino mille ragionamenti e mille castelli in aria, uno più bello dell’altro” (cap. IX). C’è fantasia, c’è pensiero, c’è progettualità:

Oggi, alla scuola, voglio subito imparare a leggere: domani poi imparerò a scrivere, e domani l’altro imparerò a fare i numeri. Poi, colla mia abilità, guadagnerò molti quattrini e coi primi quattrini che mi verranno in tasca, voglio subito fare al mio babbo una bella casacca di panno. Ma che dico di panno? Gliela voglio fare tutta d’argento e d’oro, e coi bottoni di brillanti. E quel pover’uomo se la merita davvero: perché, insomma, per comprarmi i libri e per farmi istruire, è rimasto in maniche di camicia... a questi freddi! Non ci sono che i babbi che sieno capaci di certi sacrifici! (cap. IX)

Ma in questa fase, anche quando promette a Geppetto che sarà buono, che andrà a scuola, che studierà e si farà onore (peraltro nella speranza che il babbo gli rifaccia i piedi bruciati al fuoco del caldano),

Pinocchio ha in mente il progetto di vita esposto al Grillo. E infatti bastano dei suoni di pifferi in lontananza e dei colpi di grancassa per farlo deviare dalla strada maestra che porta alla scuola verso una strada traversa che conduce a un Teatro dei Burattini vicino al mare.

Con il Gatto e la Volpe prende corpo un futuro basato non sullo studio e sul lavoro ma sul gioco e sul rischio, anzi proprio sull'azzardo: "Vuoi raddoppiare le tue monete d'oro?", gli dicono i due animali tentatori. E ancora: "Poni che ogni zecchino ti faccia un grappolo di cinquecento zecchini: moltiplica il cinquecento per cinque e la mattina dopo ti trovi in tasca duemila cinquecento zecchini lampanti e sonanti". (cap. XII) Sottolinea la Volpe: "Noi non lavoriamo per il vile interesse: noi lavoriamo unicamente per arricchire gli altri". Il futuro di moltiplicazione miracolosa dei beni e di arricchimento facile è figurativizzato in un sogno (cap. XIII). Pinocchio sogna di essere in un campo pieno di arboscelli carichi di grappoli di zecchini d'oro che dondolando fanno *zin, zin, zin*. Purtroppo viene svegliato all'improvviso dall'oste che bussa alla porta:

Appena che Pinocchio fu entrato nel letto, si addormentò a colpo e principiò a sognare. E sognando gli pareva di essere in mezzo a un campo, e questo campo era pieno di arboscelli carichi di grappoli, e questi grappoli erano carichi di zecchini d'oro che, dondolandosi mossi dal vento, facevano *zin, zin, zin*, quasi volessero dire «chi ci vuole, venga a prenderci.» Ma quando Pinocchio fu sul più bello, quando, cioè, allungò la mano per prendere a manciate tutte quelle belle monete e mettersele in tasca, si trovò svegliato all'improvviso da tre violentissimi colpi dati nella porta di camera. Era l'oste che veniva a dirgli che la mezzanotte era sonata. (cap. XIII)

Qui il futuro è legato al gioco, al rischio, al caso. Poco può l'ombra onirica del Grillo-parlante, con i suoi ammonimenti pedagogici, di fronte all'attrazione di Pinocchio per un possibile futuro di arricchimento facile.

L'immaginazione è uno dei modi in cui Pinocchio anticipa, cerca di prevedere, costruisce il futuro. A proposito dei possibili assassini che potrebbe incontrare, come l'ombra del Grillo-parlante gli ha predetto, Pinocchio immagina una situazione a lui favorevole:

Dovrei incontrare anche gli assassini! Meno male che agli assassini io non ci credo, né ci ho creduto mai. Per me gli assassini sono stati inventati apposta dai babbi, per far paura ai ragazzi che vogliono andar fuori la notte. E poi se anche li trovassi qui sulla strada, mi darebbero forse soggezione? Neanche per sogno. Anderei loro sul viso, gridando: «Signori assassini, che cosa vogliono da me? Si rammentino che con me non si scherza! Se ne vadano dunque per i fatti loro, e zitti!» A questa parlantina fatta sul serio, quei poveri assassini, mi par di vederli, scapperebbero via come il vento. Caso poi fossero tanto ineducati da non volere scappare, allora scapperei io, e così la farei finita... (cap. XIV)

Mentre cammina con passo frettoloso verso il Campo dei miracoli (cap. XIX), Pinocchio pensa dentro di sé: “E se invece di mille monete, ne trovassi su i rami dell’albero duemila?... E se invece di duemila, ne trovassi cinquemila? e se invece di cinquemila, ne trovassi centomila? Oh che bel signore, allora, che diventerei!... Vorrei avere un bel palazzo, mille cavallini di legno e mille scuderie, per potermi baloccare, una cantina di rosoli e di alchermes, e una libreria tutta piena di canditi, di torte, di panattoni, di mandorlati e di cialdoni colla panna”. (cap. XI) Siamo in piena elaborazione immaginativa del futuro, ma emerge anche — in questo passaggio — la centralità del tema della fame. Come abbiamo già detto, il futuro di Pinocchio, almeno nella prima fase, è un futuro immediato, prossimo, legato alle necessità di base. Peraltro con queste comunicazioni io-io, che secondo Lotman (1973) consentono sempre un aumento di informazione se non altro nei termini di una ridefinizione della personalità, Pinocchio sembra riprendere il modello dello Stenterello, che secondo Fernando Tempesti (1972) può essere considerata la maschera progenitrice del Pinocchio collodiano.

Nel cap. XX, mentre cammina verso la casa della fata (ha appena lasciato la prigionia), Pinocchio pensa fra sé e sé:

Quante disgrazie mi sono accadute... E me le merito! Perché io sono un burattino testardo e piccoso... e voglio far sempre tutte le cose a modo mio, senza dar retta a quelli che mi voglion bene e che hanno mille volte più giudizio di me!... Ma da questa volta in là, faccio proponimento di cambiar vita e di diventare un ragazzo ammodo e ubbidiente... Tanto ormai ho bell’è visto che i ragazzi, a essere disubbidienti, ci scapitano sempre e non ne infilano mai una per il su’ verso. E il mio babbo mi avrà aspettato?... Ce lo troverò a casa della Fata? È

tanto tempo, pover'uomo, che non lo vedo più, che mi struggo di fargli mille carezze e di finirlo dai baci! E la Fata mi perdonerà la brutta azione che le ho fatta?... E pensare che ho ricevuto da lei tante attenzioni e tante cure amorose... e pensare che se oggi son sempre vivo, lo debbo a lei!... Ma si può dare un ragazzo più ingrato e più senza cuore di me?...

Ancora un soliloquio ma questa volta si cambia prospettiva, si dà una diversa angolazione. Torna in Pinocchio l'idea di un futuro nel quadro delle regole sociali, all'insegna dell'educazione e dell'obbedienza.

Il cap. XXV è un capitolo di svolta. Pinocchio è nel Paese delle api industrie, su una grande isola, e stabilisce una sorta di accordo con la Fata. Può diventare umano, ma deve diventare un burattino perbene: ubbidiente, studioso, coscienzioso, lavoratore. "Voglio diventare un ragazzino perbene e voglio essere la consolazione del mio babbo", dice Pinocchio, disegnando un futuro che si accorda alle norme sociali e istituzionali. La Fata prefigura un mondo in cui bisogna istruirsi ("Tieni a mente che per istruirsi e per imparare non è mai troppo tardi") e lavorare ("L'uomo, per tua regola, nasca ricco o povero, è obbligato in questo mondo a far qualcosa, a occuparsi a lavorare. Guai a lasciarsi prendere dall'ozio"). Qui Pinocchio immagina un futuro molto conformista e dice: "Io studierò, io lavorerò, io farò tutto quello che mi dirai, perché, insomma, la vita del burattino mi è venuta a noia, e voglio diventare un ragazzo a tutti i costi". (cap. XXV). Quindi ancora una volta Pinocchio promette che cambierà vita, che studierà e che si comporterà bene: sulla base di questi proponimenti la Fata gli promette che il giorno seguente diventerà un ragazzo.

Di fronte alle tentazioni di Lucignolo, Pinocchio oscilla tra il futuro concordato con la Fata, nella cornice di norme culturali ben precise, e il futuro prefigurato da Lucignolo stesso, da realizzare nel luogo del gioco e del disimpegno per eccellenza: il Paese dei Balocchi. In questo passaggio emerge bene una biforcazione che taglia trasversalmente l'intero testo. Da un lato si delinea un futuro legato agli istinti, ai sensi, all'avventura priva di progettualità. Pinocchio, si dice, ha addosso la febbre della curiosità: è la stessa *curiositas* del Lucio delle *Metamorfosi* di Apuleio, che infatti si trasforma in asino come in asino si trasformerà Pinocchio. Quando è mosso dalla fame, dalla sua curiosità istintuale, dal senso innato dell'avventura, Pinocchio non conosce l'apprensione

del futuro: è libero, inconsapevole, incosciente. Dall'altro, prende corpo un futuro inquadabile in un contesto sociale e culturale: si tratta di studiare, poi trovare un lavoro, guadagnare, pensare alla propria famiglia, ecc. Quando ha in mente questo tipo di futuro, Pinocchio è meditabondo, preoccupato, riflessivo.

2. Due Pinocchi e due idee di futuro

Può Pinocchio avere due idee così diverse del suo futuro? Sì, se immaginiamo — in termini semiotici — che l'attore-Pinocchio incarna due attanti-Pinocchi molto diversi fra loro — anzi proprio opposti — che convivono e sono come imbricati l'uno nell'altro. La mia ipotesi è che nel romanzo collodiano vi siano due Pinocchi: li chiamerò Pinocchio1 e Pinocchio2. Pinocchio1 nasce in uno *stato di natura*, pezzo di legno arrivato per caso e poi burattino selvaggio e senza regole, e ha come obiettivo quello di arrivare a un pieno *stato di cultura*. L'obiettivo si delinea strada facendo, nel corso del racconto, e dal cap. XXV questo progetto viene legato a una possibile metamorfosi del burattino in essere umano. Questa metamorfosi non è presente fin dall'inizio, fa la sua comparsa all'incirca a due terzi del testo e non dobbiamo fare l'errore di leggere retrospettivamente il racconto a partire da questo dato. Pinocchio non ha fin dall'inizio l'obiettivo di trasformarsi in essere umano, ma ha l'obiettivo di entrare in uno stato di cultura, cosa che avviene nell'ultimo capitolo, quando comincia a lavorare per mantenere il babbo (e aiutare la fata che crede malata) e a studiare da autodidatta per migliorare se stesso. Questa performance si verifica quando è ancora un burattino e grazie a questo suo nuovo comportamento diventa un ragazzo, dopo un sogno decisivo. La metamorfosi non è l'obiettivo: sembra più che altro un premio, una ricompensa legata a una sanzione positiva da parte di uno dei suoi Destinanti (la Fata).

Il Pinocchio1 è quello che promette al babbo che andrà a scuola e che studierà; che ricorre alla giustizia quando viene imbrogliato dal Gatto e la Volpe; che promette alla Fata di cambiare vita; che denuncia le faine che stanno rapinando un contadino; che si mette alla ricerca del babbo facendo un lungo volo sulla groppa di un Colombo e che poi lo insegue nuotando di notte in un mare in tempesta; che nel Paese delle api industrie comincia a frequentare la scuola con ottimi risultati; che

ritrova il suo babbo nel ventre di un pesce-cane e lo porta in salvo, cominciando poi a occuparsi di lui. Si vede bene in questi passaggi la traiettoria che porta Pinocchio da uno *stato di natura* primigenio a uno *stato di cultura* finale.

Accanto al Pinocchio1, però, c'è sempre un Pinocchio2 parallelo. Il Pinocchio2 non vuole abbandonare lo stato di natura primigenio ma vuole mantenere il — o regredire nel — suo essere vegetale. Pinocchio2 è attratto dal teatro dei burattini con i suoi amici consanguinei, dal gioco d'azzardo che potrebbe portare alla moltiplicazione dei suoi averi, dalla scoperta di un enorme pesce-cane nel mare che circonda l'isola, dal Paese dei Balocchi che è il luogo del gioco e della spensieratezza. Pinocchio2 è attratto dal rischio, dall'avventura, dal riso e dalla beffa. Pinocchio2 vuole sperimentare, ricercare, provare. Ogni volta che il Pinocchio1 intraprende un percorso verso lo stato di cultura, il Pinocchio2 compie una deviazione verso lo stato di natura. Génot (1972) ha mostrato come il *Pinocchio* sia costruito sulla continua ripetizione di sequenze che hanno grosso modo la stessa struttura: il burattino ha un obiettivo ma siverifica sempre una deviazione e poi c'è un tentativo di ritorno. Questa struttura ternaria ricorrente — scopo (*dessein*) → fuga o deviazione (*fuite ou déviation*) → tentativo di ritorno (*tentative de retour*) — ha una matrice topografica: in effetti Pinocchio ha sempre una strada maestra da percorrere davanti a sé per raggiungere un obiettivo ben preciso, ma trova sempre una strada traversa, un percorso alternativo, un sentiero obliquo da percorrere, e quando tenta di tornare al punto di partenza trova di solito un'interruzione, oppure quando invece i ritorni si realizzano i luoghi originari hanno subito delle trasformazioni e diventano quasi irriconoscibili.

Proporrei allora di considerare questi due Pinocchi in termini di Soggetto e Anti-Soggetto. La scelta è arbitraria ma opterei per il “Pinocchio secondo cultura” come Soggetto e per il “Pinocchio secondo natura” come Anti-Soggetto perché in fondo quest'ultimo è un anti-eroe, un perdente, un emarginato, peraltro con tutte le simpatie che questo tipo di personaggio può attirare. Ora il Programma Narrativo del Pinocchio1-Soggetto è un programma narrativo che mira alla vita, alla sopravvivenza: Pinocchio1 deve cambiare, deve trasformarsi, e per questo deve avere resistenza e vitalità. Pinocchio1 deve progettare, pianificare, superare ostacoli, apprendere. L'Anti-Soggetto Pinocchio2, invece, ha inscritto in sé un destino di morte. Rischia di morire bruciato

dal fuoco di un caldano (cap. VI), da Mangiafoco (cap. X) e dai due assassini mentre è sulla cima di un pino (cap. XIV); impiccato a una quercia dal Gatto e la Volpe (cap. XV); chiuso in una bara in casa della Fata (cap. XVII); sprofondato nella terra di fronte a un serpente (cap. XX); fritto in padella dal pescatore verde (cap. XXVIII); trasformato in asino e mazzurato da un signore che vuole ricavarne della buona pelle per un tamburo (cap. XXXIII). Il Pinocchio² sfiora spesso la morte: Manganelli (1968) ha definito Pinocchio un “trickster suicida”; Garroni (1975) ha parlato di un “fatale istinto di morte” di Pinocchio e ha considerato la morte per impiccagione un punto di svolta del racconto, da mettere in relazione con la morte finale del burattino; Asor Rosa (1995) ha parlato di “ossessione mortuaria”. Ma c’è di più: il testo sembra conservare tracce di quei riti antichi di iniziazione e di quelle antiche forme di rappresentazione della morte su cui si è molto soffermato Vladimir Propp (1946) nei suoi studi sulle radici storiche delle fiabe di magia (il bosco, la casa della Fata morta, il pesce-cane come animale inghiottitore, ecc.), e presenta notevoli analogie con la vicenda di Gesù (soprattutto l’impiccagione ha molti tratti in comune con la crocifissione) a ulteriore conferma che il tema della morte/resurrezione è centrale¹.

Queste due linee narrative sono collegate ad alcune categorie semantiche profonde: innanzitutto la categoria “natura *vs* cultura”, che sembra l’opposizione fondamentale del testo, ma poi anche l’opposizione “caso *vs* necessità”, perché in Pinocchio l’ambito della natura è sempre legato al disordine, all’illogico, all’entropia, mentre l’ambito della cultura è legato al progetto, alla razionalità di un disegno, alla presenza di un destino. Aggiungerei anche l’opposizione “morte *vs* vita”, per le ragioni che ho detto. Ora, la caratteristica del *Pinocchio* collodiano — messa in evidenza da Paolo Fabbri (2013) — è che tra questi valori contrari non sceglie un elemento unico, non determina un polo vincente, ma oscilla continuamente senza decretare in modo definitivo un versante prevalente. È questa, secondo Lévi-Strauss (1958), la qualità dei miti, di quelle narrazioni cioè che mettono in scena grandi opposizioni semantiche e valoriali senza risolverle. Persino alla fine, quando

¹ Sui riferimenti più o meno espliciti delle *Avventure di Pinocchio* sia alla Bibbia ebraica (Antico Testamento) sia ai Vangeli (Nuovo Testamento) cfr. Givone (1981) e soprattutto Pierotti (1981), che viene ampiamente commentato da Calvino (1981).

vediamo il burattino esanime, “appoggiato a una seggiola, col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo”, non siamo del tutto sicuri che il Pinocchio2 abbia ceduto il passo una volta per tutte al Pinocchio1, quel bel fanciullo “coi capelli castagni, cogli occhi celesti e con un’aria allegra e festosa come una pasqua di rose”: come scrive Manganelli, il Pinocchio nuovo e vivo dovrà coabitare con quella “reliquia morta e prodigiosa” che ora gli è accanto (Manganelli 1977, p. 204). Il vecchio burattino scapestrato continuerà sempre ad attrarre — con la sua inclinazione per la libertà e per l’avventura — il nuovo ragazzo così ben incardinato nella struttura sociale.

Ora, a ben guardare, i due tipi di futuro che i due Pinocchi hanno di fronte e in qualche misura costruiscono sono due tipi di futuro già determinati, già iscritti nel passato e nel presente. Il futuro del Pinocchio2 è un futuro di morte: se l’obiettivo è quello di restare nell’ambito della natura e del caos, non c’è possibile crescita nel futuro, non c’è trasformazione, non c’è avvenire. Garroni (1975) fa notare che la morte — di fatto — è già contenuta nelle premesse strutturali del burattino, diciamo nel suo DNA. Pinocchio è un burattino intrasformabile, non si può modificare. La Fata stessa a un certo punto gli dice: “i burattini non crescono mai. Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini” (cap. XXV). Il Pinocchio2 non si pone il problema del futuro, ma corre solo — fatalmente — verso la morte: l’unico futuro possibile. Ma anche il possibile futuro del Pinocchio1 è in realtà già tutto iscritto nelle premesse che vengono poste: si tratta di andare a scuola, istruirsi, imparare un mestiere, lavorare per tutta la vita per mantenere i familiari, ecc. Questa prospettiva caratterizza il versante più moralistico e pedagogico del racconto e prevede un futuro del tutto conformistico. Sembra a tutti gli effetti quel “futuro anteriore” di cui parla Denis Bertrand (2021), qualcosa che è già oggi come dovrà tristemente essere domani: un futuro già tutto iscritto nel passato. Alla fine, quando vediamo Pinocchio inserito nel sistema, in un futuro che potremmo definire realizzato, abbiamo l’impressione che le premesse abbiano prodotto le conseguenze attese. Non c’è nulla di nuovo nell’esito del racconto, il futuro realizzato coincide con l’unico futuro che sembrava possibile.

3. Un futuro alternativo: il Burattino di Aleksej Nikolaevič Tolstoj

Ma vediamo meglio in cosa consiste questo *futuro realizzato* da Pinocchio (il nostro Pinocchio¹) alla fine del racconto. Pinocchio deve cercare del latte per Geppetto e trova un lavoro presso l'ortolano Giangio, dove accetta di girare il bindolo, che serve a tirar su l'acqua dalla cisterna per annaffiare gli ortaggi: cento secchie d'acqua per un bicchiere di latte, è l'accordo. Pinocchio lavora e gronda di sudore. È il lavoro che ha fatto per lungo tempo il ciuchino-Lucignolo, che ora è malato e che muore davanti al suo vecchio amico-burattino. Con il tempo Pinocchio impara a fabbricare i canestri e i panieri di giunco, e con i soldi ricavati provvede alle spese giornaliere. Compra anche un elegante carrettino per portare a spasso il suo babbo nelle belle giornate. In questo modo Pinocchio mette da parte quaranta soldi per comprarsi un vestitino nuovo. Giangio l'ortolano è l'"homo oeconomicus", dice Manganeli, che nega la carità a Pinocchio ma gli offre un lavoro. Per aiutare anche la Fata che crede malata, Pinocchio intensifica il ciclo produttivo: resta sveglio due ore in più per produrre più canestre di giunco. Siamo, dunque, in pieno sistema capitalistico con il lavoro, lo sfruttamento, il guadagno, l'accumulo, gli straordinari, l'alienazione. Dice Garroni: "attraverso l'onestà, il lavoro e lo sfruttamento si accede alla 'dignità umana', ma codesta dignità quant'è oscura, selvaggia, insondabile (e schiavizzatrice, cannibalica, cinica, impietosa!)" (Garroni 1975, p. 121). Ma ciò che colpisce di più è che il progetto di realizzazione di Pinocchio si basa su uno spiccato individualismo: Pinocchio pensa a sé e al suo babbo, al massimo ha un pensiero per la Fata, ma il suo orizzonte non abbraccia gli altri protagonisti della vicenda. Colpisce che alla fine (cap. XXXVI), incontrando di nuovo il Gatto e la Volpe invecchiati e malandati che gli chiedono l'elemosina, Pinocchio non li aiuti: spietato, li punisce con ficcanti proverbi, mostrando un'antipatica e ingenerosa mancanza di pietà nei confronti di due personaggi che hanno pur sempre alimentato le sue fantasie nei primi giorni di vita. Siamo in pieno liberismo individualistico, insomma. È questo il futuro che Pinocchio realizza. Un esito che sembra molto in linea con le considerazioni di Mark Fischer (2009), secondo il quale il "realismo capitalista" ci impedisce persino di immaginare un futuro alternativo, e quindi un mondo diverso da quello in cui viviamo. Eppure, c'è chi ha immaginato per

Pinocchio un destino diverso: comportamenti differenti che lasciano immaginare proprio un futuro alternativo.

Pinocchio è conosciuto in Russia soprattutto tramite il libero rifacimento di Aleksej Nikolaevič Tolstoj, che ispirandosi al burattino di Collodi ha scritto *Zolotoj Ključik*, pubblicato nel 1936 e tradotto poi in italiano *La chiavina d'oro*. I personaggi principali sono un po' diversi nel nome e nelle caratteristiche: basti dire che Maestro Ciliegia diventa qui il falegname Giuseppe e Geppetto diventa papà Carlo, un vecchio suonatore di organino che intaglia un fantoccio e gli dà nome Burattino. Gli amici di Burattino sono Arlecchino e soprattutto Pierrot (al posto di Pulcinella). Mangiafoco diventa Carabas Barabas. Anche qui Carabas vorrebbe mangiare Burattino, ma poi si commuove e gli dona cinque monete d'oro. Pinocchio incontra per la strada il gatto Basilio e la Volpe Alisa che gli narrano del Paese degli sciocchi e del campo dei Miracoli. L'Osteria del Gambero Rosso diventa l'Osteria "Dai tre ghiozzi". Pinocchio viene impiccato da due briganti e poi salvato da una fanciulla dai capelli turchini che si chiama Malvina e che è una marionetta della troupe di Carabas Barabas. Fin qui il racconto presenta notevoli analogie con *Le avventure di Pinocchio* di Collodi, ma da qui in poi i due racconti divergono totalmente. La seconda parte è infatti tutta incentrata sulla ricerca di una chiavina d'oro che Burattino riesce ad avere da una tartaruga che si chiama Tortilla. Il segreto di questa chiave viene carpito da Burattino a Carabas e al suo sodale Duremar in un momento in cui sono ubriachi nell'osteria dei Tre ghiozzi.

La chiavina apre una porta che consente di raggiungere la felicità, e a sorpresa si capisce presto che questa porticina sta proprio nella casa di Carlo. Anche qui abbiamo infatti — come nel Pinocchio di Collodi — una cucina con il fuoco e il paiolo dipinti su una tela, ma dietro alla tela, su una parete, c'è una porta su un muro. Dopo varie avventure in cui Burattino e i suoi amici si trovano a lottare contro Carabas Barabas, i nostri arrivano nella casa di Carlo e dietro alla porta aperta con la chiave d'oro, in una stanza a cui si accede con una scala a chiocciola, c'è un incantevole teatro delle marionette. Ai lati del sipario ci sono due torrette quadrangolari. Qui Burattino e gli altri suoi compagni rappresenteranno una commedia sulle loro avventure: "La piccola chiave d'oro o le avventure di Burattino e dei suoi amici". Il povero Carabas Barabas, invece, finisce senza marionette e senza teatro, sprofondato

in una pozzanghera. Insomma, in un *coup de théâtre* finale, Burattino diventa impresario di una compagnia di burattini che mettono in scena la loro storia. Una bella e fantasiosa trovata metateatrale che sviluppa in modo sorprendente l'idea già collodiana della cucina disegnata in *trompe l'oeil*.

Come ha fatto notare Renato Risaliti (1976), nella *Chiavina d'oro* Burattino non ha l'obiettivo di trasformarsi in un bambino "perbene", ma punta piuttosto a raggiungere la felicità e soprattutto cerca di aiutare i suoi compagni, i burattini del teatro di Carabas Barabas, a liberarsi dalla schiavitù del loro padrone. Burattino, rispetto a Pinocchio, ha più coraggio, più intraprendenza, più forza d'animo; ha anche una maggiore intesa con gli animali e con la natura, e in effetti nella fase decisiva della lotta sono gli animali ad aiutarlo, battendosi e sacrificandosi. Sembra proprio, quindi, una reinterpretazione marxista del Pinocchio di Collodi, che diventa un Burattino in lotta contro i suoi persecutori e alla ricerca della felicità. Felicità che si realizza nell'abbattimento del potere quindi, e nel sogno di un teatro che dapprima presenta uno spettacolo con animali africani (il rinoceronte, il coccodrillo, il leone, la giraffa, l'elefante, lo sciacallo), poi la storia autoreferenziale di una liberazione. Il futuro del Pinocchio di Collodi è un futuro di regole e di lavoro in un contesto gerarchico e individualistico, mentre il futuro del Burattino di Aleksej Nikolaevič Tolstoj è un futuro di creatività nel mondo dell'arte, dove la felicità è raggiunta e condivisa con gli altri.

Sempre seguendo Lévi-Strauss (1958), Paolo Fabbri (2013) afferma che la qualità mitica del *Pinocchio* dipende anche dalle sue trasmigrazioni e dalle sue trasposizioni in altri testi: i rifacimenti e i film ne aumentano le sfaccettature pur mantenendo un nucleo narrativo stabile. In particolare, possiamo aggiungere che contribuiscono ad alimentare altri modelli di futuro. Se il Pinocchio collodiano (Pinocchio1) ha come prospettiva un futuro che si iscrive nei canoni della tradizione, o in alternativa (Pinocchio2) un futuro autodistruttivo, il *Pinocchio* di Tolstoj si muove immaginando un futuro alternativo che riesce addirittura a realizzare. È il mitismo del testo, con le sue innumerevoli trasposizioni, a moltiplicare i possibili modelli di futuro e a consentire di superare i confini asfittici di quel "realismo" castrante di cui parla Fischer (2009).

Riferimenti bibliografici

- ASOR ROSA A. (1995) *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, in *Letteratura italiana. Le Opere. III. Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino: 879–950.
- CALVINO I. (1981) *Ma Collodi non esiste*, in *la Repubblica*, 19–20 aprile; ora in Italo Calvino (1995), *Saggi 1945-1985*, Mondadori “Meridiani”, Milano, Vol. I: 801 sgg.
- FABBRI P. (2013) “Il rizoma pinocchio”, in P. Fabbri e I. Pezzini (eds.) *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi*, Mimesis, Milano-Udine: 207–221.
- FABBRI P. e PEZZINI I. (eds.) (2013) *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi*, Mimesis, Milano-Udine.
- FISHER M. (2009), *Capitalism Realism: Is There No Alternatives?*, Zero Books, London.
- GARRONI E. (1975) *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Roma-Bari.
- GENOT G. (1970) *Analyse structurelle de Pinocchio*, Quaderni della Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”, 5, Industria Tipografica Fiorentina, Firenze.
- GIVONE S. (1981) “Figure della tradizione ebraico-cristiana in Pinocchio”, in AA.VV., *C'era una volta un pezzo di legno: la simbologia di Pinocchio*. Atti del Congresso organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia, Emme Edizioni: 59–69.
- LÉVI-STRAUSS C. (1958) *Anthropologie structurale*, Plon, Paris (trad. it. *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 1990).
- LOTMAN J. M. (1973) “I due modelli della comunicazione nel sistema della cultura”, in J. M. LOTMAN e B. A. USPENSKIJ *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975: 111–133.
- MANGANELLI G. (1968) “Carlo Collodi: Pinocchio”, *Corriere della sera*, ora in Manganelli 1986: 309–312.
- . (1977) *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino; nuova edizione Adelphi, Milano, 2002.
- . (1986) *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano.
- PIEROTTI G. L. (1981) “Ecce puer (il libro senza frontespizio e senza indice)”, in AA.VV., *C'era una volta un pezzo di legno: la simbologia di Pinocchio*. Atti del Congresso organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia, Emme Edizioni: 5–41.
- PROPP V. J. (1946) *Istoriceskie korni volsebnj skaski*, Moskva; trad. it. *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino, 1972 (edizione originale, 1946).

RISALITI R. (1976), *Pinocchio in Russia*, in in AA.VV., *Studi collodiani*. Atti del I Convegno Internazionale. Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia: 513–519.

TEMPESTI F. (1972) *Chi era Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, introduzione a C. Collodi, *Pinocchio*, Feltrinelli, Milano.

KHORA: A SEMIOTIC PERSPECTIVE ON THE IMAGINATION OF THE FUTURE¹

JENNY PONZO*

*The future is a hypothesis [...]
The future is a woman who
probably hopes²*

ABSTRACT: The term Khora indicates a concept proposed by Plato and still fascinating contemporary culture. It can be defined as a place and time of endless potentiality, as the receptacle of everything, and is often expressed through the figure of the *mother*. This figure, already proposed by Plato, can also be found in Christian iconography, which links the term Khora to the iconography of the “Madonna of the Sign”, a pregnant and praying Virgin. This maternal figure expresses very effectively the peculiar temporality that is linked to the concept of Khora: an *anterior* dimension, a place of the origin, but at the same time an *imminent* future, a moment of infinite openness to the possible that is going to take shape and to be realized soon. This essay proposes a short overview of the re-elaborations of the idea of Khora in contemporary semiotics, then focuses on the iconography of the pregnant mother. The conclusion presents a reflection on the relationship between the renewed success of the notion of Khora and the contemporary imaginary about time. This imaginary does not place the future in a linear perspective, but postulates a dynamic relationship between anteriority and imminence, which in a certain way coexist and cannot be distinguished as distinct units in a linear syntagmatic chain, as the idea of Khora actually suggests.

KEYWORDS: imminence, motherhood, potentiality, matter, semiosis

¹ This paper is part of the project NeMoSanctI (nemosancti.eu), which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 757314).

* Università degli Studi di Torino.

² Enrico Ruggeri, “Il futuro è un’ipotesi” (song, 1985), my transl.

1. Introduction

The concept of Khora, proposed by Plato in the *Timaeus*, is elusive and mysterious, but precisely for this reason it has exercised great fascination and generated interpretations that cross different cultural contexts and theoretical perspectives.³ Moreover, it can be compared to other categories and ideas based on different philosophical, religious or cultural assumptions, which are similar under several respects, such as, just to mention one example, the Dao of Chinese philosophy. In particular, this notion is interesting from a semiotic point of view because it concerns the fundamental node of the creation of meaning, the core of semiosis, the extreme boundary of interpretation. In fact, the Khora can be related to some fundamental concepts, such as the Peircian *firstness* or the Hjelmslevian *matter* or *purport*.

Although a systematic and extensive comparison would be of great interest both for a general semiotics and for a semiotics of cultures, this essay has a much more limited objective. It starts from a brief summary of how contemporary semiotics takes up and reinterprets the Platonic Khora,⁴ not simply commenting on Plato's text, but elaborating it in an original and innovative way. This summary has no pretension of being exhaustive, but highlights in particular the *temporal* dimension of this concept. This attention to temporality allows then to link the idea of Khora to studies on that phase of the interpretative process in which a hypothesis of meaning is formulated, a moment in which the interpreter opens up to all possible senses, before choosing (or not) one in particular. This moment can in some ways be compared to the sudden aesthetic grip described by Greimas (1987), but also to the "budding of meaning", which makes the object of the "parasemiotics" proposed by Leone (2020, p. 12).

The Khora can therefore be thought of as a moment of power, of endless potentiality, and therefore in a certain sense it is also the place of the imagination of the imminent future. The dimension at the same time spatial and temporal of the Khora as a receptacle of everything,

³ For a short summary of the interpretations of the concept of Khora in ancient philosophy and in Derrida, see Deregibus (2018), for an overview of the interpretations in contemporary philosophy and culture, see Ciucci (2019).

⁴ Leaving aside all the theories that resemble it in various respects but do not mention the Khora as such.

and therefore also of the future, is captured very well in a figure already used by Plato, that of the *mother*. This figure was then taken up and reworked by Christian iconography, which links the term Khora to the iconography of the “Madonna of the Sign”, a pregnant and praying Virgin who welcomes in her womb the God who becomes incarnate: the last part of the essay focuses precisely on this figure of pregnancy, of containing something that cannot be contained. Indeed, this maternal figure expresses very effectively the peculiar temporality that is linked to the concept of Khora: an *anterior* dimension, a place of the origin, but at the same time an *imminent* future, a moment of infinite openness to the possible that is going to be realized soon.

This temporality can hardly be defined as simply linear. In conclusion, it will be argued that the widespread interest in the idea of Khora in contemporary culture can be explained, at least in part, precisely because of this particular and non-linear temporality: the fascination for this semio-philosophic concept can indeed be interpreted as a sign of a change occurring in the contemporary imaginary about time. This renewed imagination of the future no longer takes place in the form — or rather tense — of a “simple future”, placed in a straight line, but it rather responds to this dynamic relationship between anteriority and imminence, which in a certain way coexist and cannot be distinguished as distinct units in a linear syntagmatic chain, as the idea of Khora actually suggests.

2. The Khora, from Philosophy to Semiotics

2.1. *Plato*

In the cosmological discourse of the *Timaeus*, the Khora is described as formless and indeterminate matter, eternal and invisible. Unknowable, it escapes any coherent and unambiguous definition. It can only be known intuitively, in ways that refer “in some respects to divination and dream activity” (Fronterotta 2018, p. 55, my transl.). The postulation and description of the Khora are not presented as a truth, a sacred history or a divine revelation, but instead as a plausible hypothesis and nothing more (Bonfantini 2010, p. 275). The Khora, which is neither sensible nor intelligible, but in a certain sense both, can only be grasped

with a “spurious” reasoning. For this reason, it can be described only by resorting to figures: it is thus defined as a space or place, which provides “the ‘seat’ to all the realities that are born and perish, precisely for the reason that what is born and perishes, is born in some place, in which and from which, then, perishes” (Reale 2018, p. 571, my transl.). Other figures to describe the Khora are those of “receptacle”, “nurse” (49a) and “mother” (51a).⁵ The Khora constitutes the “third kind” as part of a trinitarian system: “And we may liken the recipient to a mother, the model to a father, and that which is between them to a child; and we must remember that if a moulded copy is to present to view all varieties of form, the matter in which it is moulded cannot be rightly prepared unless it be entirely bereft of all those forms which it is about to receive from without”. (50d)

These preliminary considerations of course do not give a complete account of the whole theorization of the Khora by Plato, but highlight two important features, which will also guide our reading of the semi-otic reinterpretations of this idea. In the first place, the imagery of the Khora is certainly linked to the spatial dimension, as much literature underlines, but also to the temporal one. Consistent with the ambiguous nature of this concept, this temporality refers to an original “before” and at the same time to a “then” that can only be intuited, hypothesized (dreaming, divining?). Secondly, the Khora is imagined by resorting to the figure of motherhood.

2.2 Derrida

For Derrida, the Khora is the announcement of the irruption of the other, it indicates the *imminence*:

Chora comes to us, as the name. When a name comes, it immediately says more than the name, the other of the name and the other as such, of which it announces precisely the irruption. This announcement does not yet promise, and moreover does not threaten. [...] It still remains a stranger to the person, naming only the imminence and still a foreign imminence to the myth, time and history of all possible promises and threats. (Derrida 1977, p. 45)

⁵ For the English version of the *Timaeus*, I refer to the edition by Archer-Hind (1888).

Derrida therefore correlates the Khora to the concept of *annunciation*: “[The Khora] is not, and this non-being can only *announce itself*, that is to say, not allowing itself to be taken or conceived...” (Derrida 1977, p. 53). Just as the Khora is a receptacle, in the same way to grasp the Khora means not to understand it, but “to receive it or conceive it” (Derrida 1977, p. 53). Both the concept of imminence and that of annunciation refer to the temporal dimension of the Khora and relate it to the future, more precisely to an announced and imminent future.

Derrida also delves into the Platonic association of the Khora with the motherly figure. He warns against thinking that femininity is an attribute of Khora, which in fact has no attributes, much less anthropomorphic ones, but at the same time believes that Plato’s comparison with the mother is not a purely rhetorical move (Derrida 1977, p. 54–55). If on the one hand it is not a simple metaphor, on the other it is not even true that “the Khora is properly a mother, a nurse, a receptacle, an imprint bearer ...” (Derrida 1977, p. 49–50), because it leads “beyond the metaphorical sense/proper sense polarity”. Philosophical language — as well as mythological language, since Khora also stands beyond the distinction between mythos and logos — is not adequate to speak of Khora. Its description therefore requires figures, such as those of mother and nurse, which are “necessarily inadequate” and at the same time “are not exactly true figures. Of what they approach philosophy cannot speak directly, on the way of vigilance or truth (true or plausible). The dream is between the two, neither one nor the other. Philosophy cannot speak philosophically of what resembles only its ‘mother’, its ‘nurse’, its ‘receptacle’ or its ‘imprint bearer’.” (Derrida 1977, p. 85).

Commenting on the passage in *Timaeus* (50d, see above) in which the Khora is described as a mother, Derrida (1977, pp. 82–83) observes that the Khora

...does not belong to an oppositional pair [...]. The mother would be apart. And since she is but a figure, a pattern, therefore one of these determinations that receives *Khora*, this is *no* more of a mother than she is a nurse, any more than she is a woman. This *triton ghenos* is not a *ghenos*, first of all because it is a unique individual. [...] In the couple outside the couple, this strange mother, who gives rise without generating, we can no longer consider her as an origin. [...] Pre-original, *prior* and external to each generation, it no longer has even the sense of a

past, of a present past. Front does not mean any prior time. The relationship of independence, the non-relationship is more like that of the interval or the spacing of what is arranged in it to be received.

The figure of motherhood is therefore deeply correlated with the peculiar “anterior” dimension that characterizes the Khora as a receptacle of everything.

2.3 *Kristeva*

The connection with the idea of motherhood is central in Kristeva’s reinterpretation of the concept. Kristeva intermingles semiotics and psychoanalysis, as shown by her definition of Khora as “a nonexpressive totality formed by the drives and their stases in a motility that is as full of movement as it is regulated” (Kristeva 1984, p. 25). Khora is characterized by indeterminacy and incertitude, it lends itself to intuition and “precedes evidence, verisimilitude, spatiality, and temporality.” (Kristeva 1984, p. 26). It is an *anterior* dimension. it precedes the sign, as it precedes the speech, which leans on it but at the same time cancels it by fixing it.

Kristeva develops the Platonic figures of the receptacle, mother and nurse correlating them to Freudian and Kleinian theories to affirm that the Khora is organized on the basis of the drives, which “involve pre-Oedipal semiotic functions and energy discharges that connect and orient the body to the mother” (Kristeva 1984, p. 27). According to Kristeva, “The mother’s body is therefore what mediates the symbolic law organizing social relations and becomes the ordering principle of the semiotic *chora*.” (Kristeva 1984, p. 27). Also, in her essay on the abject, Kristeva (1980) identifies the Khora with a movement that precedes the correlation of “not yet me” with an “object”, constituting both. Such movement is at the same time centripetal, as it places the ego at the center of a whole system, and centrifugal, in that it hooks onto the Other, thus producing meaning.

The dimension of the Khora is for Kristeva connected to the “semiotic”, as opposed to the “symbolic”. The former is organized according to processes of displacement and condensation, but also on the basis of relationships between the body, not yet unified but “fragmented” into parts or areas, and external objects and subjects, but not yet formed as such, precisely because of the indeterminateness that

characterizes this dimension. The semiotic Khora is the place where the subject is constituted, in a continuous movement between drives and stasis: from this point of view, Kristeva (1984, p. 29) adopts “a genetic perspective”, placing “All these various processes and relations, anterior to sign and syntax [...] diachronically within the process of the constitution of the subject precisely because *they function synchronically within the signifying process of the subject himself* [...]. Only in *dream* logic, however, have they attracted attention, and only in certain signifying practices, such as the text, do they dominate the signifying process.” (Kristeva 1984, p. 29). While the semiotic has deep roots and perhaps, Kristeva speculates, even some “hereditary” bases, given for example by the transmission of some genes through the biological code or physiological memory, the symbolic indicates instead syntax, categoriality, and we could say the *langue* as a social convention.

An idea that might seem similar to the semiotic Khora is the Hjelmslevian notion of purport. In fact, Hjelmslev (1943) defines purport (or “matter”, in the current Italian translation) as sense or thought, as an amorphous and provisional mass, in itself unknowable and unanalyzable, which is put into form by language, thus becoming substance. Kristeva (1979) compares her idea of Khora with the Hjelmslevian idea of matter, but notes the difference between the two. In fact, Kristeva interprets the Hjelmslevian theory as phenomenological, in that it accepts the concept of the sign as a sign of something else, that is, of an object that *exists*. Such a theory limits itself to the level of what Kristeva defines as symbolic, without being able to grasp the underground or anterior functioning of the pre-sign dimension that coincides with the semiotic Khora.

Kristeva also mentions the Khora in *Le temps des femmes*, thus determining the diffusion of the reflection on the Khora into feminist discourse: from this perspective, the Khora is identified with a primitive feminine dimension, unclassifiable and prior to the dualism of genders, which it overcomes (Ciucci 2019, pp. 147–148). As we shall see, the association between femininity-motherhood and Khora is not a prerogative of the 20th-century rediscovery of the platonic concept, but was also developed by Eastern Christian culture, in relation to the mystery of the Incarnation and the figure of the Mother of God.

3. Semiotics and the Time of the Khora, between Anteriority and Imminence

The semio-philosophical reflection taking its cue from Plato and articulated especially by Derrida and Kristeva places the Khora in a non-space and a non-time that can only be grasped intuitively, as in a dream or in divination: as we have seen, the Khora is linked to a dimension that is at the same time anterior and imminent. Indeed, the semiotic Khora is the pre-sign dimension that can only be described in the sign dimension, and in this sense it is linked to the concept of “anteriority”. At the same time, it can also be defined as the moment in which the sense *is about* to manifest and take shape, and therefore as “imminence” of meaning. From this perspective, the Khora is the time of the hypothesis, of the imagination of a future that is already there in power but still cannot be grasped, just before its actual realization.

In this sense, the concept of Khora can be connected to those semiotic theories that do not use this term and its imagery, but that express a concept in some respects similar. These theories are the ones that explore the extreme boundaries of meaning. This kind of inquiry generally entails the adoption of a figurative style, which is in contrast with the traditional scientific discourse, based instead on logic and reasoning on recurring structures. An example is given by Greimas’ last book, *De l'imperfection*, which is notoriously an anomalous text compared to the rest of this author’s production. Among the singularities of this book are an initial and a final text which do not bear a title, but are detached from the rest of the chapters and reported in italics. The lexicon used in these texts is similar to what the authors we have considered so far employ to talk about the Khora. In particular, the final text reads:

To want to say the unspeakable, to paint the invisible: proofs that the thing, unique, has happened, that other things are perhaps possible. Nostalgia and expectations nourish the imagination, whose forms, withered and luxuriant, take the place of life [...]. Imperfection appears as a springboard that projects us from insignificance to meaning. What’s left? Innocence: dream of a return to the origins when man and the world are one in an original bench. Or the attentive hope of a unique aesthesis, of a dazzle that does not force us to close our eyelids. (Greimas 1987, p. 99, my transl.)

In Greimas, the intuition of this original whole is identified with the sudden and ephemeral aesthetic grip, but what matters for the present purpose is to observe that in Greimas' discourse we can find traces of the imaginary in which the anteriority and the imminence of the sense are mixed, with the aesthesis that functions as a springboard that projects us *towards* the sense. Anteriority and imminence appear non-linear, but placed in a circular vision, given by the hope of returning to the origin, of filling the lack, given by the detachment from the situation of the initial fullness of meaning.

A second example is given by the interpretation of the *Scève* proposed by Leone (2020, p. 11, my transl.):

The *scève* is therefore, from a certain point of view, the linguistic-phonetic definition of nothingness. It is the attempt to encode in language what is not and has no sound. It is the transcription of an absence. On the one hand, it is therefore an exercise in measuring what remains in the shadows, unexpressed, suffocated, silent. On the other, with a metaphysics of positivity, it is a sign of the sense sprouting from nothing, symbol of the first shadow of sound in the void, shy cry.

In this case again we find a temporality that correlates an absence (a concept that implies the imagination of an anterior presence) and the projection of an imminent meaning, which “sprouts”. According to Leone, the study of this dimension, that is, of the “enchanted breakers in which meaning springs primitively, from the shadow of nothingness” cannot be the object of a true and proper semiotics, but of “a parasemiotics that cannot capture the meaning in its meshes but, stammering, indicates its first flash.” (Leone 2020, p. 12).

4. Khora and pregnancy: The Madonna of the Sign (Blachernitissa)

The concept of Khora, therefore, can only be expressed by means of figures, and these figures often refer to the semiotic dimension — the Khora as the source of meaning — or to the space-time dimension — the Khora as a place and time anterior and imminent together, and as a consequence not knowable but only guessed or foreseen as in dream

or revelation. We have seen how these characteristics are often linked, in turn, to the semantic field of motherhood, which is evoked by Plato and further elaborated by Derrida and Kristeva. Even more specifically this idea of the imminent future is well expressed by the figure of pregnancy. For this reason it is interesting, in this last part of the discussion, to explore an iconographic theme that reworks precisely this figure, in the context of Christian culture, a culture deeply influenced by Platonism. Even though there is by no means direct connection between the thought of the thinkers considered here and this theme as it is developed in Christianity, there seems to be at least a common imagery, a cultural common root, which is detectable through the recourse to similar figures.

Among the icons that characterize the Christian culture, especially in its Eastern variants, there is the Blachernitissa,⁶ also known as the “Madonna of the Sign” (Spidlink and Rupnik 2017). It is a Virgin Mary with her hands turned upwards in prayer and, in the center of the bust, a clypeus representing the unborn Child radiant with light. The icon recalls Isaiah 7:14 (“Therefore the Lord Himself will give you a sign. Behold, the virgin shall conceive and bear a son, whom she shall call Immanuel”) and 1Ki 8:327 (“But is it really true that God dwells on earth? Behold, the heavens and the heavens of heaven cannot contain you, much less this house that I have built!”), but also the Akathist Hymn (Todorova 2022; Ousternhout 1995, p. 66).

In particular, there is an example of this icon in the parekklesion (i.e. chapel) of the church of St. Savior in Khora, Istanbul (14th century). In this case, Khora is also the toponym (indicating field, country, or place), and this adds a further layer to this already polysemic term.⁷ In the parekklesion, the icon of the Virgin with the unborn child is accompanied by the writing: “*he Chora tou Achoretou*”, the container of the uncontainable. The icon is part of a complex fresco program, in which “images of events occurring in the past, present, and future are invoked as if they were occurring simultaneously” (Ousterhout 1995,

⁶ The name derives from the place where tradition places the model of this iconography. On the value and meaning of icons in Eastern Christian culture, see the classic work by Florenskij (2000). For further semiotic analyses of representations of the Virgin, see e.g. Galofaro (2020; 2023).

⁷ The parekklesion is in a church which is part of a monastery (Ousternhout 1995, p. 66), which was musealized, and nowadays converted into a mosque, see: <https://muze.gen.tr/muze-detay/kariye>.

p. 63). This particular temporarily, common to byzantine churches, takes in this case a specific meaning in light of the fact that the chapel in question is a funeral chapel: the theme of the mystery of incarnation, which is one of the main meanings associated to the Blachernitissa (cf. Todorova 2022) is thus connected to the theme of salvation (Ousternhout 1995, p. 66). The image of the Virgin is paralleled, even in spatial terms, to that of the Christ, defined as “*be Chora ton Zonton*”, the place of the living, alluding to “the eternal reward for the faithful in heaven” (Ousternhout 1995, p. 68). According to Ousternhout (1995), the frescoes, the architectural structure, just like the funeral liturgy itself, create an intimate bond between incarnation and salvation, to the point that in certain cases it is difficult to draw a neat distinction between themes and figures that refer to the one or the other. In this case, the concept of Khora fully displays its spatio-temporal ambiguity: it represents the incarnation, under the figure of a pregnant woman and of an unborn child, that is, the *imminence* of birth, and at the same time, it represents the *hope* of salvation. Birth and death are connected in a non-linear vision, and in this case Khora constitutes the anteriority of life itself and its returning point. It is particularly significant that this figure is expressed through the image of the pregnant Virgin, defined as the dwelling place of the infinite.

According to Catholic theologians Spidlink and Rupnik (2017, p. 109), the Madonna of the Sign also has a further semiotic connotation. Indeed, it can be related to the iconography of the Saint Sophia, or Wisdom: “Sophia is understood as a unity between divine and created. And Our Lady is in fact the place of this meeting.” (Spidlik and Rupnik, p. 109, my transl.). In this vision too, the reminiscence of God is connected to the waiting for the second coming: the pregnant Virgin, therefore, *annunciates*, or stays for, *as a sign*, the savior who will come and the new world.

5. Conclusion: the Fascination of Khora and the Imaginary of the Future in a non-linear Temporality

In many sectors of contemporary culture, the Khora is the subject of reflection and interpretation: it is discussed in architecture (e.g. Deregibus 2018), in philosophy of law (e.g. Heritier 2021), in theology (e.g.

Zlomislik and Deroo 2010), in gender studies (e.g. Butler 1993), in geography and physics (cf. Ciucci 2019) and so on. It therefore proves to be a useful tool or category to deal with a changing world and, in this context, to imagine the culture of the imminent future. Perhaps it is not entirely accidental that the definition of Khora has traits somewhat similar to the definition of posterity such as “the waiting horizon for today’s action, the dimension in which a future is built in memory and for memory [...] the dimension in which the future and the past not only touch each other, but inter-define each other.” (Lorusso 2020, p. 313).

From a semiotic point of view, the reflection on the Khora can be placed — as I have tried to argue here — in the framework of a trend that has surfaced several times in recent decades, namely the attempt to study the margins of meaning and the pre-sign dimension, which is not only *anterior* to meaning, but also represents the *imminence*, that is, the future in potential, of the sense just intuited, open to the multiple, even to the infinite, which is just about to be realized. As we have seen, the study of these margins requires a metalanguage different from that of “standard” semiotics, to the point that Leone (2020) speaks of “par-semiotics”. The interest in this Khora of sense is correlated with a widespread interest in themes and phenomena such as the aesthetic grip or the mystical experience.⁸ In this kind of phenomenon, the imagination of the future is not part of a linear vision of time, but is inextricably linked to the past and the present, mixing anteriority and imminence.

The widespread interest in these issues can probably also be explained in the light of the new technologies that are profoundly revolutionizing our idea of time, compressing it into an all-encompassing synchrony. Just to mention one famous example, discussing the ephemeral nature of the digital memory, Floridi (2014, p. 18) observes that “ICTs are not preserving the past for future consumption because they make us live in a perennial present”. Much reflection about ICTs and new media suggests that the linear conception of time is deeply in crisis, and that we are moving towards a new conception in which the future as such can no longer be imagined. From this perspective, it

⁸ The reflection on mysticism, even if under different aspects and from different perspectives, unites many of the thinkers mentioned: for Derrida cf. Oosterling (2001), for Kristeva cf. Valentini (2014). See also Leone (2014).

seems reasonable to hypothesize that in the era in which the linear idea of time dominated, the concept of Khora survived at the margins, as a counternarrative or a minority vision compared to the hegemonic one; however, it is becoming an interesting concept as it is somehow similar to the new idea of time that is enjoying an increasing success. In this conception and the related imaginary, the idea of the future is inseparable from a dimension at the same time anterior and imminent. The recourse to the category of Khora can thus be explained precisely as the rediscovery of a notion perceived as particularly useful and appropriate to express a sensitivity proper to our culture and to gain an improved comprehension of the important changes it is facing. Moreover, the ideas of pregnancy and of imminence entailed by this complex concept provide efficacious figures to intellectuals and thinkers to express the sense of both indeterminacy and infinite potentiality related to these cultural and technological novelties.

Bibliography

- BONFANTINI M. (2010) *Platone: tutto spiegato, interpretato e discusso per filo e per segno, dialogo per dialogo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Naples.
- BUTLER J. (1993) *Bodies that matter. On the discursive limits of 'sex'*, Psychology Press, Hove.
- CIUCCI A. (2019) *Il fascino di Chora. Fortuna contemporanea di una intuizione platonica*, Mimesis, Milan and Udine.
- DEREGIBUS C. (2018) *Appunti su Chora, spazio e architettura. Da Platone a Derrida*, "Philosophy Kitchen", 5: 51–56.
- DERRIDA J. (1977) *Il segreto del nome*, Jaca Book, Milan.
- FLORENSKIJ P. (2000), *Iconostasis*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood N.Y.
- FLORIDI L. (2014) *The fourth revolution. How the infosphere is reshaping human reality*, Oxford University Press, Oxford.
- FRONTEROTTA F. (2018 [2003]) "Introduzione" in Platone, *Timeo*, edited by F. Fronterotta, BUR, Milan.
- GALOFARO F. (2020) "Rosa Mystica. The Morphogenesis of the Rose", *Ocula* 21(23): 144–166.
- . (2023) *Beneath Thy Protection: Portrait of the Holy Virgin as a semantic operator*, "Sign Systems Studies", 51(2): 376–397.
- GREIMAS A. J. (1987) *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux.

- HERITIER P. (2021) *La 'Scienza Nuova' della robotica sociale interculturale. Metodo retorico 'diritto sintetico' e disabilità-dolore*, "Calumet", 1: 57–86.
- HJELMSLEV L. T. (1943) *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*. Bianco Lunos Bogtrykker, Copenhagen; Engl. transl. (1969) *Prolegomena to a theory of language*, University of Wisconsin, Madison.
- KRISTEVA J. (1971) *Matière, sens, dialectique. Préliminaires*, "Tel quel", 44: 263–286.
- . (1984) *Revolution in poetic language*, Columbia University Press, New York; transl. from the French (1974) *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris.
- . (1980) *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Seuil, Paris.
- LEONE M. (2014) *Estasy/Ecstasy*, "Lexia", 15-16 (journal issue).
- . (2020) *Scavà: Parasemiotiche*, Aracne, Rome.
- LORUSSO A. M. (2020) *Pensando al futuro: memoria e posterità*, "Versus", 131: 313–330.
- OOSTERLINK H. (2001) *ICTology and local inter-esse. Desacralizing Derrida's Chora*, in L. Nagl (ed.), *Essays zu Jacques Derrida and Gianni Vattimo, Religion*. Peter Lang, Frankfurt a/M, Berlin et al.: 109–131.
- OUSTERHOUT R. (1995) *Temporal Structuring in the Chora Parekklision*, "Gesta", 34 (1): 63–76.
- PLATO (1888) *The Timaeus of Plato, edited with introduction and notes by R.D. Archer-Hind*, Macmillan and Co., London and New York.
- REALE G. (2018) *Storia della filosofia greca e romana*, Bompiani, Milan.
- SPIDNKIK T., RUPNIK M. I. (2017 [2000]) *La fede secondo le icone*, Lipa, Rome.
- TODOROVA, R. G. (2022) *'Blachernitissa' or 'Axion Estin': On the name of the fresco of the Mother of God from Tomb E of the Chora monastery*, "De Medio Aevo", 11(2): 253–262.
- VALENTINI L. (2014), *L'ateismo mistico di Julia Kristeva*, Mimesis, Milan and Udine.
- ZLOMISLIC, M., and DEROO, N. (eds.) (2010), *Cross and Khôra: Deconstruction and Christianity in the Work of John D. Caputo*, Wipf & Stock, Eugene.

SEMIOTICA DELLA DISPERAZIONE E ANTIGRAMMATICA DEL FUTURO IN FRANZ KAFKA¹

FRANCESCO GARBELLI*

ENGLISH TITLE: Despair Semiotics and Future Antigrammar in Franz Kafka.

ABSTRACT: It may seem quite puzzling that a writer of the caliber of Franz Kafka, who devoted his life to raising “the world into the Pure, the True, the Immutable” by means of literature, looked at his tool, language, as something constitutively ill-suited to express anything. Indeed, everything that detaches itself from the unity of life is in Kafka’s view hopelessly false; furthermore, as life is equated to faith, the very essence of separation is despair, and as a sign is any *aliquid* that *stat pro aliquo* in a *relation de remoi*, semiosis is necessarily originated from and imbued with despair and mendacity. The inadequacy of language results in the absurdity of any description it is used to provide, especially when the tense at issue is future. But Kafka is very clear when he calls for rejecting despair, and he recognizes that the truth he states to be unachievable in theory is made somehow possible in art. In order to explain this overturn, the present paper discusses two ways in which, from Kafka’s perspective, language can be framed: namely, a grammatical model, and its opposite, an anti-grammatical one. It will be demonstrated that by pushing forward absurdity and switching from a grammatical use of language, which produces false descriptions of reality, to an anti-grammatical one, it is possible for Kafka to synchronize expressions with the choral pulse of life. Hence, semiosis becomes inexhaustible and gains back its bondages with reality, so that it can checkmate despair and be employed in a nomadic exercise of future.

¹ Le presenti riflessioni sono state espone per la prima volta in due incontri su Kafka che chi scrive è stato invitato a tenere presso lo *Sporting Club* di Milano 2 nell’autunno 2022. Colgo qui l’occasione per ringraziare Emanuela Zanini, per aver organizzato l’iniziativa, e tutti coloro che vi hanno partecipato.

* Università degli Studi di Milano e Università Alma Mater Studiorum di Bologna.

KEYWORDS: Franz Kafka; philosophy of language; semiotics; future studies; modernism.

Se avrò un avvenire, tutto, immaginavo, andrò a posto da sé. Un siffatto principio non era scelto perché contenesse la fiducia in un futuro della cui esistenza non ero persuaso, ma aveva piuttosto lo scopo di facilitarmi la vita: di camminare, di vestirmi, di lavarmi, di leggere, soprattutto di chiudermi in casa la qual cosa mi procurava la minor fatica e richiedeva il minore coraggio.

(*Franz Kafka, Confessioni e Diari*)

Il sonno della fede genera segni

Se per semiotica si intende una teoria del segno, Franz Kafka non ne elaborò mai una. Questo articolo è quindi il tentativo, da parte di un non-semiologo, di presentare l'ideale semiotica di un altro non-semiologo a un pubblico di semiologi. Per una ricognizione sul tema, prendiamo abbrivio da alcune meditazioni kafkiane sulla coppia verità-menzogna: "La verità è indivisibile, perciò non può riconoscersi da se stessa; chi vuol riconoscerla dev'essere menzogna" (CD, p. 801)². Se la separazione dall'intero genera il falso, la rappresentazione, che ha per condizione un distacco dall'entità cui rimanda, possiede una vocazione inevitabilmente votata al fallimento: non rappresenterà mai propriamente quell'entità. Poiché Kafka, richiamandosi al mito biblico del peccato originale, sovrappone all'opposizione verità-menzogna quella tra

² Sembra che Kafka talvolta inclini a ontologizzare la menzogna in riferimento all'attività di un soggetto che si rivolge a un oggetto, per esempio quando afferma che menzogna è chi elabora la rappresentazione. Ma in questi casi, se possiamo esprimerci in termini peirciani, Kafka pare avere in mente più un interpretante che un interprete, vale a dire la prospettiva rappresentazionale che media tra rappresentazione e oggetto. Da ciò segue che se anche fosse possibile concepire la realtà indivisa come segno di se stessa, in assenza un soggetto diviso dall'oggetto, la rappresentazione sarebbe per Kafka ugualmente menzognera, perché la divisione permarrebbe tra ciò che rappresenta e ciò che è rappresentato. Per questo motivo non pare che l'analisi del problema si possa porre nei termini della dialettica tra *débrayage* ed *embrayage*: riguarda infatti la relazione segnica, non l'enunciazione. Più difficile chiarire lo statuto della verità; in un passo de *Gli otto quaderni in ottavo* Kafka parla dell'anima nei medesimi termini [CD, p. 725 (per i testi citati in sigla, si veda la *Tavola delle abbreviazioni* in fondo all'articolo)] e Gustav Janouch, nei *Colloqui con Kafka*, riporta la seguente affermazione dello scrittore: «Può darsi che la verità sia la vita stessa» [Ivi, p. 1131]. L'oscillazione si deve probabilmente al doppio spirito monista e manicheo di Kafka.

il bene e il male, sono dello stesso tenore affermazioni come “apparenza non è propriamente il mondo sensibile, ma il male in esso contenuto, che però, ai nostri occhi, costituisce il mondo sensibile” (Ivi, p. 802).

Siffatto limite è tutt'altro che trasparente: non solo infatti recinge la rappresentazione, escludendola dalla presa sulla realtà, ma ne rivela la patente fallacia. Come è noto, la forma più peculiare degli allegorismi di Kafka consiste nel traslare le rappresentazioni in leggi, siano esse divine, naturali, fisiche, psichiche, positive, non-scritte, patriarcali ecc. Si possono così percorrere i tre grandi romanzi incompiuti di Kafka e ritrovarvi il medesimo motivo: l'assurdità della condizione umana, sottoposta a un insieme di leggi tra loro contrastanti, per le quali Karl Rossmann è al contempo innocente e colpevole, Josef K. libero e condannato, l'agrimensore K. accolto ed escluso. È chiaro che l'assurdità è il risultato della limitatezza delle rappresentazioni, che non sono adatte a superare la frattura con la totalità e ne producono versioni incoerenti. Non si può che riscontrare l'incomprensibile, accettandolo per quanto scandalosamente capriccioso sappia essere³.

Pietro Citati ha giustamente osservato che il *Geist* kafkiano si incarna in due immagini. “Nella prima [...] Kafka è un monista, con una risolutezza e una completezza rare nella storia del pensiero: nella seconda è, con la stessa decisione, un manicheo” (1987, p. 184). Se infatti l'opposizione tra verità e bene da una parte e menzogna e male dall'altra è invalicabile, al di sotto sussiste una e una sola realtà dove trascendenza

³ Emblematico e prototipico di questa visione è il rapporto di Kafka con il padre, di cui nella *Lettera al padre* si dice «La tua sicurezza era così grande che potevi anche essere incoerente e tuttavia non cessavi di avere ragione. [...] Acquistasti ai miei occhi un alone misterioso, come tutti i tiranni, il cui diritto si fonda sulla loro persona, non sul pensiero» [Ivi, pp. 644–645]. A maggior evidenza della liceità interpretativa si può addurre il parallelo tra due racconti di Kafka, scritti entrambi nello stesso anno 1912, a distanza di qualche mese: *La condanna* e *La metamorfosi*. In entrambi i casi il protagonista (modellato su Kafka stesso) si sacrifica con un gesto cristologico, facendosi carico dell'assurdità del mondo per poi abbracciare la morte — dalla quale non consegue alcuna redenzione. Da un lato tra i due racconti cambia il volto dell'assurdo di fronte a cui il protagonista soccombe: nella *Condanna* è l'ordine patriarcale (il padre di Georg Bandemann scaglia l'assurda condanna a morte contro il figlio), nella *Metamorfosi* l'ordine naturale-soprannaturale (il corso degli eventi produce l'assurda metamorfosi di Gregor Samsa in insetto). Dall'altro non varia l'effetto di absurdità dell'ordine. Il che conforta la possibilità di registrare entrambi come casi di un'unica riflessione sull'incomprensibilità del complesso delle leggi.

e immanenza, al di là e al di qua, cielo e terra si identificano, le distinzioni essendo il prodotto della menzogna⁴. È il tutto indiviso che risiede oltre l'assurdità del groviglio delle leggi. A unificare ogni cosa a questo livello è per Kafka la vita, intesa come un soggetto dinamico da cui l'uomo è contemporaneamente incluso ed escluso in quanto parte del tutto⁵: si tratta di una concezione in linea con i vitalismi dell'epoca⁶, che tuttavia comprende anche un ulteriore riferimento al mito della caduta, dove si menziona un albero della vita eterna (vedremo più avanti in che senso) di cui l'uomo non mangia i frutti⁷.

La vita è una totalità inaccessibile alla riflessione: Josef K. non arriverà mai al tribunale più alto, l'agrimensore K. non entrerà mai nel castello, benché tali autorità ne abbranchino i destini. La frattura è tanto più drammatica in quanto secondo Kafka l'insensatezza della vita si configura essenzialmente come un ingiustificato atto di fede:

Non si può dire che manchiamo di fede. Il semplice fatto che viviamo ha un valore di fede inesauribile." Ci sarebbe, in questo, un valore di fede? Ma non si può non-vivere. "È proprio in questo 'non si può' la forza forsennata della fede; è in questa negazione ch'essa prende forma. (CD, p. 806).

Negando ogni rappresentazione, la vita si afferma incontrovertibilmente⁸. Se in essa si esprime una fede, la scissione è allora disperazione;

⁴ L'unica "differenza" ammessa su questo piano è evidentemente quella tra essere e non-essere. Sul collasso di tutte le altre, si possono considerare ormai classiche le analisi di Mittner 1960.

⁵ «La parola *sein* significa, in tedesco, le due cose: essere e appartenergli» [CD, p. 797]. In questo modo è possibile chiarire affermazioni apparentemente criptiche come la seguente: «Quanto sia grande la sfera della vita si può capire da questo, che da un lato l'umanità, fin dove arriva la sua memoria, strabocca di parole, e che, d'altro canto, si può soltanto parlare dove s'intende mentire» [Ivi, p. 931]. L'essere più autentico dell'uomo è inaccessibile, ed è tanto più autentico quanto più i suoi sforzi di penetrarvi falliscono.

⁶ A questo proposito, è opportuno smorzare una tesi forte come quella avanzata da Giuliano Baioni, secondo cui la scrittura kafkiana sarebbe «la smentita più clamorosa e insieme più sommessa del dionisismo nietzscheano», una scrittura «contro la vita» in favore del testo letterario assoluto [1984, p. 272]. Kafka scrive contro la vita nello stesso senso in cui, nei *Diari*, annuncia: «voglio che ogni giorno ci sia almeno un rigo puntato contro di me, come oggi si puntano i cannocchiali contro la cometa» [CD, p. 120]. La letteratura è piuttosto un male necessario per combattere «la mia battaglia per l'esistenza» [Ivi, p. 483].

⁷ «Noi siamo peccatori non soltanto per aver assaggiato l'albero della scienza, ma anche per non aver ancora assaggiato l'albero della vita» [Ivi, p. 801].

⁸ «È chiaro che vivere è negare. La negazione dunque è affermazione» [Ivi, p. 818].

con la seconda si guadagna quello iato attraverso cui rappresentare la prima, al prezzo di “mancarla”.

A questo punto si possono mettere in evidenza i tratti di un edificio semiotico e rilevarvi la funzione architettonica della disperazione. Chiariamo subito che adopereremo il termine “segno” in modo generale, per indicare cioè tutta la gamma di entità semiotiche di taglia e complessità crescenti, dal lessema all’enunciato al testo e oltre. Se qualcosa è in grado di rimandare a qualcosa, istituendo una *relation de renvoi* (Jakobson 1975), allora siamo in presenza di un segno. Né, almeno per il momento, si farà distinzione tra segno e rappresentazione, riservandoci di non prendere ancora posizione rispetto a una concezione rappresentazionalista del segno kafkiano; si perdonerà il bisticcio, ma l’idea è che chiamando occasionalmente “rappresentazione” un segno non ne derivi necessariamente che la sua natura sia rappresentazionale. Come si è visto, nella prospettiva kafkiana segni e rappresentazioni sono abitati dalla disperazione. Essa non è soltanto un effetto della relazione segnica, ma la sua qualità intrinseca, il peccato che la istituisce: è, per così dire, il filo che seleziona e collega segno e rimando, distanziando e distinguendo i termini. Se per Eco (1975) un segno è tutto ciò che può essere usato per mentire, per Kafka sembra essere tutto ciò che non può che essere usato per mentire, e se, semplificando molto, chiamiamo linguaggio qualunque sistema di segni, non si può che constatare la proprietà derealizzante che per Kafka il linguaggio possiede, dimostrandosi “*an intrinsically flawed medium and unequal to the task he had assigned to it*” (Dowden 1986).

Il difetto del linguaggio è particolarmente tragico quando si coniuga alla progettualità, cioè al tempo futuro. Non stupisce che nell’opera kafkiana abbondino episodi in cui i progetti dei personaggi cozzano contro l’assurdità degli eventi. Gregor Samsa è colpito dalla metamorfosi a dispetto dei piani che ha per l’avvenire, Karl Rossmann è cacciato dallo zio proprio quando immagina di passare più tempo con lui: ambedue le anticipazioni falliscono, slegate e smentite dalla realtà dei fatti. Addirittura capita che la progettualità si allontani così tanto dalla vita che non è neppure quest’ultima a essere l’ostacolo contro cui essa s’ infrange, ma essa stessa s’ingolfa da sola attraverso il proprio delirio: l’animale de *La tana* finisce per sabotare la propria sicurezza, se non per suicidarsi, con le paranoiche elucubrazioni che svolge fino a non capire più cosa accada veramente nel suo rifugio.

Ora, stando a un'interessante suggestione di Citati (1987, pp. 26–27), secondo Kafka è ancora l'atteggiamento progettuale a ordinare gli avvenimenti nella coscienza, di modo che si organizzi anche un passato: per usare le parole di uno dei tanti innominati io narranti dell'opera kafkiana, “valuto il mio passato rispetto al mio futuro” (RRT, p. 1439). Anche le rappresentazioni del tempo trascorso collasano davanti all'inafferrabile realtà, come il mendace passato di cui è invasato l'ufficiale nel racconto *Nella colonia penale*. Un discorso simile si potrebbe formulare in proposito di rappresentazioni coniugate al presente. Quando nei *Diari* Kafka si paragona a “una pertica inutile” (CD, p. 508), l'espressione (per metaforica e disinteressata che sia) presuppone il proprio inserimento all'interno di un programma di attese rispetto al quale ordinarsi: in questo caso s'intende che lo stato desolante dell'autore non cambierà, le sue azioni si riveleranno prive di efficacia e di senso, egli sarà relegato alla propria solitudine, ecc. — ed eccone scaturire la descrizione in quei termini⁹.

La coniugazione al futuro non è allora solo una possibilità del linguaggio che ne esibisce più icasticamente l'imperfezione, ne è bensì essenzialmente pervasiva, interessando immancabilmente la semiosi in qualità di sfondo inespresso che mette in prospettiva le rappresentazioni. E fintantoché quest'ultimo è tematizzato come un insieme di rappresentazioni proiettate in avanti, fintantoché il suo effetto è quello di paralizzare in un dato tempo l'eternità della vita da cui l'uomo è così interdetto, la disperazione sottesa a ogni nuova rappresentazione da esso determinata sarà riconfermata in un *loop* infernale. Così, dopo che con il sacrificio di Gregor Samsa la sua famiglia e il mondo paiono conoscere una palingenesi redentrica dall'assurdo, l'una ricominciando a vivere al di fuori di casa, l'altro salutando il ritorno della primavera, la chiusa con i genitori che formulano nuovi progetti per la sorella di Gregor suggerisce che il risveglio dall'incubo sia stato illusorio e che l'assurdo aleggi ancora su di loro.

Tanto più sconcertante può risultare allora l'improvvisa torsione kafkiana contro la disperazione, da praticarsi attraverso il negativo. Infatti “Il male riserva delle sorprese. Di colpo si volta e dice: ‘Mi hai frainteso’ e forse è proprio così. Il male si trasforma nelle tue labbra [...] — tu pronuci, con tua stessa meraviglia, la buona parola” (Ivi, p. 712). La

⁹ Nei *Diari*, Kafka ammette di aver spesso intenzionato la propria presunta incapacità “quale segnava verso l'avvenire” [Ivi, p. 313], all'insegna della disperazione.

menzogna può allora essere messa al servizio della verità, giacché “il male, a volte, ti sta in mano come uno strumento” (Ivi, p. 804) con cui fare luce: “il male è il cielo stellato del bene” (Ivi, p. 723)¹⁰. Non bisogna rinunciare ai segni. Ma quali sono queste “volte” privilegiate? Quali sono le occasioni mancate che scorrono innanzi agli occhi dello sconfitto Josef K., allorché, non essendo riuscito a riconciliarsi con il tribunale, sta per essere giustiziato e considera: “C’erano delle obiezioni che erano state dimenticate? Ce n’erano certamente” (RRT, pp. 803–805)?

Grammatica e anti-grammatica del futuro

L’assurdo è uno scandalo. Per esprimerlo, Kafka non gli attribuisce solo forme per così dire intelligibili — come l’incompatibilità tra le leggi — ma anche e soprattutto sensibili, trasformandolo in quella che qualcuno ha chiamato “abiezione metafisica”. Così annota che “a un certo livello della conoscenza di se stessi, e quando ci siano circostanze favorevoli all’osservazione, avverrà regolarmente che uno si veda abominevole” (CD, p. 523). L’incomprensibile — assurdo per la riflessione e abietto per la sensazione — disgusta come manifestazione più tremenda della realtà che non si sa dominare con le entità semiotiche¹¹. Ma chiosa molto a proposito Brod:

Kafka rende comprensibile la diversità del mondo perfetto volgendolo al negativo. Già per Giobbe il mondo di Dio (in quanto è quello dei suoi mostri) è diametralmente opposto a quello dell’uomo, ma per lo meno è grandioso. In Kafka invece lo troviamo oltre a tutto meschino, tenace, sporco: simbolo anche questo dell’essere diverso, dell’essere opposto. Il mondo della perfezione appare schifoso all’uomo, ma l’uomo giudica in modo inesatto. Ciò è espresso con logica quanto mai audace, e il mondo della perfezione descritto in modo intenzionalmente beffardo rimane intatto presso Kafka, anzi intangibile come in Giobbe. (Brod 1954, trad. it. 1988, p. 167)

¹⁰ Max Brod ricorda le seguenti parole di Kafka: “Riflettere, questo è il consiglio del serpente. Ma anch’esso è buono e umano. Senza di esso siamo perduti” [Brod 1954, trad. it. 1988, p. 151].

¹¹ In effetti, come l’assurdo nasce dal conflitto tra l’unica e tirannica realtà e il groviglio di leggi che fallisce ad addomesticarla, nell’ambito della sua semiotica fondata sulla psicanalisi, Julia Kristeva osserva: “Due cause [portano alla] visione dell’abietto. L’eccessiva *severità dell’Altro* confuso con l’Uno e la Legge” [Kristeva 1980, trad. it. 1981, p. 17].

La tradizionale descrizione dell'incomprensibilità di Dio (che, in ragione del monismo kafkiano, associamo alla realtà) contenuta nel *Libro di Giobbe* è insufficiente: l'argomento della grandiosità è confortevole al pensiero. Se Dio è ciò che è altro, deve essere inconcepibile. Perciò soltanto nelle rappresentazioni abiette si rivelano pulsare, ancorché oscuramente, i lineamenti di un tutto ulteriore. Si capisce così quali occasioni ha sprecato Josef K., che nelle sue visite nei luoghi legati al tribunale volge sempre lo sguardo da un'altra parte rispetto agli elementi orridi e degradati che vi pullulano; allo stesso modo sbaglia l'agrimensore K., che a dispetto delle parole del funzionario Bürgel, che cerca di sollecitarlo a cogliere quelle «situazioni non molto in linea con il quadro generale», “in quel momento provava una grande ripugnanza verso qualunque cosa lo riguardasse” (RRT, p. 1311).

Lo scandalo può suscitare schifo, prostrazione, ripulsa; ma scandalo è anche la pietra d'inciampo che fa perdere l'equilibrio e obbliga a riconsiderare le cose da un'angolazione *sui generis* perché mobile e pericolante. Perciò l'insistenza di Kafka sull'abietto e l'assurdo non ha niente di morboso, né si esaurisce in una denuncia della finitudine umana: è catartica. È precisamente sul calcarne lo scandalo che si fonda la sua proposta: si tratta di trasferirne l'*antilogos* nelle strutture rappresentazionali. Infatti, solo disponendo la rappresentazione aldilà del punto oltre il quale il linguaggio non ammette che si spinga le si spalanca la possibilità di dire l'irrappresentabile. Al segno si prescrive allora che esasperi l'assurdo, prestandosi come un generatore di inciampi solidale con l'insensatezza e in perpetua tensione con il linguaggio.

Sarebbe fuorviante ritenere che la frizione corrisponda a una mera violazione di principi logici, laddove essa tocca l'essenza stessa del linguaggio. Identifichiamo in breve quest'ultima con la grammatica: in quanto regime che ordina le possibilità semantiche e sintattiche dei segni che le fanno capo, essa è incaricata di mediare tra lo spazio semiotico formale aperto dalla disperazione e lo sfondo futuro. L'assurdo è allora effetto di una rappresentazione che fa violenza alla grammatica, permettendo di vedere di sbieco il materiale vivo che essa pretendeva di organizzare¹². Un segno che lo promuova deve obbedire a una anti-

¹² Questo abisso di disarticolazioni in cui implode l'articolazione grammaticale ha tratti della materia hjelmsleviana e del sostrato di semiotiche naturali greimasiano (vedremo poco oltre che Kafka riduce questo sostrato alla cinesi gestuale). Una buona via di mezzo potrebbe

grammatica, ispirata alla negazione che la vita pronuncia come fede, nella misura in cui è votato a condurre il linguaggio al punto di rottura.

A differenza della sgrammaticatura, che disturba il linguaggio senza metterlo in crisi, l'anti-grammatica lo incalza attraverso errori che alludono a una (dis)organizzazione del materiale espressivo in grado di surclassarne la grammatica in termini di tenuta del senso, presentandolo sotto una forma che essa non può gestire: è un tipo di rappresentazione, quella anti-grammaticale, di fronte alla quale "il destinatario avverte la nuova possibilità linguistica e *pensa* attraverso di essa tutta la lingua" (Eco 1968, p. 79). Se la disperazione funge da filo di separazione e congiunzione costitutivo della semiosi, che la grammatica percorre secondo le istruzioni del futuro, l'anti-grammatica ambisce ad affrontare la struttura semiotica perpendicolarmente, quasi come su un diverso piano di una proiezione ortogonale, per ritrovare la realtà e il monismo là dove la precedente prospettiva scorgeva il rinvio e il manicheismo. Infatti, in linea con la sua natura scandalosa, "la vera via passa su una corda, che non è tesa in alto, ma rasoterra. Sembra fatta più per far inciampare che per essere percorsa" (CD, p. 793). Sotmettendo i segni a questo regime si apre la possibilità di ri-medarli in una verità ricondizionata che aggiri di continuo la disperazione e intratenga con il proprio sfondo inespresso un rapporto nuovo.

Troviamo esempi di segni anti-grammaticali quando leggiamo alcuni brevi racconti in cui Kafka deforma i moduli linguistici, come *Desiderio di diventare un indiano* e *Gli alberi*:

Ma se almeno si fosse un indiano, subito pronto, e sul cavallo in corsa, obliquo nell'aria, si vibrasse sempre un poco sulla terra vibrante, fino a lasciare gli speroni, perché non c'erano speroni, fino a gettar via le briglie, perché non c'erano briglie, e si vedesse appena la campagna

essere la nozione di *chôra* semiotica avanzata da Kristeva: "una totalità non espressiva costituita dalle pulsioni e dalle loro *stasi*" [Kristeva 1974, trad. it. 1979, p. 28] che emerge quando il sistema di segni da Kristeva definito simbolico la controlla per disattendere e lacerare il proprio ordine in modo da rimodellarsi. Kristeva riconosce peraltro l'importanza dell'abietto in quest'operazione: "Lo scrittore affascinato dall'abietto ne immagina la logica, vi si proietta, la introietta e di conseguenza perverte la lingua, lo stile e il contenuto" [Kristeva 1981, p. 18], "l'abietto [...] riporta l'io agli abominevoli limiti da cui si è staccato per essere e lo riporta al non io, alla pulsione, alla morte. L'abiezione è una resurrezione che passa attraverso la morte (dell'io). Un'alchimia che trasforma la pulsione di morte in sussulto di vita, di nuova significanza" [Ivi, p. 17]. Ovviamente è opportuno sostituire al sostrato pulsionale di matrice psicanalitica di Kristeva il monismo vitalistico di Kafka.

davanti a sé come una brughiera liscia e mietuta, senza ormai il collo del cavallo né la testa del cavallo (RRT, p. 1453).

Perché siamo come tronchi nella neve. In apparenza stanno lì appoggiati, lisci, e con una piccola spinta li si potrebbe spostare. No, non si può, perché sono saldamente legati al terreno. Ma ecco, persino questo è soltanto apparenza (Ivi, p. 1455).

In entrambi i casi si assiste a una *clownerie*, un'acrobazia linguistica in cui alcuni segmenti dell'espressione fanno sentire e al tempo stesso sospendono tanto la propria opposizione semantica quanto la distorsione sintattica determinata dall'articolazione¹³. Lasciare gli speroni e le briglie presuppone il fatto che siano presenti e disponibili, il che è contemporaneamente negato da un "perché" (*denn*) la cui funzione è evidentemente snaturata, ciò che perturba l'espressione in ambo gli aspetti della sua grammatica. Lo stesso stravolgimento della funzione causale (*Denn*) introduce la similitudine dei tronchi nella neve, la quale è progressivamente confutata fino a risultare assurda: anche qui, la grammatica pare vacillare. A ogni modo, possiamo apprendere qualcosa di più sull'anti-grammatica aldilà dell'analisi di una manciata di casi?

Ebbene, per l'anti-grammatica Kafka ha effettivamente in mente un modello preciso. In un frammento si lascia sfuggire un'indicazione preziosissima: "Solo nel coro ci potrebbe essere una certa verità" (CD, p. 931). Dato che in tutta la produzione kafkiana non vi sono altri luoghi in cui si affermi qualcosa di positivo a riguardo della possibilità che la semiosi colga la verità, la coralità acquista un valore inestimabile.

Kafka intende il proprio modello di coro essenzialmente alla greca, cioè come un corpo di danza. Nel racconto *Indagini di un cane* questa accezione trova precipua evidenza: l'evento epifanico in cui la realtà si svela al cane protagonista consiste nell'incontro con un gruppo di cani definiti musicanti, i quali tuttavia non cantano affatto ma eseguono una strana coreografia. Questa nozione di coro non esclude l'accezione più moderna, bensì vuole presentarsi come la sua forma più originaria. Al

¹³ Baioni ha giustamente richiamato l'attenzione sul titolo della sezione *Divertimenti ossia Dimostrazione che è impossibile vivere* del racconto *Descrizione di una battaglia*. Ciò che in un linguaggio grammaticale svela una disperante impossibilità, nel linguaggio anti-grammaticale si rovescia in puro divertimento: "Crediamo cioè che il divertimento sia la esatta traduzione poetica del paradosso metafisico" [1982, p. 39].

suo centro vi è il gesto, che è “à la fois l'état primitif de l'acte d'énunciation et la tension dramatique à laquelle ce dernier ne cesse d'aspirer [...] Le geste est l'emblème de l'option d'un sens transversal, jamais protégé par des juridictions de sens cohérentes” (Basso Fossali 2017, p. 84).

L'immagine del coro istruisce circa le modalità e gli effetti di distorsione del linguaggio per due motivi. In primo luogo, in una rappresentazione corale, formulata congiuntamente da più parti dell'insieme — o da una sola parte che assuma nella propria anche la possibilità delle rappresentazioni altrui — e consistente in un sovrappollamento composito di rappresentazioni parziali del tutto, si dà un'attitudine a integrare qualcosa di separato, per incompatibile che sia, in un intero unitario. La produzione di un segno all'interno di un moto corale tiene sempre conto dell'imprevedibile prosecuzione nell'altro e nell'oltre; a contare è soprattutto la disponibilità all'apertura e all'alterazione degli schemi che perciò si assume.

In secondo luogo, la musicalità gestuale del coro è paradigmatica di una rappresentazione continua, animata da un intimo dinamismo. Per comprendere a dovere questo aspetto, è opportuno segnalare che Kafka concepisce il modello corale in opposizione a un modello che potremmo chiamare spettatoriale. Sotto l'egida di quest'ultimo, rappresentare, riflettere, osservare e fissare formano una costellazione di concetti solidali. Un linguaggio concepito in quest'ottica mira a produrre descrizioni eminentemente contemplative tramite cui fissare i tratti di qualcosa in un'espressione discreta e inerte: così si perpetua la disperazione. Le cose stanno diversamente seguendo il modello corale. Se in esso la condizione di partenza è pur sempre la separatezza tra il singolo membro e il coro, sintonizzandosi sul movimento che lega tutte le parti e sostanzia l'intero è possibile revocare tale condizione. La coralità prevede infatti di assecondare l'energia contenuta nella continuità dei passi di danza, i quali, nella loro assurda coesistenza, appariranno insensati se cristallizzati in descrizioni spettatoriali, mentre riguadagneranno un senso superiore se rapportati al dinamismo dell'insieme, un senso che si espande in molteplici direzioni¹⁴.

¹⁴ I due modelli sono esemplificati nel *Castello* dall'opposizione tra gli atteggiamenti dell'agrimensore K. e i consigli inascoltati del maestro del villaggio. K. si avvicina al castello (ennesima figura della verità da cui l'uomo è separato) “con gli occhi fissi” e inevitabilmente esso gli appare con l'aspetto abietto di “una cittadina penosa, messa insieme con case da villaggio”; si blocca — la stasi si oppone alla danza e consolida la distanza — e si spende in uno

Tradotto sul piano del linguaggio, il modello corale promuove la rottura dei moduli che lo limitano, cosicché si possa ristrutturare il segno in nome di una cinesi gestuale espansiva. Esso si carica di pertinentizzazioni rapsodiche e selvagge, che inscrivono la propria vitalità nella sua trama. Ci troviamo così di fronte al paradosso per cui una rappresentazione vera è di natura non-rappresentazionale. Il passaggio da un modello all'altro, dalla condizione della grammatica a quella dell'anti-grammatica, è il nodo cruciale del problema; si può infatti riadattare un segno inteso come rappresentazione in chiave non rappresentazionale se si varia il principio al quale se ne sottomette l'operatività. In termini tecnici più rigorosi, si può dire che il paradigma spettatoriale è una matrice di descrizioni di un'esperienza-di, invece il paradigma corale presiede all'elaborazione di un'esperienza-con, per descrivere la quale occorre forzare i limiti di un linguaggio grammaticalmente impostato sul primo (Matteucci 2019). Per questo bisogna disarticolarne e riarticolarne i moduli, "allontanando il punto d'osservazione, e manipolando di continuo le formulazioni linguistiche" (Doležel 2003, p. 473).

L'allegoria kafkiana in termini legislativi, per esempio, è così rimaneggiata nel racconto *La questione delle leggi*. Esso si apre con l'affermazione che "le nostre leggi non sono purtroppo universalmente note, sono un segreto del piccolo gruppo di nobili che ci domina" e che "è estremamente penoso essere governati secondo leggi che non si conoscono" (R, p. 444). Si intraprende allora una disamina di cosa costituisca la pena all'interno di questo insieme di leggi inconoscibili, per esclusione: non il novero delle molteplici interpretazioni, non la parzialità... Ma il discorso muta di colpo, stravolgendo le aspettative semantico-sintattiche attraverso cui si stava articolando la formazione del segmento: "Gli svantaggi però non sono forse neanche grandissimi" (*Ibid.*) A questo punto si penserebbe a una ritrattazione, la quale giustificerebbe il cambiamento d'idea; le considerazioni che seguono, tuttavia,

sforzo inutile, "come se stando fermo aumentasse la sua capacità di giudizio". Nel frattempo, compare da quelle parti una scolaresca accompagnata dal maestro, il quale chiede a K. se stia guardando il castello "come se non approvasse quel che K. stava facendo". Il maestro intuisce che lo spettacolo non piaccia all'interlocutore, perché "non piace a nessuno straniero": e K. è straniero nella misura in cui non è coinvolto nella comunità corale che popola il villaggio. In effetti ammette: "Fra i contadini non mi ritrovo, e nemmeno nel castello". "Fra i contadini e il castello non c'è differenza" ribatte allora il maestro [RRT, pp. 895–899]. Una disamina simile, che oppone però al modello visivo un modello corale di carattere uditivo più che gestuale, si ritrova in Citati (1987).

mirano a ridimensionare i possibili disagi procurati dalla molteplicità delle interpretazioni e dalla loro parzialità, ciò che in precedenza si era affermato non concernere la questione. E sorprendentemente si conclude ribadendo “un tormento per noi, probabilmente inevitabile” (*Ibid.*). Benché, sotto il profilo di una descrizione spettatoriale, il brano intessa una rappresentazione assurda a causa di tutte le marche semantiche e sintattiche violate, ci si accorge che rispetto al modello corale esso non si ingolfà, ma avvia un processo che produce un senso più vero: le disarticolazioni lasciano emergere la legge nella sua continuità con l’interezza del mondo giuridicizzato¹⁵.

Le riflessioni che Günther Anders dedica a Kafka evidenziano gli effetti di questa particolare poetica sullo statuto temporale dei segni. Secondo Anders, Kafka opererebbe una “paralizzazione del tempo”, perché “trasforma le proposizioni in immagini” (Anders 1951, trad. it. 2020, p. 66) adottando il canone compositivo dell’arte figurativa — essenzialmente spettatoriale. Ma quale arte figurativa saprebbe restituire l’assurdo dei presunti quadri kafkiani? Anders ha ragione ad affermare che Kafka condensa fissità e movimento: ma il risultato non è un’eternizzazione del tempo, bensì una temporalizzazione dell’eternità, adeguata all’idea che quest’ultima sia la condizione di una vita “che continuamente si muta, si rinnova e morendo rivive” (CD, p. 818). Le proposizioni ordinarie sono per Kafka tutt’altro che dinamiche, perché il frutto che l’uomo ancora non ha mangiato e ai cui effetti può alludere solo tramite l’anti-grammaticalità delle espressioni è quello dell’albero della vita, principio di moto eterno. Quando Kafka annota di voler “sollevare il mondo nel puro, nel vero, nell’immutabile” (Ivi, p. 588) non guarda a un’eternità pietrificata, ma a un tessuto di miracoli: “le cose comuni sono per se stesse miracoli! Io non faccio che registrarli” spiegherà a Janouch (Ivi, p. 1083). Per la stessa ragione “la cacciata dal paradiso è, nella sua parte essenziale, un fatto di sempre. [...] L’eternità del fatto (o, per dirla in termini temporali: l’eterna ripetizione del fatto) ci rende possibile non solo il poter restare perennemente in paradiso,

¹⁵ Analisi che vanno in questa stessa direzione sono state svolte acutamente da Valentino Baldi in proposito delle prime scene del *Processo* e della *Colonia penale* [Baldi 2019, pp. 86–88 e 95–98]. In generale, a guidare il critico nello studio vi è la consapevolezza che “la rivoluzione narrativa kafkiana sta nell’infrazione di due norme retoriche basilari: la prima, che impone di distinguere sempre gli insiemi semantici coinvolti nel processo figurale, in modo da consentire al lettore di comprendere la natura dell’operazione; la seconda, che consiste nella distinzione tra metasememi e metalogismi” [Ivi, p. 99].

ma il restarci in effetti, e sempre, che noi lo si sappia o non lo si sappia quaggiù” (Ivi, p. 799). Un “fatto di sempre” — e scrisse una volta Kafka: “a me tutto accadeva per sempre” (Ivi, p. 315) — non paralizza il tempo, ma, per l’appunto, lo promuove inscrevendosi nelle sue pieghe. Il linguaggio anti-grammaticale è dunque solidale con esso in quanto esprime come il fatto concorra a costruire, con il proprio accadere, un’eternità composta da un’infinità di fatti consimili. Non siamo dunque di fronte a gruppi figurativi quando leggiamo la prosa kafkiana. Le scene di Kafka sono più simili a sequenze filmiche girate con la tecnica che Pasolini (1972) definiva “discorso libero indiretto cinematografico”, i cui elementi significanti contravvengono agli standard semantico-sintattici registici e si riarticolano in una globalità dinamica, con la quale si restituisce una sensatezza superiore in forma di movimento della macchina da presa. Segni intrisi di tempo, se ne può apprezzare a questo punto la profonda complicità con lo sfondo futuro.

Come Kafka spiegò a Janouch, “la forma non è l’espressione del contenuto, ma soltanto il suo stimolo, l’ingresso e la via verso il contenuto. Quando è efficace, anche lo sfondo nascosto si apre” (CD, p. 1125). Adottando l’anti-grammatica, scorcio ortogonale che permette di vedere una solidarietà in luogo di un rinvio, i segni, più che essere messi in prospettiva da una progettualità fatta di rappresentazioni implicite, possono essere percorsi non pregiudizialmente, essendo incompatibili con un complesso grammaticalmente fissato: diventano il laboratorio del futuro. Per esprimerci nei termini di Gilles Deleuze e Félix Guattari (1975), con l’anti-grammatica kafkiana si istanzia una lingua minore, o meglio un uso minore della lingua, caratterizzato da una dialettica tra deterritorializzazione e riterritorializzazione e da un concatenamento musicale e collettivo delle enunciazioni, attraverso cui la progettualità può riassetarsi su una base forse meno stabile, ma più libera, in una parola nomade. Lo sfondo non è più un futuro scisso dalla totalità del reale come campo di aspettative, ma un’eternità temporalizzata in cui la separatezza della rappresentazione dal tutto è dissolta dalla sua decompressione in innumerevoli direzioni, nel suo muoversi insieme a quell’intero corale nel quale si riassorbe e dal quale trae la propria verità.

Sotto questo aspetto, Kafka è un gioachimita novecentesco, che riconosce la perfetta concordia dei tempi nell’unità complessiva del tutto. Si comprende così perché la critica si mostri pressoché unanime

nel riconoscere l'importanza dell'attesa nella sua opera, benché da essa sia contemporaneamente assente qualunque forma di messianismo. Se si concepisce l'attesa come aspettativa messianica di un futuro prestabilito, di cui si pretende di saper indovinare le leggi, si cade vittime della fallacia del linguaggio grammaticale; come accade alla «tradizione popolare» della *Questione*, che “conferisce al popolo di fronte agli avvenimenti futuri una sicurezza falsa”, perché si ostina a credere di poter venire a capo dell'incomprensibilità delle leggi attraverso descrizioni elaborate sul modello spettatoriale, e si aggrappa alla “fede che sia per venire un giorno in cui [...] tutto sarà chiaro, la legge apparterrà soltanto al popolo e la nobiltà dovrà sparire”. Ma è evidente che, formulato in questi termini, tale giorno non verrà mai. L'attesa che per Kafka ha invece valore è quella dello scrittore menzionato alla fine del racconto, il quale ritiene che “l'unica legge visibile e indubitabile che ci è imposta è la nobiltà, e noi dovremmo forse privarci di quest'unica legge?” (R, pp. 445–446) Questo modo alternativo di intendere l'attesa consiste nell'interrogativo finale: lo scrittore invita ad abbandonare la separatezza dal futuro e a prendere posto all'interno del movimento corale nel quale si decide insieme cosa fare di esso, esplorando le possibilità che si dischiudono nell'anti-grammatica che ne consegue. L'attesa diviene allora un esercizio del futuro.

Un futuro di questo tipo non è più, a rigore, coniugato al tempo futuro. Costruendo anti-grammaticalmente le rappresentazioni, lo sfondo sul quale si stagliano diventa un futuro coniugato a tutti i tempi possibili: una progettualità che determina l'espressione entro un coacervo di prospettive accomunate dalla complicità con il tutto. “Una fede lieve e pesante come la mannaia di una ghigliottina” (CD, p. 802) non si attesta infatti rispetto ad alcun programma definito, bensì rispetto a un futuro che percorre e dispiega l'intero ventaglio delle sue possibilità di senso. È con questo genere di segni che Kafka può scrivere e attendere nella fede di cui parla. Con ciò constatiamo la grande scommessa che Kafka fa sul linguaggio: se maneggiato in modo corale, da manifestazione del male esso può divenire il più efficiente dispositivo del bene e revocare quella disperazione semiotica da cui era sorto. È così che si esercita l'attesa di un futuro che non incatena in un groviglio di menzogne, ma libera poeticamente, perché la verità “non si può ricevere né acquistare da nessuno. Ogni uomo deve produrla continuamente nel proprio intimo” (Ivi, p. 1131).

Tavola delle abbreviazioni

- CD: KAFKA F. (2000), *Confessioni e diari*, a c. di E. Pocar, Mondadori «I meridiani», Milano (I ed. 1972).
- R: KAFKA F. (1978), *Racconti*, a c. di E. Pocar, Mondadori «I meridiani», Milano (I ed. 1970).
- RRT: KAFKA F. (2023), *Tutti i romanzi, tutti i racconti e i testi pubblicati in vita*, a c. di M. Nervi, Giunti/Bompiani, Firenze-Milano.

Riferimenti bibliografici

- ANDERS G. (1951) *Kafka, pro und contra*, Oscar Beck, München (trad. it. *Kafka. Pro e contro*, Quodlibet, Macerata 2020; I ed. 2006).
- BAIONI G. (1982) *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano.
- . (1984), *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino.
- BASSO FOSSALI P. (2017) *Vers une écologie sémiotique de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges.
- BALDI V. (2019) *Franz Kafka e la “funzione-Dostoevkiĭ”: il romanzo davanti alla legge*, in M. Tortora e A. Volpone (a cura di), *Il romanzo modernista europeo*, Carocci, Roma.
- BROD M. (1954) *Franz Kafka – Eine Biographie*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Kafka*, Mondadori, Milano 1988).
- CITATI P. (1987) *Kafka*, Rizzoli, Milano.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- DOLEŽEL L. (2003) *Un mito moderno*, in F. Moretti (a c. di), *Il romanzo*, vol. V: *Lezioni*, 471–476.
- DOWDEN S.D. (1986) *Sympathy for the Abyss: A Study in the Novel of German Modernism: Kafka, Brod, Musil, and Thomas Mann*, Niemeyer, Tübingen.
- ECO U. (1968) *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
- . (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- JAKOBSON R. (1975) *Coup d’œil sur le développement de la sémiotique*, Indiana University Press, Bloomington.
- KRISTEVA J. (1974) *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris (trad. it. *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Padova 1979).
- . (1980) *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, Seuil, Paris (trad. it. *Poteri dell’orrore. Saggio sull’abiezione*, Spirali, Milano 1981).
- MATTEUCCI G. (2019) *Estetica e natura umana*, Carocci, Roma.
- MITTNER L. (1960) *La letteratura tedesca del Novecento*, Einaudi, Torino.
- PASOLINI P.P. (1972) *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.

PARTE II

RAPPRESENTARE IL FUTURO

PART II

REPRESENTING THE FUTURE

L'ESTINZIONE DEL FUTURO? SEMIOTICA DELLA VERITÀ IN EXTINCTION REBELLION¹

NICOLA ZENGIARO*, MICHELE CERUTTI*, GIANMARCO CRISTOFARI*

ENGLISH TITLE: The Extinction of the Future? The Semiotics of Truth in Extinction Rebellion.

ABSTRACT: The article provides a semiotic interpretation of the Extinction Rebellion movement's (XR) discourse, of its notion of truth, and of the relation between truth and future. First, the article will introduce the XR movement, elucidating its structure and fundamental principles. Then, it will conduct a semiotic analysis centered on the first principle of XR, "tell the truth". In the third section we examine how narratives on climate change narrow future possibilities toward survival. The primary objective is to show how truth, the future, and ecology are correlated in XR's discourse and activism.

KEYWORDS: Climate change; Extinction Rebellion; Truth; Semiotic of the future; Uncertainty.

Introduzione

Il 3 dicembre 2023, durante la messa svolta presso il Duomo di Torino, gli attivisti del movimento ecologista Extinction Rebellion ("XR") hanno interrotto l'omelia per leggere alcuni passi dell'Enciclica *Laudato si* e dell'esortazione apostolica *Laudate Deum* di Papa Francesco. "Purtroppo non posso essere insieme a voi, come avrei desiderato" — ha scritto il Papa rispetto all'accaduto — "ma sono con voi perché l'ora

¹ Anche se il saggio è stato redatto in collaborazione tra gli autori, Cristofari ha redatto in particolare il paragrafo *Struttura organizzativa e visione del cambiamento di Extinction Rebellion*, Cerutti i paragrafi *Di quale verità parliamo?* e *La realtà come destinante e istanza enunciatrice*, Zengiaro il paragrafo *Un futuro incerto, un futuro aperto*.

* Università di Bologna.

* Università degli Studi di Torino; University of Tartu.

* Università degli Studi di Palermo.

è urgente. Perché, ora come mai, il futuro di tutti dipende dal presente che scegliamo”¹.

L’attivismo ecologista rende la minaccia del surriscaldamento globale e del collasso climatico visibile nel dibattito pubblico con lo scopo di coinvolgere i cittadini a prendere parte all’azione climatica. Tra i movimenti climatici emersi negli ultimi anni XR risulta di particolare importanza ed interesse per numerosi motivi: per l’approccio radicale ma nonviolento e democratico al tema del cambiamento climatico; per le tecniche utilizzate nell’organizzazione interna del movimento; infine, per la particolare pretesa di verità, supportata da evidenze scientifiche, sui cui XR basa la propria teoria del cambiamento, la propria legittimazione e le proprie strategie (Hinks e Rodder 2023).

Nella strategia di XR la verità diviene un simbolo — ma altresì uno strumento — per soverchiare le altre molte “verità” che, relazionate ad un collasso climatico che mette in discussione il futuro della specie umana, passano in secondo piano. Quale arte, quale preghiera, quale politica può esistere in un mondo teso all’estinzione? Insomma, quale futuro? Il presente lavoro ha l’obiettivo di analizzare la pretesa di verità rivendicata dal movimento ecologista Extinction Rebellion in relazione alla visione del futuro. La manifestazione di un certo futuro attraverso la risemantizzazione della nozione di verità appare come un elemento testuale che si può individuare con precisione.

Struttura organizzativa e visione del cambiamento di Extinction Rebellion

Extinction Rebellion è un movimento ecologista che nasce in Inghilterra nel maggio 2018 e si espande in pochi mesi nei maggiori stati nazionali. Dal punto di vista strutturale e organizzativo, XR si presenta come un movimento decentralizzato e auto-organizzato che, pur in assenza di una leadership ben definita, cerca di superare l’impasse in cui erano caduti i precedenti movimenti orizzontalisti quali *Occupy Wall Street*. Quest’ultimo, dopo l’iniziale entusiasmo, aveva subito la trasformazione derivante dalla “tirannia dell’assenza di struttura” (Freeman

¹Cfr. https://www.ansa.it/sito/notizie/flash/2023/12/02/-il-papa-devastazione-creato-offesa-a-dio-lora-e-urgente-_4e5cc683-e7b6-458b-89d9-0e1581d1bdc6.html

1972), con la creazione di gerarchie invisibili ed insormontabili difficoltà di coordinamento. Per tale ragione XR, oltre alle riunioni e alle assemblee in presenza fisica, si affida a piattaforme online come modalità di coordinamento, sia commerciali che autocostruite². Il movimento non nasce tuttavia spontaneamente, in quanto alla base del modello “auto-organizzante” di XR possono essere identificate le teorie della complessità e del management organizzativo, ed in particolare i modelli olocratici e sociocratici che puntano a distribuire l'autorità e i processi decisionali a diversi gruppi non organizzati gerarchicamente. L'esempio del *Glassfrog* fornisce un buon punto di partenza per comprendere l'ideologia organizzativa di XR. *Hyalinobatrachium pellucidum*, anche conosciuta come “rana di vetro”, è un anfibio la cui pelle, a causa dell'assenza di pigmenti, risulta trasparente, permettendo di vedere gli organi interni. Allo stesso modo, il software organizzativo *Glassfrog* permette di visualizzare l'organizzazione ricorsiva dei gruppi di XR in una forma di trasparenza democratica. Questi ultimi risultano divisi sia dal livello locale fino ad arrivare al livello nazionale, sia sulla base delle diverse funzioni, quali i gruppi media, finanze, coordinamento interno e facilitazione³.

Trattandosi di un movimento decentralizzato, per dirsi parte di XR è sufficiente sottoscrivere le regole fondamentali del movimento, conosciute come i “dieci principi”⁴, e condividere i tre fondamentali obiettivi politici. Il primo obiettivo politico consiste nel fatto che i governi devono “Dire la verità” circa l'attuale situazione climatica ed ecologica e la perdita di biodiversità del pianeta. Tale richiesta si fa forte di un fondamentale distacco tra il consenso raggiunto dalla comunità

² Tra queste si annoverano sia piattaforme commerciali quali Telegram, Mattermost, Slack, Glassfrog, sia una piattaforma autocostruita denominata “Extinction Rebellion Base” con finalità di discussione pubblica. Si veda <https://base.extinctionrebellion.it/login>.

³ Cfr. <https://it.glassfrog.com/organizations/19996/orgnav/roles/12470455/overview>.

⁴ Il decalogo di XR recita: 1. Abbiamo una visione condivisa del cambiamento; 2. Incentriamo la nostra missione su ciò che è necessario; 3. Abbiamo bisogno di una cultura rigenerativa; 4. Lanciamo apertamente una sfida a noi stessi ed a questo sistema tossico; 5. Diamo valore alla riflessione ed all'apprendimento; 6. Accogliamo tutti ed ogni parte di ciascuno; 7. Cerchiamo attivamente di ridurre gli effetti del potere; 8. Evitiamo di biasimare ed incolpare; 9. Siamo una rete non violenta; 10. Ci basiamo su autonomia e decentralizzazione. Si veda <https://www.xrebellion.ch/it/about/principles/>.

scientifico⁵ e la rappresentazione del cambiamento climatico nel dibattito pubblico⁶. Il secondo principio, conseguente al primo, recita “Agire ora”. Secondo tale visione, i governi sono tenuti a dichiarare uno stato di emergenza finalizzato alla messa in atto di tutte le misure necessarie per azzerare le emissioni di anidride carbonica entro il 2025⁷. Infine, l’ultimo principio sostiene la paradossale necessità di andare “Oltre la politica”. In questo obiettivo si può leggere una sfiducia per il sistema di *governance* globale che ha portato all’attuale inazione politica. Per tale ragione XR propone una fase di sperimentazione con nuovi modelli istituzionali che permettano forme di controllo maggiormente democratiche. Tali istituzioni della “democrazia deliberativa”, denominate assemblee cittadine, possono essere il luogo per discutere dell’attuazione dei due principi dando priorità ai bisogni delle persone e delle specie più colpite dalla crisi ecologica e per assicurare che la Dichiarazione Universale dei Diritti Umani sia rispettata⁸.

Per quanto concerne, infine, le strategie e metodologie di XR volte ad ottenere il riconoscimento delle tre richieste, gli aspetti più importanti riguardano la nonviolenza radicale e le azioni di disobbedienza civile⁹. In particolare, XR fa propri i principi di una studiosa di Harvard, Erica Chenoweth, la quale sostiene la maggiore efficacia empirica dei

⁵ Per una straordinaria disamina dell’impossibilità dell’uomo di accettare il cambiamento climatico si vedano i due volumi di Vollman (2018; 2018a).

⁶ Per XR il cambiamento climatico diventa l’orizzonte epistemologico attraverso cui ripensare la vita umana sul pianeta, una sorta di “iperoggetto” (Morton 2018) o un “fatto sociale totale” (Mauss 1925).

⁷ A dispetto delle difficoltà di realizzazione di questo obiettivo nel breve termine temporale, XR si ispira alle strategie di movimenti che hanno avuto successo in passato. Il motto sessantottino “*Soyez réalistes, demandez l’impossible*” coglie il fatto che, anche laddove non attualizzate, tali richieste svolgono un ruolo importante nella costruzione dell’agenda pubblica e nel fornire un senso di urgenza, anticipando il dibattito all’oggi. Per un tentativo, ancora attuale, di immaginare il futuro da parte di uno degli ideologi e attivisti di XR si veda Monbiot (2017).

⁸ Cfr. <https://www.xrebellion.ch/it/about/3-demands/>

⁹ Pur avendo al proprio interno differenti correnti ideologiche (antispecicisti, ecologisti, etc.) e pur richiedendo un diverso rapporto tra l’uomo e la natura, la teoria di XR si differenzia dal movimento della ‘decrescita felice’ che ha trovato in Latouche (2006) il suo più fortunato ideologo. Come osservato da Nick Srnicek e Alex Williams (2015) fenomeni come il localismo spesso ignorano la natura profondamente interdependente del mondo globale e finiscono per rinunciare alla lotta per il controllo dei mezzi di produzione (e di surriscaldamento).

movimenti di disobbedienza civile nonviolenta nelle democrazie contemporanee (Chenoweth e Stephan 2011)¹⁰. Queste strategie sono portate avanti attraverso azioni quali blocchi stradali e azioni teatrali. Alcuni esempi sono i *Red Rebels* o le azioni che hanno trasformato nel 2019 il centro di Londra in un enorme carnevale di protesta¹¹. Gli attivisti hanno parcheggiato una barca a vela dipinta di rosa in Oxford Circus, con incisa la richiesta di verità (fig. 1). La barca, chiamata Berta Càceres come l'ambientalista indigena honduregna assassinata nel 2016, ha bloccato l'incrocio per cinque giorni prima di essere spostata dalla polizia, mentre un totale di 1.130 ribelli venivano arrestati.



Figura 1. La barca Berta Càceres protagonista dell'occupazione di Oxford Circus a Londra.

¹⁰ Alcuni argomenti a favore della resistenza civile nonviolenta condotta in un regime democratico includono il fatto che l'impegno nonviolento è inclusivo, in quanto esso accresce la propria legittimazione e permette di allargare la base di partecipazione; che la repressione di un movimento nonviolento ha più probabilità di ritorcersi contro il regime (c.d. *backfire*); che le forze dell'ordine sono più restie a reprimere cittadini nonviolenti; che i costi per la repressione possono essere molto elevati e vanno oltre la repressione delle proteste; e che una minaccia alla vita delle forze dell'ordine riduce la possibilità di defezioni (c.d. *loyalty shift*). In particolare, le "azioni dilemma" mettono il potere costituito di fronte all'alternativa tra cedere alle richieste del movimento o reagire in una maniera che danneggerà la sua reputazione ed immagine pubblica.

¹¹ Cfr. <https://extinctionrebellion.uk/2020/04/15/photo-story-oxford-circus-tell-the-truth/>.

Di quale verità parliamo?

Dal punto di vista dell'analisi semiotica, la prima richiesta di XR — dire la verità — si espone alla domanda di quale tipo di verità si può parlare rispetto a temi complessi quali il cambiamento climatico e la crisi ecologica. Indagando l'uso della nozione di “verità” da parte del movimento XR dal punto di vista semiotico, l'obiettivo è quello di proporre una semantica della “verità” e specificare a quale senso di verità fa riferimento chi domanda al governo e alle istituzioni di cambiare il proprio programma politico rispetto ad un futuro che contempla la possibilità dell'estinzione. L'implicatura (Grice 1967) consiste nel fatto che chi non crederà alla verità della crisi climatica sarà responsabile dell'estinzione.

Sebbene la semiotica abbia in passato espunto la verità tra i suoi interessi, seguendo la tesi dell'autonomia del linguaggio dalla realtà di Saussure (Greimas e Courtés 1979 [2007], p. 378), è possibile distinguere il problema filosofico della verità (se esista o meno e se c'è che cos'è, vd. Lynch 2021) da quello semiotico della “verità” con le virgolette (da non intendersi al modo postmodernista della presa di distanza ironica dal concetto, bensì al modo del semiotico che studi la verità come segno linguistico tra i tanti che usiamo quotidianamente). La semiotica ha prodotto diverse ricerche che coinvolgono il campo semantico della “verità”. Si pensi agli studi di Eco sul falso (1990) o alle analisi più recenti su concetti chiave come le fake news (Polidoro 2018; Sonesson 2018; Mangiapane 2018; Paolucci 2023), la post-verità (Lorusso 2018; Ferrari et al. 2023) e le teorie del complotto (Leone 2016; Leone et al. 2020; Madisson e Ventsel 2021; Danesi 2023). Tuttavia, non si può nascondere la lacuna di analisi sulla “verità” stessa, come ha sottolineato di recente Remo Gramigna (2022, p. 84). Nello stesso articolo, Gramigna approfondiva il contributo di Charles Morris sul tema; ma, da un punto di vista puramente semiotico l'approccio stesso di Morris si limitava esplicitamente ai cosiddetti “T-ascriptors”: “‘True’ is a very ambiguous term in ordinary speech, and the identification of it with ‘T-ascriptor’ accords with only one of its many significations” (Morris 1946, p. 107 citato in Gramigna 2022, p. 98). Gli fa eco Susan Haack (2005, p. 88): “we speak not only of true likenesses but of true friends, true followers [...] or describe a joint or beam as ‘out of true’ [...] I shall set these uses aside to focus, as philosophers do, on truth as it applies

to propositions, statements, beliefs”. Queste affermazioni lasciano intendere qualcosa di rilevante dal punto di vista della metodologia empirica della semiotica e della possibilità di una semiotica della “verità”: come l’essere, anche la verità si dice in molti modi che la semiotica può studiare.

Da questo punto di vista, anche il quadrato della veridizione di Greimas e Courtès (1979), se inteso come analisi semantica della “verità”, si dimostra limitato.

	ESSERE	NON ESSERE
SEMBRARE	Verità	Menzogna
NON SEMBRARE	Segreto	Falsità

Tabella 1. I termini del quadrato semiotico della veridizione.

Infatti, la verità come termine vago o *fuzzy* (nel senso della linguistica cognitiva, vd. Sweetser 1987) non è il contrario né del Segreto (essere + non sembrare) né della Menzogna (non essere + sembrare); e non è nemmeno necessariamente l’opposto del falso (non essere + non sembrare), secondo un’interpretazione libera del quadrato. È invece l’opposto di tutte queste cose insieme, o di ciascuna di esse a seconda del contesto. Definire la verità come il manifestarsi di ciò che è (sembrare + essere) appare limitante per esempio per l’analisi semantica della “verità” nel discorso di XR.

Per cominciare, è interessante la modalità conativa del primo punto di XR: “tell the truth”. L’appello è direttamente riferito a governi, aziende, media ecc. che dovrebbero, ma non vogliono o non possono, dire la verità. Già a questo livello non può non risuonare un altro noto appello dei movimenti degli anni ‘60 per i diritti civili e contro la guerra in Vietnam, quando l’invito era di “dire la verità al potere”. Chomsky, uno dei protagonisti dell’attivismo americano contro la guerra del Vietnam, correggeva il detto con il seguente ragionamento: “speaking truth to power makes no sense [...] instead speak truth to the powerless” (1998, p. 158). Cosa significa “verità” in questi casi? Ci si riferisce a un contenuto particolare, per esempio a un insieme di tesi specifiche sul clima o sull’antropocene, o ad altro? Per rispondere a questa domanda,

analizziamo di seguito alcuni passaggi dal testo-manifesto di XR, *This is Not a Drill* (2019), e in particolare dalla prima sezione *Tell the Truth*.

Un approccio comune in semiotica è stato quello di studiare non la verità, o la relazione tra gli enunciati e la verità, ma i cosiddetti effetti di verità prodotti da un testo (l'individuazione di marche di veridizione attraverso le quali un testo si presenta come vero o falso a un enunciatario). Tuttavia, già a questo livello tale approccio appare inadeguato. Quando gli attivisti di XR chiedono ai loro interlocutori di dire la verità non intendono necessariamente far credere vero un particolare *truth claim*. Il primo dei punti di XR non riguarda una particolare proposizione, o un insieme di dati scientifici sull'emissione di CO₂ nell'atmosfera, per esempio; ma riguarda la verità stessa e la richiesta che i governi la dicano. Appare inadeguata quindi anche la concezione normativa di Fuller (2018) sulla post-verità. L'intenzione non è quella di opporre una tesi sulla crisi climatica a un'altra, ma avanzare una nozione di verità che non ammette relativismi, per quanto aperta all'incertezza e al fallibilismo (vd. *infra*). Sembra insomma che il significato della verità sia altro dalla veridizione.

Una prima distinzione è quindi la seguente: tra la verità in generale, e al singolare, e specifici *truth claims*, al plurale. Tra la verità come sostantivo e la stessa come aggettivo saturato da un oggetto di cui si predica, appunto, la proprietà di essere vero. Si prenda per esempio una delle prime apparizioni di "truth" nel testo, nell'introduzione di Sam Knights che riporta i tre punti del movimento: "1/ the government must tell the truth by declaring a climate and ecological emergency, working with other institutions to communicate the urgency for change" (p. 22).

Poco dopo Knights introduce così i contenuti della prima sezione del libro:

The first section of the book is about telling the truth; it will spell out the severity of the situation and describe, in painstaking detail, the effects of climate breakdown. It will tell you the facts and it will not hold back. It presents dispatches from the front lines of climate change and attempts to diagnose decades of denial. It considers the psychological damage of the climate crisis and the role of love, grief and courage in finding a way out of the wreckage. (p. 24)

Nonostante sia vero che gli attivisti di XR oppongono la scienza alla politica, è interessante come in realtà, in tutta la prima sezione di *This is Not a Drill*, la quasi totalità dei passaggi in cui “truth” è menzionata siano casi in cui la verità è citata senza un contenuto specifico. Altresì la “verità” non appare mai nello stesso discorso in cui si espongono dati scientifici.

Il primo articolo della sezione 1 non menziona la parola verità, se non nel titolo, ma offre una serie di fatti che giustificano “the unification and intensification of our shared struggle” (p. 33). Lo stesso vale per gli articoli 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10 e 12. Questi articoli espongono fatti, dati e una serie di ricostruzioni sul perché si sia reso necessario un movimento come quello di *Extinction Rebellion*, alternate ad aneddoti o considerazioni personali. In nessuno di questi “truth” viene mai menzionata.

Per quanto riguarda invece i passaggi dove si parla di “truth”, a cominciare dalla *Declaration of Rebellion* iniziale, “truth” compare con quelli che vengono chiamati i “valori della verità”: «rational mind, ethical conscience, moral concern or spiritual belief. In accordance with these values, the virtues of truth and the weight of scientific evidence, we declare it our duty to act [...]» (p. 9).

È interessante a questo proposito come, non nel testo in questione ma online e nelle manifestazioni, a “tell the truth” faccia spesso seguito “stop telling lies”.

Despite clear evidence of the climate and ecological crisis, governments are falling woefully short at addressing it. Their lies to themselves, and to us, about all of this, represent one of the biggest obstacles to saving people like you and I from a terrifying new reality¹².

Da ciò si evince che la verità sia qui intesa come l'opposto della menzogna. Che sia intesa quindi come Sincerità. Si vedano i numerosi riferimenti alle virtù della verità intesa non come proprietà degli oggetti (/verità/ o /originalità/ vs /contraffazione/), non degli enunciati (/ve-

¹² <https://rebellion.global/blog/2020/12/11/tell-the-truth/>.

rità/ vs /falsità/), ma degli interpreti (/sincerità/ vs /menzogna/, appunto)¹³. Per esempio, il secondo articolo di Ripple e Houtman si presenta come una breve esposizione del dovere morale e etico degli scienziati di dire la verità:

We scientists have been frustrated and even in despair over the many years of inaction, but we will continue to speak out, telling the truth about what we all need to do to protect life on planet Earth. (p. 42)

La richiesta nel primo punto di XR è innanzitutto una richiesta di sincerità, di permettere un discorso aperto e non chiuso ideologicamente sulla crisi climatica. L'effetto è quello di opporre non già una o una serie di proposizioni scientifiche specifiche a quelle della politica, ma lo stile di discorso aperto della scienza a quello ideologico della politica, dove per discorso ideologico intendiamo la teoria di Eco (1975) sul raccontare soltanto parte della storia, occultare intenzionalmente che ci sono anche altri fini rilevanti a un dato problema¹⁴. Questo punto trova conferma anche nel fatto che sono rari nel discorso di XR, almeno nella prima sezione del testo considerato, riferimenti a falsità specifiche dette dai governi. Come è noto, sono molto comuni invece le accuse di *greenwashing* a aziende come Eni in Italia, per esempio, secondo una strategia discorsiva dove più che fare il *factchecking* di una data affermazione, il richiamo e l'accusa sono rivolti al comportamento insincero, inautentico e ingannevole di quelle aziende.

D'altra parte, menzogna e sincerità implicano semanticamente anche un altro senso della "verità". Infatti, per mentire, o essere sinceri, è altrettanto necessario, oltre all'intenzionalità di dire la verità o il falso, anche il dire la verità o il falso. In questo secondo senso la "verità" è appunto l'opposto non della "menzogna", ma del "falso"¹⁵.

¹³ Da definizione, mentire implica l'intenzionalità di mentire da parte di qualcuno, vd. Eco (1990); Bok (1978).

¹⁴ Che è una forma di menzogna per omissione. Sulla semiotica dell'ideologia vd. Lorusso (2022) e Stano e Leone (2023).

¹⁵ Sincerità e menzogna non devono essere confusi infatti con l'insincerità e l'errore, che accadono quando si ha intenzione di mentire o di essere sinceri, quindi di dire qualcosa di falso in un caso e qualcosa di vero nell'altro, ma si finisce comunque per dire qualcosa di vero (insincerità) e di falso (errore), rispettivamente, contro le proprie intenzioni. Se si accettano queste distinzioni, il quadrato della veridizione andrebbe diviso in (almeno) due quadrati: uno per la verità e uno per la menzogna/sincerità. Quest'ultimo mette a quadrato, rispettivamente, la sincerità (non intenzione di mentire + verità), la menzogna (intenzione di mentire + falso), l'insincerità (intenzione di mentire + verità) e l'errore (non intenzione di mentire + falso).

La “verità” come opposto del falso si interdefinisce con altri due termini, l’“opinione” e la “certezza”, con cui intrattiene una relazione di partecipazione nel senso delle opposizioni partecipative di Hjelmlev (Paolucci 2020; Lacková 2022). In senso stretto, la verità è distinta dall’opinione e dalla certezza (Marconi 2007), essendo /ciò che è a prescindere dalle nostre credenze/. Ma in senso esteso, non è raro usare la “verità” per esprimere la propria opinione (“la mia verità”) o di essere certi di qualcosa.

Se, da un lato, come detto, gli attivisti di XR non intendono opporre una loro verità, o una loro opinione, a quella mainstream dei governi¹⁶; dall’altro la “verità” può oscillare, nel discorso di XR, tra la certezza e la verità in senso stretto (ma vd. *infra* su due sensi di “certezza”). Indubbiamente c’è la certezza verso verità future, i cosiddetti futuri contingenti, del tipo: “should we continue as a planet to increase greenhouse gases as we have done for the past two years and as we have done for the past 150 years, we would way exceed the 2°C maximum temperature rise and certainly the 1.5°C”¹⁷. E c’è anche la certezza nella direzione opposta del *fit* tra segni/discorsi/testi e mondo, quando si esprime per esempio la certezza che se facciamo qualcosa possiamo ancora cambiare il mondo. Si veda il seguente esempio dal *foreword* di Vandana Shiva: “today’s struggle for truth is that extinction and extermination are not inevitable” (17). Ma, di nuovo, è indicativo come questi casi siano l’assoluta minoranza. In tutta la prima sezione (a partire dalla seconda sezione, la semantica di “truth” appare molto più variegata, il che rafforza le tesi della nostra analisi), quando si parla di verità come l’opposto del falso è quasi sempre intesa come ciò che è indipendentemente dalle nostre credenze, svincolata da ogni possibile truth claim specifico. Il significato inteso è che c’è qualcosa di indipendente da noi e dalle nostre credenze (che anzi devono essere modificate) e che costituisce un rischio per tutta l’umanità.

Questa conclusione è del resto un punto teorizzato anche esplicitamente, per esempio da Andreas Malm, attivista di XR, che nel suo libro *The Progress of This Storm* (2018) articola una lunga critica ai vari tentativi teorici, presenti in letteratura di dichiarare “l’addio alla natura” e alla

¹⁶ Solo in un caso in tutto il testo la “verità” è intesa in questo senso, nell’articolo 11 di Jem Bendell, a pagina 109: “I’m not compromising my truth, because I have nothing to lose”.

¹⁷ Citazione del 2019 da Christina Figueres, ex segretario esecutivo sul clima delle Nazioni Unite, cfr. <https://extinctionrebellion.uk/the-truth/the-emergency/part-5/>.

realtà (e alle verità corrispondenti). Non è nostro scopo difendere qui la posizione realista sulla natura e sulla crisi climatica di Malm. È sufficiente riportare la seguente definizione di “natura” di Kate Soper (1995), citata da Malm:

Nature is those material structures and processes that are independent of human activity (in the sense that they are not a humanly created product), and whose forces and causal powers are the necessary conditions of every human practice, and determine the possible forms it can take. (Soper, 1995, pp. 132–133)

Da questa analisi appare chiaro che l’invito è, innanzitutto, alle virtù della verità, a essere sinceri, aperti, a ammettere il fallibilismo e alla revisione delle proprie teorie in dialogo e dialettica con la realtà indipendente da noi. È anche un invito all’impegno al realismo della verità/realtà/natura come ciò che è indipendentemente da quello che crediamo sia, o da come i governi dicono che sia, e, almeno nel lavoro di alcuni esponenti del movimento, un invito al superamento dell’approccio costruttivista al concetto di natura (sui limiti del costruttivismo si veda anche il recente manifesto del naturalismo critico di Gregoratto et al. 2022).

Sin dalla descrizione offerta dagli autori di *This is Not a Drill*, “truth” è accostata a “change”. “We are prepared to put our liberty and our lives on the line. We are prepared to speak the truth and demand real political change” (p. 6). Perché ci possa essere il cambiamento ci deve essere innanzitutto qualcosa da cambiare. Non solo, ma il cambiamento stesso deve essere possibile, e questo implica che possiamo migliorare, peggiorare e sbagliarci. Perché sia possibile migliorare, peggiorare e sbagliare è necessario che la realtà e la verità esistano.

Da questo punto di vista il discorso di XR offre una via possibile anche alla semiotica del futuro per quanto riguarda la verità senza le virgolette, proponendo un argomento politico: se si vuole essere aperti, sinceri e realisti nei confronti della crisi climatica, è bene che la verità esista e che ci comportiamo come se esistesse. Con le parole di XR: “tell the truth and act as if the truth is real”.

La realtà come destinante e istanza enunciante

Esplicitiamo ora la connessione tra “verità” e “futuro” nel discorso di XR. Dopo aver introdotto il movimento e i suoi principi, e analizzato la semantica della “verità” nel primo principio, siamo giunti alla contrapposizione tra verità vs certezza. Tuttavia, non si può dire che il cambiamento climatico non sia esso stesso una certezza, in un certo senso, dal momento che l'accordo della comunità scientifica è ragione sufficiente per credere nell'esistenza dell'antropocene e della crisi climatica (come argomentato da Coady e Corry 2013). Di sicuro, si può dire che gli attivisti di XR e gli scienziati per il clima muovono a partire da questa “certezza”.

Anche in questo caso è necessario distinguere due “certezze” così come abbiamo distinti diversi sensi di “verità” — una certezza ontologica e una epistemologica. Il discorso negazionista o neglimentista sul cambiamento climatico muove non dalla certezza ontologica della crisi climatica, ma da certezze epistemologiche di come stanno le cose (e così abbiamo inteso la “certezza” nel paragrafo precedente). In questo senso, la certezza è una nozione che riguarda la credenza e il fatto che essa sia ritenuta vera da qualcuno (indifferentemente dal fatto se sia vera o meno). Possiamo definire qualunque discorso che presenti questo tipo di certezza come discorso *chiuso*¹⁸. Usando la terminologia di Eco (1997), nel discorso chiuso la realtà è presente solo come *terminus ad quem*, come referente del discorso cui vengono predicate alcune proprietà.

Almeno per quanto riguarda la crisi climatica, definiamo invece il discorso di XR come *aperto*, nel senso che si dimostra non-indifferente nei confronti della realtà della crisi climatica (su realtà e narrazione vd. Ferraro e Santangelo 2017). In termini semiotici, quest'ultima appare

¹⁸ Non segue dalla presente analisi che il negazionismo sia necessariamente chiuso mentre l'ecologismo necessariamente aperto. In questo lavoro abbiamo analizzato il solo discorso di XR. Per opposizione, il discorso chiuso è invece indifferente alla verità della crisi climatica, e presenta tratti opposti rispetto a quelli del discorso di XR. Non si tratta di dire dove stia la verità o chi abbia ragione e chi torto (non è nostro compito qui e non è quello del semiotico), ma fare una semiotica della verità e del discorso non indifferente ad essa. In altre parole, sono proposizioni chiuse sia “il cambiamento climatico non esiste” che “la soluzione alla crisi climatica è smettere di mangiar carne”. La differenza tra discorso aperto e chiuso non sta nella verità o falsità di quanto si dice, ma nel cercare di dire la verità, ammettendo di poter sbagliare, o meno (vd. Coady e Corry 2013, p. 92).

nel discorso non (o non solo) come oggetto di predicazione, ma come istanza di destinazione che avvia il programma di azione degli attivisti di XR. Qualunque cosa sia, la crisi climatica agisce come destinante e istanza enunciante nell'esposizione del discorso di XR. In questo caso la realtà agisce innanzitutto come *terminus a quo* della semiosi, un qualcosa che ci prende a calci e ci spinge a produrre segni, ad agire. Fornisce le affordances (fase di Manipolazione) che veicolano il voler-fare e dover-fare degli attivisti di XR.

Ora, se, per definizione, dal discorso chiuso non può che emergere una narrazione in cui il futuro appare come qualcosa di certo (corrispondente alle credenze dell'Enunciatore), dall'enunciazione partecipata (Paolucci 2020) di umani e crisi climatica non può che risultare una narrazione con una conseguente idea di futuro come qualcosa di incerto, come emerge chiaramente dai passi citati nel paragrafo precedente.

D'altra parte, c'è anche un altro senso di "futuro" rilevante per il nostro argomento, ricavabile non dal senso comune né dai dizionari, ma dalla letteratura semiotica, per cui futuro = realtà. Il riferimento è a Deely (2001) quando dice: "wherever the future influences a present course of events, we are confronted by semiotics" (2001, p. 737). Cosa significa? Deely si riferiva al modo particolare di esistenza che hanno la terzità e gli abiti nella semiotica di Peirce. Questi, come spiega Deely, sono *esse in futuro*, sono la tendenza ad agire in modo simile in circostanze simili nel futuro (EP 2, p. 413). Se prendiamo un solido e lo lasciamo, esso cadrà per via dell'abito naturale della forza gravitazionale; per questo, se il solido che impugno è qualcosa di valore per me, deciderò di non lasciarlo cadere, ed ecco che il futuro ha influenzato il presente. Il cambiamento climatico, e il futuro incerto a cui rimanda, costituisce un *esse in futuro* allo stesso modo, un nuovo abito di condotta della realtà che influenza il presente. La distinzione tra i due tipi di certezza non solo conferma l'opposizione tra verità e certezza (futuro incerto vs futuro certo) cui eravamo giunti, ma permette anche di esplicitare in che senso e perché il futuro di cui parlano gli attivisti di XR può essere visto anche come motore, come destinante del discorso.

Un futuro incerto, un futuro aperto

La questione della verità è legata indissolubilmente alla verità orientata ad un futuro incerto, prescrivendo il richiamo alla predizione basata su molteplici informazioni nei confronti di un possibile futuro, e dall'altra parte una descrizione della realtà determinata da alcune certezze che giustificano il necessario cambiamento. “L’anticipazione è dunque strumentale. Finalizzata ad orientare e qualificare il tipo di trasformazione che si va perseguendo. È una risposta possibile per dare all’incertezza un esito favorevole” (Ceriani 2021, p. 81). Per questa ragione crediamo che la semiotica, la cui indagine verte sui modi in cui rendiamo presente ciò che è assente, può e forse deve presentarsi come lo strumento essenziale dei movimenti ecologisti che lottano per determinare (o scongiurare) un certo tipo di futuro.

I modelli del futuro sono a tutti gli effetti incarnati e mediati dalla cultura tramite una varietà di risorse semiotiche che li rendono pubblicamente disponibili e costituenti dell’immaginazione collettiva, così come dell’anticipazione di un futuro comune o di un insieme dinamico e diversificato di futuri possibili (Pärn 2021). Tutti questi modelli di futuro che circolano all’interno della cultura influenzano le scelte d’azione individuali e istituzionali, nella tensione tra un futuro desiderato e uno indesiderato. Lo studio semiotico del futuro riguarda la capacità di modellare un oggetto inesistente, gli stati futuri, e la capacità dell’oggetto inesistente di influenzare o determinare le azioni e le scelte attuali degli individui.

Questa dinamica è affermata anche dagli stessi attivisti di XR i quali, come emerge da una lunga serie di interviste (Stuart 2020), mostrano che dire la verità sulla realtà della situazione non significa che la speranza e l’azione siano perse, ma che gli attivisti possono adottare una nuova strategia su ciò che è ancora possibile. D’altronde è propriamente l’incertezza e l’instabilità che si trovano alla base della speranza; ciò che motiva il reclutamento “Heading for Extinction” messo in atto dal movimento è l’esposizione con onestà della situazione quale parte dell’azione verso il cambiamento del futuro.

Data l’irreversibilità della crisi climatica, il futuro sembra però restringersi a causa di alcuni fenomeni narrativi che lo condizionano: da una parte l’incertezza, dall’altra la possibilità del collasso definitivo, ossia di una chiusura definitiva e irreversibile. L’esaurimento delle risorse

diviene nella narrazione ecologista uno svuotamento del futuro: se le risorse nel presente si estinguono (depauperamento dei terreni, crisi idrica, perdita di biodiversità, ecc.), allora il futuro e la possibilità di realizzarsi in modo differente dalla mera estinzione (rimanendo dunque aperto e indeterminato) viene meno.

Se per Lotman (1993) il futuro si presenta come “lo spazio degli stati possibili”, con la crisi climatica sembra che il futuro si manifesti come spazio degli stati necessari, impedendoci di immaginare un futuro alternativo (Fisher 2009). Il concetto di esplosione in Lotman, che colloca il futuro all'interno di una ricerca semiotica della cultura, può essere applicato a una situazione ecosistemica determinata da un radicale cambiamento (climatico, ma altresì strutturale e organizzativo) che proietta nuovi e imprevisi futuri che dipendono da una rete eterogenea di attori umani e non umani (Maran 2021; Zengiaro 2022, 2022a).

Quando un testo si traduce in una opposizione di termini come cambiare/estinguersi oppure agire/morire il futuro restringe le proprie possibilità ad una bipolarità che retroagisce sulle decisioni del presente. Nei medesimi meccanismi politici di XR è cruciale come le narrazioni sono comunicate; affinché le possibilità politiche siano discernibili, il futuro deve essere aperto. Se il futuro è completamente determinato, non c'è spazio per immaginare, creare, pianificare e deliberare (Nordblad 2021). Infatti, le pratiche di XR non mirano a risolvere i dilemmi più grandi del cambiamento climatico, ma a sviluppare la consapevolezza del problema e ad aprire una discussione sul futuro, necessaria per l'azione politica (Friberg 2022).

Il cambiamento climatico, insieme alle interpretazioni dei suoi effetti, sembra mettere in secondo piano tutta una serie di narrazioni che costituivano il nostro reale e che divengono ora insignificanti rispetto alle esigenze della sopravvivenza. I soggetti che devono scappare dalle proprie case per le inondazioni, i migranti climatici che fuggono dai terreni inospitali, le famiglie che non hanno accesso all'acqua potabile, appartengono necessariamente a questo effetto di restringimento del futuro. Il tempo del racconto del proprio presente e il futuro che restringe il suo campo di virtualità si intrecciano in una manifestazione del *count down* (fig. 2) presentato come verità proveniente da un futuro inevitabile (chi può fermare questo conto alla rovescia?).



Figura 2. L'orologio installato in centro a Manhattan, inaugurato sabato 19 settembre 2020 nell'ambito della Climate Week. "Climate Clock" si basa sui dati dell'Ipcc.

Il tema del futuro descritto da XR (2019) mostra gli intrecci espressi nella loro retorica, collegando lo spazio dell'esperienza all'orizzonte dell'aspettativa, poiché il futuro è immaginato come una versione intensificata del presente. Le dichiarazioni degli attivisti possono essere intese come critica del presente piuttosto che come affermazioni chiuse sul futuro. Nelle affermazioni (seguendo le dinamiche esposte nelle varie newsletter e dichiarazioni pubblicate nei movimenti in Italia e Inghilterra) appare evidente che il discorso di XR mira a interrompere il continuum lineare del tempo del cambiamento climatico, creando una rottura tra il presente e il futuro in modo che quest'ultimo diventi aperto:

We are standing on a precipice. We can acknowledge the truth of what we are facing, or we can continue to kick the can down the road and allow the effects of a heating planet to have even more detrimental outcomes on all living beings. We are already locked in to a certain amount of warming and biodiversity loss, but there is still time to change this story (XR 2020).

La questione del senso e del significato del futuro si presenta tuttavia attraverso un limite. Ciò è dovuto ad una castrazione dell'immaginazione, implicita nella visione nichilistica del futuro e nelle narrazioni ambigue e distopiche (Ambrosini, et. al 2023; Bridle 2019; DeGiuli e

Porcelluzzi 2021): “l’ambiguità della situazione presente va preservata, perché è in questa ambiguità che si cela la via per la liberazione del possibile dalle maglie dell’inevitabile” (Bifo 2019, p. 83).

Anche se gli attivisti di XR affermano che sia troppo tardi, ossia che gli umani abbiano già causato troppi danni per poter invertire la rotta, essi agiscono grazie alla fiducia nella possibilità di fermare tali danni (Kretz 2013, p. 936). La capacità di immaginare e prevedere un futuro è stata storicamente una risorsa potente per molti movimenti sociali e lo è ancora oggi per XR (Buzogány, Scherhauser 2022). Tuttavia, ciò che gli attivisti rimarcano come spinta del movimento è una prospettiva della mobilitazione dal basso connessa con il ripensamento della coesistenza nel prossimo futuro (Morris 2023). Come asserisce Anna Friberg (2022), la nuova generazione di attivisti nel movimento di XR, piuttosto che attingere a paure orientate al futuro, cerca di appoggiarsi alle esperienze del presente, in cui il tempo è sia una risorsa che un limite.

Nell’analisi semiotica circa il legame tra la nozione di verità e futuro, emergono con chiarezza i concetti fondamentali che guidano Extinction Rebellion. La verità sulla crisi climatica viene interpretata come un segno imperativo che richiede una risposta immediata e concreta. Attraverso l’esplorazione della verità e della realtà della crisi, si sperimenta il peso simbolico della perdita e del dolore, che diventano segni tangibili della necessità di azione (Kinniburgh 2020). In questa prospettiva semiotica, la verità diventa il fulcro attorno al quale si costruisce la narrazione del futuro, una narrazione che si basa sulla consapevolezza e sull’azione responsabile per affrontare le sfide ambientali del nostro tempo.

Conclusioni

Nel presente saggio abbiamo potuto osservare come la richiesta di verità assuma, nel discorso di XR, centralità per il cambiamento del presente attraverso il futuro. La condizione per la quale il movimento ecologista sostiene che il futuro prescrive il dilemma tra un certo tipo di azione politica o l’estinzione della specie si basa su di una determinata concezione della verità come sincerità e come ciò che è indipendente

dalle credenze dell'uomo e del ruolo che essa deve giocare nell'immaginazione e narrazione del futuro¹⁹.

Lungo la trattazione si è delineata una decisiva opposizione di stili enunciazionali. Da una parte la certezza di chi proietta la propria Verità sulla realtà della crisi climatica²⁰; in questo caso il futuro è inteso come prerogativa dell'intenzionalità e progettazione umana attraverso processi contrastivi o indifferenti nei confronti del non umano, del cambiamento climatico e della crisi ecologica (proiezione *top-down*). Dall'altra, la partecipazione dal basso tra i due attanti umano e non-umano (emergenza *bottom-up*).

Il presente lavoro mirava a mostrare come dal discorso di XR emergesse anche uno stile semiotico dove la verità è pensata non come il far credere vero qualcosa, ma come *terminus a quo* che può aprire il futuro all'incertezza. D'altra parte, nel senso di Deely visto su e come afferma Latour (2014, p. 13), ciò che gli attivisti stanno mostrando è che il tempo scorre anche dal futuro al presente. Il discorso di XR non lascia che il tempo scorra dal passato al presente, bensì dal futuro al presente: qualche cosa che si avvicina per molti versi ad una rivoluzione scientifica, politica ed ecologica allo stesso tempo.

Riferimenti bibliografici

AMBROSINI E., I. ZAMPIERI e N. ZENGIARO (2023) *Performing catastrophe. Arte nello spazio pubblico tra forme di vita e immaginari multispecie*, "Ocula. Occhio semiotico sui media", 28 (24): 128–152, doi: 10.57576/ocula 2023-15.

BIFO F. (2018) *Futurabilità*, Nero, Roma.

BOK S. (1978) *Lying. Moral Choice in Public and Private Life*, Pantheon Books, New York.

¹⁹ L'analisi presentata in questo lavoro mira all'obiettività come ogni analisi semiotica. Tuttavia, per onestà e completezza, dichiariamo che gli autori condividono le istanze del movimento; alcuni di essi hanno partecipato all'organizzazione del movimento XR Italia, avendo quindi la possibilità di portare la propria esperienza auto-etnografica. Prendiamo atto che quando si tratta del futuro, compresa la semiotica del futuro, dividere essere e dover essere, analisi e politica, risulta inoltre difficile. Citiamo Santangelo, in questo numero, quando dice, nel suo caso in riferimento al futuro del digitale: "evidentemente, se così tanti studiosi ritengono che si debba andare in questa direzione, ci sarà un motivo".

²⁰ Compresa la certezza negativa del negazionismo.

- BUZOGÁNY A. e P. SCHERHAUFER (2022) *Framing different energy futures? Comparing Fridays for Fridays for Future and Extinction Rebellion in Germany*, “Futures”, 137, doi: 10.1016/j.futures.2022.102904.
- BRIDLE J. (2019) *Nuova era oscura*, Nero, Roma.
- CERIANI G. (2021) *Costruire il futuro: strategie dell'incertezza e logiche alternative*, “E/C”, 32: 80–84.
- CHOMSKY N. (1998) *The Common Good* (interviewed by David Barsamian), Odonian Press, Tucson, Arizona.
- DANESI M. (2023) *Politics, Lies, and Conspiracy Theories. A Cognitive Linguistics Perspective*, Routledge, Oxon-New York.
- DEELY J. (2001) *Four Ages of Understanding*, University of Toronto Press, Toronto.
- DEGIULI M. e N. PORCELLUZZI (2021) *Medusa. Storie dalla fine del mondo (per come lo conosciamo)*, Nero, Roma.
- ECO U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- . (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- . (1997) *Kant e l'ormitorinco*, Bompiani, Milano.
- EXTINCTION REBELLION, FARRELL C., GREEN A., KNIGHTS S. e W. SKEAPING (2019) *This is Not a Drill: An Extinction Rebellion Handbook*, Penguin, London.
- EXTINCTION REBELLION (2020) *Newsletter 42*, Visitato il 26 aprile 2024, <https://rebellion.global/blog/2020/08/24/newsletter-42/>
- FERRARI F., LORUSSO A. M., MORUZZI S. e G. VOLPE (2023) *Perspectives on Post-Truth*, “Social Epistemology”, 37 (2): 141–149, doi: 10.1080/02691728.2023.2184219 .
- FERRARO G. e A. SANTANGELO (a cura di) (2017) *Narrazione e realtà. Il senso degli eventi* (I Saggi di Lexia), Aracne, Roma.
- FISHER M. (2009) *Capitalist Realism: Is There No Alternatives?*, Zero Books, London.
- FREEMAN J. (1972) *The tyranny of structurelessness*, “Berkeley Journal of Sociology”, 17: 151–164.
- FRIBERG, A. (2022) *Disrupting the Present and Opening the Future. Extinction Rebellion, Fridays For Future, and the Disruptive Utopian Method*, “Utopian Studies”, 33 (1): 1–17, doi: <https://doi.org/10.5325/utopianstudies.33.1.0001>.
- FULLER S. (2018) *Post-Truth. Knowledge as a Power Game*, Anthem Press, London-New York.
- GRAMIGNA R. (2022) *Charles W. Morris on Truth. Towards a Semiotically Oriented Epistemology*, “Estudos Semióticos”, 18 (2): 82–105, doi: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2022.194348>.
- GREGORATTO F., IKAHEIMO H., RENAULT E., SARKELA A. e I. TESTA (2022) *Critical Naturalism: A Manifesto*, “Krisis”, 42 (1): 108–124, doi: <https://doi.org/10.21827/krisis.42.1.38637>.

- GREIMAS A. J. e J. COURTÈS (1979), *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (trad. it. *Semiotica: Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano, 2007).
- HAACK S. (2005) *The Unity of Truth and the Plurality of Truths*, "Principia", 9 (1–2): 87–109.
- HINKS E. K. e S. RÖDDER (2023) *The role of scientific knowledge in Extinction Rebellion's communication of climate futures*, "Front. Commun", 8, doi: <http://dx.doi.org/10.3389/fcomm.2023.1007543>.
- LACKOVÁ L. (2022) *Participative Opposition Applied*, "Sign Systems Studies", 50 (2–3): 261–285, doi: <https://doi.org/10.12697/SSS.1>.
- LATOUCHE S. (2006), *Le pari de la décroissance*, Paris, Fayard.
- LATOUR B. (2014) *Agency at the Time of Anthropocene*, "New Literary History", 45 (1): 1–18.
- LEONE M. (a cura di) (2016) *Complotto / Conspiracy*, "Lexia", 23–24, doi: 10.4399/97888548993151.
- LEONE M., MADISSON M. e A. VENTSEL (2020) "Semiotic Approaches to Conspiracy Theories", in Butter M. e P. Knight, *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*, Routledge, London.
- LORUSSO A. M. (2018) *Postverità*, Laterza, Roma-Bari.
- . (2022) *L'utilità del senso comune*, il Mulino, Bologna.
- LOTMAN J. (1993) *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano.
- LYNCH M. P. (2021) "Preface to the Second Edition: Truth in a Post-Truth Age", in M. P. Lynch, J. Wyatt, J. Kim e N. Kellen (a cura di), *The Nature of Truth. Classic and Contemporary Perspectives*, MIT Press, Cambridge-London.
- KARNIK HINKS E. e S. RÖDDER (2023) *The role of scientific knowledge in Extinction Rebellion's communication of climate futures*, "Front. Commun", 8, doi: 10.3389/fcomm.2023.1007543.
- KINNIBURGH C. (2020) *Can Extinction Rebellion Survive?*, "Dissent", 67 (1): 125–133, doi: <https://doi.org/10.1353/dss.2020.0007>.
- KRETZ, L. (2013) *Hope in environmental philosophy*, "Journal of Agricultural and Environmental Ethics", 26 (5): 925–944.
- MADISSON M. e A. VENTSEL (2021) *Strategic Conspiracy Theories: A Semiotic Approach*, Routledge, Oxon-New York.
- MALM A. (2018) *The Progress of This Storm. Nature and Society in a Warming World*, Verso, London.
- MANGIAPANE F. (2018) *The Discourse of Fake News in Italy. A Comparative Analysis*, "Versus", 2: 291–306, doi: 10.14649/91357.
- MARAN T. (2021) *The Ecosemiosphere is a Grounded Semiosphere. A Lotmanian Conceptualization of Cultural-Ecological Systems*, "Biosemiotics", 14: 519-530.
- MARCONI D. (2007) *Per la verità. Relativismo e filosofia*, Einaudi, Torino.

- MAUSS M. (1925) *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Éditions Payot & Rivages, Paris.
- MONBIOT G. (2017) *Out of the Wreckage: A New Politics for an Age of Crisis*, Verso books, London.
- MORRIS C. W. (1946) *Signs, Language, and Behavior*, Prentice-Hall, New York.
- MORRIS, E. H. (2023) "Hope dies - Action begins". *Examining the postnatural futurities and green nationalism of Extinction Rebellion*, "Journal of Language and Politics", 22 (5): 687–706.
- MORTON T. (2018) *Iperoggetti*, Nero, Roma.
- NORDBLAD, J. (2021) *On the Difference between Anthropocene and Climate Change Temporalities*, "Critical Inquiry", 47 (2): 328–48, doi: <https://doi.org/10.1086/712123>.
- PAOLUCCI C. (2020) *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano.
- . (2023) *Pre-Truth: Fake News, Semiological Guerrilla Warfare, and Some Other Media and Communication "revolutions"*, "Media and Communication", 11 (2): 101–108, doi: <https://doi.org/10.17645/mac.v11i2.6628>.
- PÄRN K. (2021) *Towards the semiotics of the future: From anticipation to premeditation*, "Sign Systems Studies", 49 (½): 108–131.
- PEIRCE C. S. (1998) *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings* Vol. 2 [EP 2], edito da Houser N. e C. Kloesel, University of Indiana Press, Bloomington .
- POLIDORO P. (2018) *Post-Truth and Fake News. Preliminary Considerations*, "Versus", 2: 189–206, doi: 10.14649/91351.
- SRNICEK N. & A. WILLIAMS (2015) *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work*, Verso Books, London.
- SONESSON G. (2018) *No More Faith in Fakes. A Natural History of Counterfeiting*, "Versus", 2: 259–274, doi: 10.14649/91355.
- SOPER K. (1995) *What is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*, Blackwell, Oxford.
- STANO S. e M. LEONE (a cura di) (2023) *Ideologia / Ideology*, "Lexia", 41–42, doi: 10.53136/97912218067171.
- STUART D. (2020) *Radical Hope: Truth, Virtue, and Hope for What Is Left in Extinction Rebellion*, "Journal of Agricultural and Environment", 33: 487–504.
- SWEETSER E. (1987) "The Definition of 'Lie': An Examination of the Folk Models Underlying a Prototype", in D. Holland e N. Quinn (a cura di), *Cultural Models in Language and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge.
- VOLLMAN W. T. (2018) *No Immediate Danger: Carbon ideologies vol. 1*, Viking, London.
- . (2018a) *No Good Alternative: Carbon Ideologies vol. 2*, Viking, London.

- ZENGIARO N. (2022) *Ecosemiotics of the City. Designing the Post-Anthropocene*, “European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes”, 5 (2): 204–228.
- . (2022a) *The Time of Materials: Rethinking the Anthropocene from Stones*, “Versus”, 135 (2): 283–300.

SUSTAINABILITY AND THE IMMATERIAL RETHINKING KNOWLEDGE AND ITS PRODUCTION BEYOND THE LINEAR ECONOMY

MARILIA JARDIM*

ABSTRACT: The article speculates on the applicability of existing discourses on material sustainability to a shift in behaviours concerning the management of immaterial resources such as education, skills, and the production and dissemination of knowledge. While information products constitute a central aspect of contemporary cultural environments, our mainstream vision of sustainability seems to be enclosed in the material world. This disconnection, which defines our present production model, causes an important chasm: while we increasingly produce discourses *about* the importance of shifting towards circular models of consumption and production, our approach to concepts and ideas remains grounded in a linear, extractivist logic. As such, our understanding and management of the immaterial remains grounded in an eschatological paradigm which is bound to the concept of *future*, which, in contemporary European languages, is entangled with ideas of growth and acceleration. Developing from Guattari's (1989) proposition of an Ecosophy, I propose an understanding of sustainability of immaterial resources, which will be narrowed down to the problem of production of knowledge and its dissemination through Higher Education. The reflection combines the idea of circular and linear temporalities, explored through the works of Bakhtin (1981), Heidegger (1985), and Koselleck (2004), alongside Zeman's (1975) Systemic Semiotic Theory and postulates from Greimasian Generative Semiotics (Cf. Greimas 1983), interrogating how principles of material sustainability can be reoperated as tools to mitigate the imminent immaterial ecological disaster.

KEYWORDS: Sustainability, Ecology of Knowledge, Education, Temporality, Circular Economy.

As the climate crisis gains the forefront of mainstream discourses, our interest in the “slow” movements — in fashion, food, and living —

* Royal College of Art / London College of Communication (United Kingdom).

has shed light on the problem of time as central to the future of our existence. Yet, awareness of the urgency of deliberate deceleration is enclosed in the discussion around the material world — particularly energy extraction and consumption, transport, sartorial fashion, and the food industry. On the one hand, we are beginning to understand the impact of acceleration in the tangible terms of exhaustion of finite resources and the saturation of by-products the processes of fast extraction, production, and obsolescence create: a mark of our industrial model and the economic system fostering and informing it. However, we don't seem to consider how the same issues may affect the immaterial realm — particularly the production of knowledge and its dissemination through education (Higher Education degrees in special) and their assimilation by a paradigm of consumer commodity. This phenomenon results in an inversion: education and research cease to be a point of disruption from where new paradigms can emerge, becoming instead pressured to cater for “the market”, transforming researchers, students, and knowledge itself into commodities.

Transposed to the immaterial, accelerated linear economies see ways of knowing and human competencies as isolated resources to be exploited and exhausted or extinguished when they are not deemed “useful”: a set of dynamics starting to cause irreparable damage to the environment of human subjectivity, which can be understood in terms of cultural and epistemological diversity. If (environmental) sustainability is a problem of resource management, it is imperative to extend this discussion to include the literal *human* and cultural resources that are being traded in this system.

Building on theoretical reflections that announce this problem — Félix Guattari's (1989) essay *Les Trois Écologies*, Jiří Zeman's (1975) Systemic Semiotic Theory, and the reflections on temporality presented by Mikhail Bakhtin (1981) and Martin Heidegger (1985) — this article aims to discuss the urgency of identifying and addressing the question of sustainability in the immaterial realm, with emphasis on education and the production of knowledge, which offer an emblematic case for other information products. As environmental sustainability is a problem of flexibility — our ability to adapt our ways of being and doing, to replace and transform — to reimagine knowledge and education in a sustainable paradigm requires the same principles to be applied to our theoretical tools. Thus, rather than a traditional semiotics of texts, my

exercise draws from contemporary theories announcing paradigmatic changes enabling Semiotics to expand its limits — the Semiotics of “life practices”, as well as Semiotics of Culture and Biosemiotics¹; in this piece, their *ethos* is re-transposed to a speculation of what lies beyond the material dimension of interactions, cultural phenomena, and the *umwelt*. I will attempt a reflection on how sustainable principles disseminated in contemporary mainstream discourses and practices can support more ecological practices of the immaterial, enabling the possibility of a paradigm change aligned with the urgency raised by Byung-Chul Han (2021) of a “temporal revolution” that will shape a new kind of time framework.

1. The Meaning of Future

Our approach to the concept of time often takes for granted that, rather than a fact or an event, *future* is a linguistic construct that can only be accessed through the intricacies of verbal representation. Although many contemporary languages possess future tenses, not all permit one to speak about the future, as is the case in the Māori language studied by Linda Tuhiwai Smith (1999): without forms that express what is yet to come, the only possible understanding of time is grounded in the present. While our future-driven mentality might equate the ability to imagine and communicate futures with a higher level of “development”, to envision and utter futures also unleashes the equivalent “accidents”, to reference Paul Virilio’s (2005) theory. If we accept Martin Heidegger’s (1985, p. 272) conception of discourse as a temporalisation of Dasein, to project oneself in a different time from *now* through linguistic constructs also alters the temporalisation of being itself. To speak outside of the present causes a temporal split that goes beyond the discourse being uttered: it collapses the aspects of inchoateness and terminativeness, causing subjects to project their existence outside the temporal aspectuality they inhabit. By enabling the utterance of hypotheses, speculation, and prophecies, those discursive modalities

¹ It is not possible to provide a thorough revision of these traditions in the space of this article, but I refer mainly to Eric Landowski’s works *Passions sans nom* (2004) and *Les interactions risquées* (2005); Jacques Fontanille’s *Formes de Vie* (2015); Juri Lotman’s seminal work “On the Semiosphere” (2005), and *Culture and Explosion* (1992); and Jakob von Uexküll *A Foray into the Worlds of Animals and Humans* (2010) and *Theoretical Biology* (1926).

cause subjects to shift towards potential realities, which can be utopian or catastrophic, creating tensions between slowing down dysphoric outcomes while attempting to bring about euphoric futures faster.

*

In Western contemporary languages, the concept of future as what will come is split into two forms: *futur* (*future*, *futuro/a*) and *avenir* (*avvenire*, *porvenir*). While *futur* shares the Latin root *futurus* — to grow, to become² — *avenir*, the contraction of *à venir*, translates as [what is] “to come”. Adopting Jean-Pierre Dupuy’s argument, Slavoj Žižek (2024) approximates the *futur* with the continuation of the present as a “dystopian fixed point”, the full actualisation of tendencies already in place; while *avenir* indicates the possibility of a radical discontinuity with the present. An akin distinction is presented by Denis Bertrand (2021), referencing Bruno Latour’s understanding of *futur* as what human subjects can build, while the *avenir* is that which cannot not come — what belongs to the Addresser, to “Providence”. Although deceptively dissimilar, those two distinctions share that, while *futur* is a predictable future that can be shaped, *avenir* belongs to the order of the unpredictable — which, for Latour, seems to have a fatalistic undertone while, for Žižek, it brings the euphoric possibility of revolution.

An *expansionist* concept of future as growth — *becoming more* — is fully actualised in the idea of *futur* as continuity. The split between the realised present and the “better times to come” births the distinction of past and future in terms of *experience* and *expectation* debated by Reinhardt Koselleck (2004), in which both values constitute distinct modes of presence: expectation exists in the *horizon*, an imaginary line that recedes as one approaches it, as a form of “future made present” — an amalgamation of the triggering of a process, or inchoateness, and the complete action, or terminativeness (Cf. Greimas & Courtés 1993). In that sense, the idea of “progress”, which is another iteration of an expansionist idea of increase, aims to reduce the temporal difference between experience and expectation, accelerating the temporal gap between the (unwelcome) now and a (yearned for) later. Although this

² Despite not sharing the linguistic root or phonetic affinity with the Latin-derived forms, the German word *Zukunft* is defined similarly as time yet to come, one’s life path that is still in the future, and the verbal tenses that express this time.

view wishes for an enlargement of the durative aspect in the long run — a possible definition of “sustainability” — it actually erodes the possibility of duration when it aims at accelerating abrupt starts into fast completions.

Our obsession with the future denounces a partiality to an eschatological worldview, whose emergence is attributed to Judeo-Christian liturgy. As much as Koselleck (2004, p. 13) remarks that the unknown Eschaton was one of the Church’s integrating factors, a “secular eschatology” remains an integrating factor of our ways of imagining futures: our operativity of this concept reiterates the linear journey from an imaginary beginning towards an *end* and the hopeful expectation of better times — whether that means a utopian future or the “Hereafter”. Nonetheless, Bakhtin’s (1981) analyses present us with the problem that eschatological time disseminates a “future emptied out”, the end of all signs in its past and present forms, which must be opposed to the idea of a *creative* and *generative* time which would be measured by acts of creation rather than destruction: a time that *conceives again*.

The opposition of eschatological linearity marking the accelerated time of modernity to a mythical pregnant time of cycles is at the foundation of the contrast between “linear” and “circular” production systems that inform contemporary discourses about sustainability. In this argument, cyclicity and renewal approximate the logic of “natural time”, while the blind sprint from beginning to end contains in itself the possibility of acceleration (which, in a cyclical logic, would be pointless). In that sense, notions such as novelty and progress only make sense if we hope the future will be *different*. Yet, the eschatological model is, by definition, destructive. In his Systemic Semiotic Theory, Zeman (1975) postulates the process of degradation of information through a reading of the Third Law of Thermodynamics as a principle governing communication: in the cosmic flow and in the flow of time, *entropy* is an irreversible gradient plus direction, in which states of time and information degrade towards chaos — a form of “no-return” (linear) motion that results in a degeneration of systems. By approximating his reasoning and the understanding of linearity as a *modus operandi*, we can conclude that the acceleration of a linear trajectory from present to future is, *ipso facto*, the acceleration of a pathway towards chaos. Thus, the pursuit of futures can only lead to an *end*.

*

When understood alongside the problem of knowledge and education and their commodification, various futures are entangled in a complex dynamic. Focusing on environmental sustainability — as part of course contents, research priorities, and in the mission statements of institutions — the desire to advocate for practices ensuring a later for the planet clashes with the possibility of continuity of human socio-economic life: the pressures to secure “employability” for those acquiring education products, and the continuity of businesses themselves (both universities as institutions and “the market”). More than the unfortunate beneficiaries of centuries of environmental abuse, today’s learners are immersed in a *zeitgeist* marked by the unknown Eschaton of late capitalism and its Horsemen: the climate crisis, disintegration of democracies, financial crisis and social unrest, angst about the potential consequences of AI, global pandemics, and war. Young learners today find themselves at a crossroads: the trailblazers demanding sustainable products and business practices, their awareness (and rightful indignation) is aimed at the (mis)use of energy, raw materials, environmental pollution, the suffering of animals, and umbrella issues such as carbon, emissions, and plastic.

The reduction of ecology to a problem of the natural environment denounces the paradigm generating this awareness. While Gen Y and Gen Z are the most educated cohorts in known human history, they also received the most specialising education. The most qualified professionals to ever exist are also the ones whose qualifications have the most shrivelling effect, narrowing down skills, competencies and, consequently, knowledge itself, to a highly utilitarian role — a mechanistic view of subjects in line with the prevalent socio-cultural systems, and mirroring the specificity and disposability of other commodified products and services. Equally, this model responds to the commoditised context of the neoliberal university, where education is bent to conform to narratives and systems of value that are typical of what I would like to call an *extractivist paradigm*. In *Les Trois Écologies*, Guattari (1989) outlines this logic in the flattening out of all modes of valorisation; the reiteration of existing “pathological” models; and the fragmentation of subjectivity, which, for him, are a result of the forced separation of the natural environment from the *socius* and the mind.

In essence, although young professionals have been taught *about* sustainability, the framework of the education model remains aligned with a linear paradigm. Such contrariety between knowledge (our awareness of an ecological crisis and the necessary actions to mitigate it) and the dominant cultural, social, and economic paradigms (growth-oriented extractivist economic models) prevents any knowledge from enacting a meaningful social, as well as environmental impact. For as long as this contrariety is sustained, environmentalism will be condemned to become a “style”: a superficial “dress” of discourses that, at their significant core, continue to operate as linear economies giving themselves as simulacra of green businesses.

In this clash between two sustainabilities — the word as synonymous with environmental ecology and its wider meaning as the possibility of “sustaining something” — we must interrogate what it is that we wish to sustain: our natural environment or systems and practices we have in place? At this moment, our desire to “educate for the future” constitutes a contradictory formula combining information on sustainable processes and the reiteration of a model of *economic sustainability*. The desire to prepare students for literal survival in the existing market logic means, in essence, the production of viable “cogs” for existing businesses. Nonetheless, because market landscapes are fast-evolving, to cater to market sustainability means to subject forms of knowledge, professions and, consequently, the human resources carrying these, to the same destructive forces of the *fashionable* governing every commodity system. This logic creates a confrontation of two futures: the future of the *system* can only be secured through the death of the *process* — the individual parts forming the whole. Thus, accepting to surrender education and knowledge to an extractivist logic is the victory of one future over the other.

2. A Circular Economy of Knowledge

The issues presented in the above section can be encapsulated in the present market-led Anglo-Saxon university model and the narrow focus on *specialist education*. A modality of labour associated with social prestige and the promise of higher earnings, this model carries the risks

of exposure to *programmed obsolescence* embedded in any commodity system. Such, in turn, mirrors the time pressures to produce new qualified workers to replace the obsolete ones at an increasingly faster rate, collapsing learning time for the sake of “faster completions”. That demand also contributes to growth — in terms of how much capital is spent — to universities, which can welcome more students faster but, inevitably, subject knowledge and qualifications to the same life cycle of other consumer products. In Emmanuel Levinas’ (1972) illuminating statement, whenever cultural significations allow themselves to be interpreted through the superstructures of economy, economy imparts its forms onto culture — an ambivalence in signification that evidences a certain disorientation.

To align with significations derived from economic models imprints the same quantitative and mechanistic approaches to human relations: in the image of the operator from Generative Semiotics (Cf. Greimas 1983), education in this model replaces human potential with an inventory of thematic roles, becoming an intermediary that allocates competentialised subjects to other addressers. In Guattari’s terms, such can only produce reiterations of existing pathological models incompatible with an environmentally (and socially, subjectively) sustainable future, reproducing practices resulting in the waste of human and epistemic potential. Whether that means a shrinking of “permitted” narratives a subject can embody or the limitation of disciplines’ potential, radical specialisation and the radical utilitarianism it supports result in a phenomenon similar to the reduction of biodiversity in the natural environment.

Diversity combined with a synergy between the parts appears as a pivotal element of sustainability: an image invoked by the Portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos (2009) as an “ecology of knowledge”, the coexistence of epistemologies and forms of subjectivity appears as a mirror to the same phenomenon in the natural world, which the anthropologist Anna Tsing (2015) presents in the idea of *assemblages*: forms of open-ended gatherings allowing life forms to gather while creating new forms of life. A model she approximates to the concept of polyphony in music, assemblages are conglomerates of intertwined autonomous melodies — thus lacking a single or dominant perspective — which include living and non-living ways of being, as well forms that are not “part of progress”. Essential to multispecies

ecojustice, the entanglement of temporalities, spatialities, and intra-active assemblages is invoked by Donna Haraway's (2015) image of the *Chthulucene*, named after the mythological feminine tentacular powers from various cultures (Terra, Gaia, Pachamama, etc.): a representation of a total connection between things that "compose and decompose".

Such perspectives around ecology describe the radical opposite of the current logic of fashionable commodified specialisms and ways of knowing, which, if continued, can cause entire disciplines to disappear and an irreversible deformation of the remaining knowledge into forms exalting only their market value, defined by their (actualised) potential as a (realisable) resource — and profit-oriented *use* — a logic consistent with the model of extraction, production, consumption, and waste typical of the linear economy. The contemporary concept of a "circular economy", on the other hand, preaches for cycles of production-consumption in which waste is minimised in the process through optimisation of resources (natural and human) across the production chain and through consumer attitudes encapsulated in the "Rs" for refuse, reduce, reuse, repair, recycle and so forth. This vision approximates Guattari's, Tsing's, and Haraway's holistic understanding, which can be summed up in the idea of *longevity of forms*: products and the environment, but, equally, the extension of human and non-human life.

On the other hand, "becoming waste" in the emerging phenomenon of career obsolescence carries important subjective consequences reaching beyond the financial impacts—on society as well as individuals. When entire fields of knowledge are allowed to disappear, there is also an irreparable loss for human culture. In his book *The Art of Fermentation* (2012), Sandor Ellix Katz equates diversity with the possibility of continuity, using the humble example of yoghourts to illustrate this point. The product's commercial version, made from isolated strains of bacteria (scientifically deemed as "essential" for the process), cannot be recultured: it is a sterile product with a "single-use" life and can only be reproduced through the introduction of artificial ferments. Natural heirloom yoghourts, on the other hand, carry an entire ecosystem of microorganisms: while scientists don't fully understand the function of single organisms, it is the synergy — the assemblage — between those organisms that allows for it to be indefinitely replicated spontaneously. Similarly, a mechanistic view of disciplines focusing on the parts and their degree of utility while discarding what is not understood results

in cultural and epistemological contexts that can only be replicated artificially, mirroring the same crisis in agriculture and animal preservation, where the lost ability of plants and animals to reproduce has to be mitigated through artificial human intervention.

As much as we accept that practices of preservation — and repairing, reusing, and recycling — are paramount to natural resources, to apply the same tools to “endangered” ways of knowing and disciplines is an urgent concrete action we must take in the face of the threats of a market-led, algorithmic logic that confuses “data” and “knowledge”. However, preservation without reforming our knowledge production systems is the same as trying to clean our oceans without stopping to pollute them first. Thus, education for the future must shift from the focus on short-lived market needs to produce credentials and competencies that are *designed* and *optimised* for maximum longevity — a process of total deceleration aiming to recover the durative aspect of processes while allowing knowledge to “compose and decompose”, restoring the possibility that epistemologies and culture will “conceive again”.

Beyond the protection and creation of diversity, our education practices must recover holistic perspectives from Ancient wisdom, reconnecting ourselves with the meaning of assemblages and the interconnection of various “species” in a complex system. When such awareness is in place, we can understand that, in the image of natural systems, every unnecessary extraction generates destruction and waste: the extraction of immaterial resources operates by the same logic, even if the waste is invisible, intangible, unquantifiable. As much as material waste, pollution, and climate change threaten to make our natural environment unliveable, we must interrogate the extent to which the forms of immaterial destruction — affecting both our subjectivity and as a “landfill of knowledge” — are making existence itself uninhabitable.

Even if imperfect, practices for mitigating material sustainability contain the potential of enacting change and can be reshaped into viable solutions to shifting our ways of thinking and doing, so long as they are followed by a genuine change of paradigm. Such tools permit us to imagine education and the production of knowledge inscribed in a circular logic, where the allocation and use of resources (such as time, attention, potential and — why not? — happiness and purpose) are

planned for duration and renewal, rather than consumption and obsolescence; where products (such as credentials and knowledge itself) can be repaired for maximum longevity; where a project of *degrowth* supports a cultural shift towards practices of consuming and producing less; and, finally, where necessary production prioritises practices and processes that do not aggravate existing problems and, ideally, help to mitigate these.

Mirroring the practice of remake³ and the optimisation for longevity, we must imagine education and credentials whose components can be repaired and replaced, decreasing the need for re-consumption and the waste of time and financial resources implied. That would include the possibility of a “second-hand skills” market, in which obsolete and out-of-fashion knowledge can be repurposed or valued precisely for its “patina” as a surplus of value. Instead of making new knowledge, we must learn, through *bricolage*, how to make use of the vastness of what has already been extracted, which, I dare to speculate, can serve us for generations.

However, the emerging understanding of *regenerative practices*, led by holistic agricultural and animal husbandry systems, is potentially the most relevant case for a complete reimagining of systems. In this modality of farming, the restoration of soil fertility is attempted through a recovery of plant biodiversity and the symbiotic relation with animals — an artificial yet meta-regenerative effort that aims to make a U-turn towards obsolete pre-industrial practices as a solution to ensure an ecologically viable future for plants, animals, and humans. To ensure our cultural survival, our knowledge systems need a similar set of processes in which diversity and synergy sustain assemblages of disciplines with the aim of restoring the *natural fertility* of our cognisance. As a theory of meaning, Semiotics must move from reductionist, fragmented,

³ Remake is a practice mostly found in sartorial fashion, and consists of undoing garments (or shoes) to reuse viable materials in the making of new garments. There is ample historical evidence of this practice across social classes, not only as “good house keeping”—such as recycling adult’s clothes into clothes for children, or repurposing damaged bedding and tableware into smaller or pieced textiles—but also in the reutilisation of precious fabrics in aristocratic dress, which used to be passed on as inheritance but needed to be modified to keep abreast of new fashions. Today, the practice is being revived by fashion houses as a way to mitigate dead stock, textile waste, and the refreshing of vintage cloth and, once more, can be found across the spectrum, from high-end brands to fast fashion giants, such as H&M and Urban Outfitters.

monocultural ways of knowing — perhaps beginning by interrogating what the fundamentals of a (re)generative semiotics would look like.

3. Conclusion: dismantling the future?

Research, the production of knowledge, and its transmission have been, throughout history, one of the only points of resistance against oppressive systems — social, political, economic, religious. As Tsing (2015) draws the line between the Holocene and the Anthropocene in the destruction of refugia, removing knowledge's ability to dissent also appears as the dismantling of solace for culture. As a theory of meaning, Semiotics can play a pivotal role in restoring refuge, starting with the regeneration of *value* by recovering its sense beyond “market value”. Recovering cultural signification as independent from economic meaning is one of the most urgent immaterial sustainability actions we must take, reconstituting creative knowledge carrying the possibility of refuge for the mind and the *socius*.

Sustainability and the theme of *renewal* are entangled — which marks its incompatibility with linearity and the temporalities it imposes. Thus, time itself, alongside its perception and the meaning we derive and construct from it, must become a central element of ecology. For Heidegger (1985), the modality of being in which Dasein surrenders the possibilities by running forward towards the possibility is essentially suicide: to accelerate *completion* can only mean to accelerate *death*. Our obsession with growth — which Han (2021) defines as a random, cancerous proliferation — can be framed as an obsession with death, in which we are collectively headed to a form of symbolic (and, perhaps, even literal) suicide as the culmination of a directionless, meaningless acceleration that creates a continuous linearity of extinctions without renewal — a hostile system existing only through the death of the processes constituting it. We must understand that the disintegration of our *socius* through polarisation, the crisis of democracies and war, and of our mental ecosystems are manifestations of a “total ecological collapse”. In a cultural reading, the diseases of acceleration endemic of our society — anxiety, depression, burnout — are a physical (from Physics...) consequence of this interconnected destruction: the accelerated entropy leading to the degradation of all systems, the prevalence

of hopelessness, fear, and an “...abandonment of the order of things...” (Guattari 1989, p. 61)

Yet, *future* only has a meaning within a linear logic. Thus, in place of preparing for futures and their promise of an end, we must perhaps consider Han’s (2021, p. 78) claim for a temporal revolution inaugurating a different time — a creative circular temporality capable of accommodating renewal. As observed by Mihhail Lotman (2002), concepts such as *umwelt* and the *semiosphere* are more than new words: they are a reclamation of a shift in paradigm and new ways of thinking theory. *Sustainability* is no different: the necessary shift in our understanding and interaction with the concepts related to it — such as future and time — is, in essence, a semiotic doing.

Thus, the role of a Semiotic Theory of generative orientation carries the potential for the reparation of knowledge landscapes: in reconnecting with Semiotics’ ethos of *generating sense* — rather than *extracting* it — dialogues between disconnected subjects and disciplines can be (re)woven, decomposing to compose again, recovering holism through generative interdisciplinary thinking. By reflecting on the entanglement of the temporalities and spatialities of each discipline, Semiotics can support assemblages of knowledge, repurposing the waste of knowledge to maximise our immaterial resources beyond the utilitarianism of a linear economy. Informed by circularity, we can expand our cognisance through a theory measured by acts of creation: a possibility carried by Semiotics not in its discourses, concepts, and postulates but in the paradigm at its core.

References

- BAKHTIN M. (1981) *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin and London.
- BERTRAND D. (2021) *Futur ou Futur antérieur? Quelle temporalité politique?*, “E/C – Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici”, XV, 32: 34–41.
- FONTANILLE J. (2015) *Formes de vie*, Presses Universitaires de Liège, Liège.
- GREIMAS A.J. (1983) *Du Sens II*, Seuil, Paris.
- GREIMAS A.J. & COURTÉS J. (1993) *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- GUATTARI F. (1989) *Les trois écologies*, Galilée, Paris.

- HAN B.C. (2021) *Capitalism and the Death Drive*, Polity, Medford.
- HARAWAY D. (2015) *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, “Environmental Humanities”, 6(1): 159–165
- HEIDEGGER M. (1985) *History of the Concept of Time*, Indiana University Press, Bloomington.
- KATZ S. E. (2012) *The Art of Fermentation*, Chelsea Green Publishing, Vermont.
- KOSELLECK R. (2004) *Futures Past*, Columbia University Press, New York.
- LANDOWSKI E. (2004) *Passions sans nom*, PUF, Paris.
- LANDOWSKI E. (2005) *Les interactions risquées*, PULIM, Limoges.
- LEVINAS E. (1972) *Humanisme de l'autre Homme*, Fata Morgana, Montpellier.
- LOTMAN J. (1992) *Culture and Explosion*, Mouton de Gruyter, Berlin and New York.
- LOTMAN J. (2005) *On the Semiosphere*, “Sign System Studies”, 33.1: 205–229.
- LOTMAN M. (2002) *Umwelt and Semiosphere*, “Sign Systems Studies”, 30(1): 33–40.
- SMITH L. T. (1999) *Decolonizing Methodologies*, University of Otago Press, Dunedin.
- SOPER K. (2008) *Alternative Hedonism, Cultural Theory and The Role of Aesthetic Revisioning*, “Cultural Studies”, 25, 5: 567–587.
- SOUSA SANTOS B. (2009) *Epistemologias do Sul*, Almedina, Coimbra.
- TSING A. L. (2015) *The Mushroom at the End of the World*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- VIRILIO P. (2005) *L'accident Originel*, Galilée, Paris.
- VON UEXKÜLL J. (1926) *Theoretical Biology*, Harcourt, Brace & Company, New York.
- VON UEXKÜLL J. (2010) *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London.
- ZEMAN J. (1975) “Information, Knowledge and Time”, in L. Kubát and J. Zeman (eds.), *Entropy and Information in Science and Philosophy*, Academia, Prague: 245–254.
- ŽIŽEK S. (2023) *Too Late to Awaken. What Lies Ahead When There Is No Future?*, Allen Lane, London.

ART AND EARTH FUTURE CLIMATE AS CREATIVE CONDITION

NICCOLÒ MONTI*

ABSTRACT: The way to reimagine the future climate of Earth has often passed through artistic expression. If the visualization of environmental changes can be managed, in a scientific and pedagogical perspective, through the use of diagrams or other visual instruments, this article takes issue with how certain works of art manage a similar feat by playing on the intimate relation of materials and meanings which, within a situated environment, contribute to making the climate a felt experience, and not only a scientific reconstruction. This article looks specifically at the case of land art and at Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970), in order to determine how our sense of future things can be shaped by artistic objects, insofar as they convey the undergoing of climatic phenomena.

KEYWORDS: Land Art, Robert Smithson, Climate Change, Materials, Semiotics

HAM – Use your head, can't you? Use your head:
you're on Earth, there's no cure for that.
Samuel Beckett, *Endgame*

Introduction

The question of how we come to know and to feel climate change is one requiring, among all of its possible answers, an artistic one as well. The arts contribute to a great extent to materialize the future, with artists balancing their reliance on knowledge — or affect-based frames in an effort to express the globality in which art is embedded. In order to probe how this can be done, through what material and semiotic

* Università degli Studi di Torino / Université Paris 8.

means, we look at one of Robert Smithson's most famous land-arts, the *Spiral Jetty* (1970). Smithson's works pioneered a way of conceiving the artistic and sculptural work in relation to the many subtle or more evident transformations that the earth is undergoing at every instant: "Smithson was interested in engaging new ways of knowing the earth" (Ballard 2021, p. 29). Our notion of climate as a series of more or less predictable phenomena concerning a territory, proceeding at repetitive and thus mostly controlled cycles, which we extract and aggregate in the form of data to calculate future climatic processes, is proving faulty, if not outright unbased. In this era of climatic uncertainty, environmental art's attitude towards the earth, and Smithson's in particular, proves valuable. His earthworks are used here as a point of comparison for an ecological stance in the arts, not only the visual or sculptural arts, but, say, in literature as well, seeking to define the creative methods pursued to transform climate, an abstract, dispersed, data-construed entity mostly used to produce a probable image of the future, in an experience to be locally and presently felt. The analysis of *Spiral Jetty* follows alongside some theoretical inputs that, in recent years, have tried to rethink the relationship between globality and temporality.

Before tackling Smithson, we discuss some traits of what we wish to call *geoart*, acknowledging and taking more than one cue from the recent discourse on either geoaesthetics or planetary art (Ballard and Linden 2019; Page 2020), meanwhile chasing a similar vein as Bruno Latour's definition of a *geostory*¹. Inasmuch as we only start noticing climate, either by abstraction or by sensation, once its course becomes severely altered, often as a consequence of certain human-induced alterations — and ultimately, as Tavory and Wagner-Pacifici (2022) have argued, once we live it as an event — a changing climate implies the arts in the rethinking of humanity as a subjected lifeform and, conversely, of the Earth as a moving subject: "Not only does it turn around the Sun (that much we knew), but it is agitated through the highly complex workings of many enmeshed organisms, the whole of which is either called 'Earth system science,' or more radically Gaia" (Latour 2014, p. 3). Earth's agency runs *through* climate change: art finds itself

¹ Latour proposed the concept in his 2013 Gifford Lectures to sum up Chakrabarty's conception of Earth as an *agent of history* — in the same way as, we argue, it has become an agent of art. The lectures have been published in Latour (2015); the concept is also discussed in Latour (2014).

entangled, participant to what Gayatri Spivak (1997) has called “planetary”²; and climate is the entangling force — thus the force *and* the object, what moves and is moved. To better ground the concepts used, ahead of the analysis, we introduce how speech/image act theories may be relevant if we aim to explain what are the performative effects of an object which we cannot globally know or feel something about, because it pertains to a visible and temporal order which tends to escape most locally coded expression. An earthwork such as *Spiral Jetty* performs climate in a way that it might elicit a sentiment of understanding, affecting those that experience it, especially first-hand, by repurposing within an artistic object those otherwise unfelt material events making up the “creativity of undergoing” (Ingold 2015). By complicity with matter’s own performativity, the future climate, insofar as it is itself but a statistical abstraction, a data aggregate, has to be translated and reinvented, as we shall see³.

Creating Gaia

Unsurprisingly, words do not make things easy. Talks of global warming, climate disaster, change, crisis, etc., bring about as many semantic attempts by ecologists, scientists and politicians to communicate a multitudinous thing — often resorting to images of an ending world, an endangered nature, a planet to be saved⁴. However, these (‘nature’, ‘world’) are not neutral ideas; they, once enunciated, are invested of a role and value, actors in a discourse. They seem more manageable, but it is a matter of perspective, of contraction, of the size cast by a concept.

Timothy Morton thought up the idea of the *hyperobject* to convey the ontological size of climate change. He often turned to ordinary images: the irruption of climatic issues while talking of the weather with a

² For further studies on the so-called *planetary turn*, cf. Elias and Moraru (2015).

³ The use of “we” is not purposeless: when it comes to a critical engagement with themes like climate change, an adequate strategy may be to resort to the plural, not because we believe to speak *for* a collective agent; rather, as we will clarify, this choice intersects what Chakrabarty deemed the most crucial implication of the climate crisis. Namely, a “we” that seems to be amiss amid the crisis.

⁴ Extinction too had to be “invented”: as a risk, a discursive object. Its history was studied among others by Moynihan (2020).

passerby; seeing a glare on some solar panels and *through* that reflection *seeing* global warming. But “[h]yperobjects are *nonlocal*” (2013, p. 38), viscous entities that are Earth-related but not bound to its stratosphere, and yet global warming involves the Earth and Sun, the space in between, other celestial bodies, an array of physical forces, “and yet it affects us intimately, right here and now” (*ivi*, p. 103).

We shall bear this in mind when considering land-art objects, as they can foster such feelings for environmental matters. Intimacy, rather than belonging; attunement, rather than atonement: to *know* an hyperobject one needs to live with its presence, not feel invaded by it. Even our own self-perception is reshaped by pressing times — meaning that hyperobjects such as the climate *press* on the present: “Hyperobjects are messages in bottles from the future: they do not quite exist in a present, since they scoop the standard reference points from the idea of present time” (*ivi*, p. 138). In principle, climate *knowledge* lies in the future, in statistical surveys, diagrammatical renderings, a mingling of data, prediction and narrative (Burgio and Facchetti 2020); climate *affection*, on the other hand, occupies the present, as it impinges on the material perception of a future. Hence, the magnitude of climate can be made to shrink into a contingency where its presence is intimately felt — and played with, created with.

But how? The climate is a configuration of data, rather than an object; it may acquire objective status if we talk about it, if we allow it on the grounds of discourse — i.e., if we submit it to a regime of enunciability (verbal, visual, or else); namely, if we *perform* it and, in turn, if we understand its performativity as a multimodal event that can undergo changes. Such a heterogeneous content might require a similar quality from the objects trying to express it: does it entail that art has to *imitate* climate change? This we may call the first issue of *geoart*, a mimetic one: it concerns the material effort to translate the properties of things that are hard to reduce to simpler forms, or to something other than data, be it prose or picture, sound or stone; things that are seemingly beyond any individual imaginative effort and should therefore require a collective response, even in the arts. If we look elsewhere, art aiming for the divine often succumbed or triumphed against similar hardships — a Dante for Anthropocenic times might not suffice.

The second issue raises out of temporality. A cue is provided by the literary field. Amitav Ghosh (2016) condemned the bourgeois novel’s

inaptitude at telling climate change, noting that it derived from a crisis in temporality: the future stops being a prerogative of Western states and instead, terrifyingly so, happens first at the periphery as unstable climate; it hits the center only when it is too late. But time has accelerated: what seemed exclusive to the global peripheries — severe rainfalls, heatwaves, wildfires, melting glaciers, loss of diversity, entire biomes at risk —, is now less a matter of anticipation and more one of recognition, because it is already here⁵.

What did we expect? In the words of historian Dipesh Chakrabarty, it “is not surprising then that the crisis of climate change should produce anxieties precisely around futures that we cannot visualize” (2009, p. 211) — and this incapacity bifurcates. On one hand, it derives from the genre norms that hamper or facilitate a discourse to carry the future as its topic or ambience. Sci-fi may be evoked as one of the few genres capable of attuning to an unthinkable future, and the same may go for horror. A sense of fear, incredulity, of despair, uncanniness, fills the experiences we have through sci-fi or horror, owing to established norms regarding how certain themes are treated⁶. On the other hand, a difficulty arises if we consider the dialectics of local and global temporalities: it relates to the fact that a sense of globality and urgency has to be contrived, and it has to be either generally trusted or be locally felt somehow.

Climate models and their correlated data can help generating this globality: “They create a picture — a data image of the world — that is complete and whole, even though the observations are not” (Edwards 2010, 282). But models and data are not read uniquely by experts: those producing them must consider a vaster public, people from different backgrounds, who access and understand the data through varying interpretative skills (Nocke *et al.* 2018). One has to reconsider affectivity, which meddles in both the productive and the interpretative sides of scientific modelling: “climate visualizations process data through affectivity and not only through computational algorithms [...] in ways that render data experiential because they produce emotional responses” (Houser 2020, p. 32). If this concern exists already in

⁵ On the material recognition of the ongoing climate crisis and how its effects are embedded with the present, cf. Martellozzo (2021).

⁶ For studies detailing how sci-fi in particular tackles climatic issues, apocalyptic imaginaries, and the Anthropocene, cf. Heise (2019) and Malvestio (2022).

computational visualizations — is the red in my diagram red enough? —, far more difficult is a shift from optics to haptics, which gains more relevance in the arts: once data is translated into an aesthetic experience, the aim goes from data literacy to *data sense*, meaning that artists, more than others, need to rethink data as *physical* (Lupton 2017). This data physicality actually matters to scientists too with greater frequency, if a visualization is attempting to activate “affective ways of knowing. Sensations of suffocation and the horrors of invasion and extinction crowd out the science lurking behind the statistic and the lived impacts of runaway greenhouse gas emissions” (Houser 2020, p. 53).

Art too adopts different courses of action; for instance, it may try to avoid an overreliance on stereotyped images of an existential risk (invasion, extinction, etc.). Giannachi (2012) suggested three classes to distinguish the artistic responses to climate change. First, *interventions*, which push for ethical changes, a mitigation of severe climatic conditions. The impact is sought closely to when the action occurs: the future aligns with the present. Then, *representations* focus on communicating climate change. Here, the present is projected onto the future by means of an effort to show how it may look like. The effect is political nonetheless, but its aim overtly imaginative: a representation acts on the images by which we think of the climate. Last, *performative environments* sit somewhat in between: the future and the present entertain a relation that is mediated less by action or visualization, and more by immersion and experience. This method makes the climate exist *presently* — and yet, it evokes other timescales. This is how art grants access (epistemic or affective) to the past and futures of terrestrial time; this is how artists develop an *environmental attitude*⁷, growing aware of the planetary scale of their practice as well as their aesthetics, and surely of the materials at their disposal. This brings about another line of inquiry: how can these materials *perform the future*?

How to make things with times

“The performative conception of materiality is premised on the idea that we do not ask what an artifact is, but instead, what it does”

⁷ This suggestion derives from our twisting of what Mel Bochner (1967) had called “the serial attitude”, to define an emerging method in the conceptual arts.

(Drucker 2020, p. 61): we start from here. If we then take this problem of material performativity and intersect it with the question of how to create the present experience of future times, by playing with the materials of a medium or a site, another problem comes to the fore of our attention: how does an artwork — and specifically in our case an earthwork — manifest the impression of the future in a presently situated expression? How does a present material experience come to *mean* the future? If we create an image representing an event that is yet to happen, or expressing a hypothetical future state of things, and if this event that we are trying to grasp actually tends to escape most visual and material artistic expressions, we have to first define the kind of enunciative act that performs this transposition, attuning a predicted climatic configuration — and all the risks it carries — with its present material conditions. By describing or depicting the future of climate, conceived as a currently pertinent event, we call it forth in its present undergoing. Art can resort to certain enunciative and creative strategies which are meaningful and carry an aesthetic value only inasmuch as they exert a pragmatic force presenting the future as a material image. An earthwork, in other words, might be seen as performing something which we might define a material utterance: it *indicates* climate change. But, in order to understand what we mean by that, we need to clarify the general definition given by speech or image act theory.

What is a speech or image act? Austin's definition accounted for things other than language: non-linguistic examples (like gestures or images) were described as speech acts too, as long as they were communicative performances carrying a meaning (locution), with a certain force that is attempting to *do* something with a statement (illocution), seeking to have an effect on the receiver (perlocution) (Austin 1962, p. 120). So, Austin already meant to map a large field of expressions, but it was Søren Kjørup that further detailed his theory, maintaining that we specifically still deal with *speech* acts even in the case of images; it is a mere medium-switch: the “producer of the picture is in a way performing a speech act by way of a picture, hence a *pictorial speech act*”, which led him to argue that certain “rules or principles” could determine a “fully consummated (‘correct’) pictorial speech act of *depiction*, corresponding roughly to the verbal speech act of description” (Kjørup 1978, p. 60).

Other studies have then focused on this (rough) isomorphism of depiction and description⁸, but it was W. J. T. Mitchell who, more cautiously than Kjørup, tried to detail it, reiterating that speech acts cannot be regarded as medium-specific: “from the *semantic* point of view, from the standpoint of referring, expressing intentions and producing effects in a viewer/listener, there is no essential difference between texts and images and thus no gap between the media to be overcome by any special ekphrastic strategies” (Mitchell 1995, p. 160). But, he maintained, verbal and visual means have to be judged as materially different. This was the other side of Mitchell’s point: a “verbal representation cannot represent [...] its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. Words can ‘cite’, but never ‘sight’ their objects” (*ivi*, p. 152).

It all comes down to how a semiotic system translates another one’s object into its own. An example of this is *ekphrasis*, a rhetorical figure which defines when, in a text, the visual features of an object, typically a work of fine art, are verbalized. A canonical example is the description of Achille’s shield in the *Iliad*. Another renowned one is John Keats’ poem, *Ode on a Grecian Urn*. But ekphrasis is reversed when a discursive object is depicted: the symbol of Justice is often painted or sculpted as a blinded lady; the same goes for the idea that we adopt of changing climate conditions, of which a common visual token does not properly exist yet and has to be invented each time we imagine the future state of things.

Ekphrasis translates⁹. Roman Jakobson had named at least three types of translation: intralingual (a rewording), interlingual (a proper translation), *intersemiotic*, “an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (1959, p. 261), or vice versa. Some things are hardly translatable: poetry, for instance, where we resort to a “creative transposition” (*ivi*, p. 238). The term was not specified further by Jakobson; and yet, it may be relevant if the untranslatable object is in fact such a thing as the climate. But, for the comparison to stand,

⁸ Cf. to the seminal Zemach (1975) and Danto (1982).

⁹ Ekphrasis was defined and redefined, following its aesthetic roots to the Horatian phrase *ut pictura poesis*: Heffernan called it, quite simply, “the verbal representation of visual representation” (1993, 3); Krieger reconnects it to other types of “word-painting” (1992, p. 9); finally, Spitzer’s definition might be the most adherent to a classic idea of ekphrasis: “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (1955, p. 207).

and for us to properly understand how does the translation of climate into a material image occurs, these creative transpositions must be viewed as *inventions* in the semiotic sense: if no agreed-upon figurative type of climate change exists, artists (and scientists too) have the freedom and the burden to invent its tokens, the expressive instances that, once culturally codified, become the habitual way to enunciate and communicate it.

But we shall bear in mind that climate is not arduous to convey because of an intrinsic ineffability: the fact that it is (thought as) an hyperobject also stems from the fact that its materiality can hardly be codified in a way that facilitates its expression. We never replicate climate *as it is*, and this is why we require to transpose it, to translate it, as it were, since no one feature, nor global nor local, is universally graspable and codifiable. Our sign–production (our enunciation) can reproduce and invent climate change as a semiotic function, which independently exists as the material condition for all discourse about it, all its creative transpositions (the latter not being strictly artistic).

Again, we must account for the fact that we are dealing here with a future-bound entity: to express climate change and its temporality, an artist has to elect a number of elements deemed pertinent for the present's common perception of the future; and common shall not be taken as meaning universal nor general, but what *makes sense* in a cultural context, accounting for the fact that different cultures might live and communicate by their own set of pertinencies. This implies that different social ensembles do not usually experience the same timescale¹⁰. A future event needs to make sense, it needs to *matter*, becoming a contextual extension, a possible world that shapes the way in which individual or collective agents existing in a culture plan and project themselves far from the present, and imagine things that may not be felt as strictly pertinent in the *now*: like climate change, a present-future event whose expressions had to be invented and its pertinences discovered.

Artistic activity, for instance, when tackling the Earth's future, can exert a perlocutionary action, whose pragmatic effects are those of an invention, “a mode of production whereby the producer of the sign-function chooses a new material continuum not yet segmented for that

¹⁰ On the fact that the perception of the future is part of a collective history and not at all inherent to the horizon of a social group, cf. Moles (1970).

purpose and proposes a new way of organizing (of giving form to) it in order *to map* within it the formal pertinent element of a content-type” (Eco 1976, p. 245). Attacking a notion of *iconic sign*, fairly discussed in semiotics¹¹, Eco proposed altogether to rethink the tripartition of sign-types implied by that notion with a four-parted schema of modes by which we produce sign-functions. It reinforced an idea of semiosis as *activity*; and it indeed resembles an action: it produces, it *does things*. Although we cannot detail what relates Eco to Austin, they both attempted to define how materials can be made to become performative, thus the material substrate of communication being included in its pragmatics. In any case, by also offering a genealogy of these similarities between different theories, Horst Bredekamp’s work on image acts offers a step forth toward a new definition of images themselves, which helps us reconceiving the role of material elements in the composition and experience of a work of art. Images are not mere utterances, but can themselves be the *utterers*: images are put “not in the place formerly occupied by the spoken word, but in that formerly occupied by the speaker” (2018, p. 33). These are the pragmatics that interest us, tackling image acts as “acts *by* images”, capturing their perlocutionary effects.

This is where we start from, as it is indeed with a sort of image that we deal with: an immersive, experiential and changing image, whose utterance, its locality as an act, creates and extends the time-horizon in which the artwork itself exists and where the public too becomes situated.



Figure 1. Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970).
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Spiral_Jetty.jpg

¹¹ For a comprehensive treatment of the debate on iconic signs, cf. Polidoro (2015).

Spiralling future

We are concerned here with nameless, nonacoustic languages, languages issuing from matter; here we should recall the material community of things in their communication.

Walter Benjamin, *On Language as Such*

In a brief memoir from 1972, Robert Smithson recounted how the idea and the work for *Spiral Jetty* came to be.

The preparation, the initial stages, the first surveys at the Great Salt Lake in Utah, him having been impressed by the landscape, his incantation towards the remnants, seemingly from a future past, of nearby industries and oil rigs, “lost in those expansive deposits of sand and mud”; Smithson detailed the slow and meticulous process by which he ended up selecting the site — “About one mile north of the oil seeps[,] one of the few places where the water comes right up to the mainland. [...] [I]t reverberated out to the horizon to suggest an immobile cyclone[,] a rotary that enclosed itself in an immense roundness” —, and how, from the “gyrating space” that he perceived around the waters and stones, “emerged the possibility of the Spiral Jetty” (Smithson 1972, p. 146). The protruding, swirling, form came from the environment itself, from the shores of the lake, the mud, sand, and salt crystals. And *to* the environment came back: the construction happened in a period of particularly low-level waters; those conditions, fortunate to say the least, reversed in a couple of years, when the Great Salt Lake entered another phase: the jetty was submerged, with rare occasions in which it could be spotted, peering from the surface. The situation today has changed: *Jetty* is visible, but almost spectrally, the rotating track of rocks disposed by Smithson still drawing on the sand its peculiar form; however, it is now rarer to witness the waters providing their counter-spiral, the one that used to intersect the jetty by seeping in its hollows. A communion of wet and dry matter, which today speaks of different temperatures than the ones it knew.

It was unfortunately impossible to scout the site in person, to have a first-hand grasp of how much the coastline has retreated. The conditions of the jetty have been anyway greatly documented via photographs and films since the 1970s, with the first aerial shots of it taken

by Smithson himself right after the construction. His attention to *scale* — spatial *and* temporal — was the first mean through which his land sculpture had to act on the viewers. Jennifer L. Roberts (2023), a scholar on Smithson¹², examines one of those pictures taken by the artist from above, to argue that, back then, *Jetty* really had an “environmental entanglement” with its surroundings, contributing to its allure, to its dynamism: “*Jetty* has no edge, no frame. [...] The work’s appearance is infinitely sensitive to the dynamic conditions of the lake: As the level and salinity of the water change, so too does the jetty. [...] Every inch of *Spiral Jetty* becomes an intricate, vertiginous interface between the work and the world”.

Many articles have evidenced it by now: the lake is shrinking (i.e. Yeung 2022, Reid 2022), a material process, and one due to severe climate conditions too, to which *Jetty* responds. The earthwork is tied to its context, and its presence is conditioned by the elements surrounding it, starting from the water-levels, the reflectivity of the salt crystals, the cracks opening in the soil below, endangering a tensive equilibrium on which the jetty relies and which has lasted for half a century. But where is the image? How is it exemplary of that environmental attitude towards the future that we alluded to? This, in fact, shall not be a road to a theoretical definition of such an attitude, but rather a recollection of some features which, derived from *Jetty*, can help us in that direction.

The first issue is spatial, which relates to that first issue of *geoart*: the mimesis of the heterogeneous materiality of climate change. In fact, we just talked about this: *Jetty* morphs according to the material space, to a situatedness; the similarity is not, of course, related to how the work *looks like*, but rather we might speak of some indexical similarity which *Jetty* instantiates, as its appearance is affected by the lake’s. But another similarity is at play here, alluded to by Smithson himself (1972); it pertains to the spatial scale and the position from which the work is observed; in general, it relates to a concern with how the landscape, the environment as a whole, can intersect the perceptibility of art and scale it, put it in perspective as well as in entanglement:

Size determines the object, but scale determines art. [...] When one refuses to release scale from size, one is left with an object or language that *appears* to be certain. For me scale operates by uncertainty. To be

¹² Cf. Roberts (2004) on the lifework of Smithson.

in the scale of the Spiral Jetty is to be out of it. On eye level, the tail leads one into an undifferentiated state of matter. [...] each cubic salt echoes the Spiral Jetty in terms of the crystal's molecular lattice. [...] The Spiral Jetty could be considered one layer within the spiraling crystal lattice, magnified trillions of times. (Smithson 1972, p. 147)

The mimetic effort, here, is scalar — it creates the possibility that the jetty might be experienced as a looking-glass and together a sedimented stratum made from the same matter of the landscape, immersed in it and open to the viewer's immersion —, and, on the other hand, it plays into the dynamism one should feel while visiting the site. Surely, the shape helps; but *Jetty's* liveliness emerges out of the scalar images that accrue around it: the vortex relates both to the figure we can walk on or prize from afar, the spiralling arm, *and* to a vertigo one feels when trying to imagine how the site blends its many levels of actuality. The molecules of salt, the mud, sand, and pigmented salty water, the shore, the rusted machines, the aerial space, the sun, a meeting of prehistoric, present, and future times.

Jetty's pragmatic capacity lies primarily in its scalar composition, in the fact that, as an image spatially entangled more than situated, it ends up reverberating into the temporal scale too. Smithson's poetics rely on both elements to sculpt the experience of the site¹³ — which is inherently *present*: it exists as an object constricted to its place; however, as we have seen with the scalar properties it acquires if viewed under several spatial perspectives, the presence of the work changes: its temporality, like the jetty, spirals backwards — towards a geology of prehistoric matter — and forwards. The second movement, indeed like the spatial one, is produced thanks to a projection that the work invites the viewers to make, and might be were the heart of the work's performativity rests. *Jetty* invents its own (and our own) future, by means of what we may term, via Bredekamp, a *Bildakt*, whose pragmatic effects are manifest not only in the spatial perception, but in the temporal affection too. This, possibly, once again owes to *Jetty's* immersion, almost an intimacy, with its surroundings, to its material entanglement¹⁴.

¹³ On the idea of "site" in land and conceptual art, cf. Hogue (2004). Instead, for a restitution of how earth can function as material and substance within land art practices, cf. Elmaleh (2002).

¹⁴ This concept resonates with the innovative perspective on textuality that had been advanced by scholars in the field of material ecocriticism: "Instead of concentrating on texts and

Jetty, through its temporal extension, impinges on the creative and political imaginations of the subjects that are immersed in it — even, at times, at a distance, relying on the ekphrases of people that recount having witnessed the earthwork, or on what we could find digitally depicting its current state. The interplay of impression and expression works if *Jetty* is photographed, filmed, or written about. The future in the form of an affection, in any case, emerges out of the heterogeneous narration that is made of the artwork and of the effects that climate change has on it¹⁵.

What Smithson does — what most art environmentally attuned is capable of doing — is to produce a materially entangled image whose transformations, due to its spatial embeddedness, manifest the site's temporality. The physical jetty hints at the lake's destiny, it opens its interpretation to considering how the spiral will look like and, with it, how the landscape and the Earth's climate will have changed. The effects that *Jetty* carries run on the soft thread separating aesthetics from politics; an ambition ringing more urgent today than when it was created: “Desiccated and exposed, *Spiral Jetty* both reveals this crisis and proposes an ethics for confronting it: a way of being that recognizes our radical inseparability from the Earth” (Roberts 2023). Furthermore, *Jetty* showcases the proximity, at least in terms of the pragmatic effects that they can exert, between art and science, emerging from Smithson's awareness of the physical qualities of the sites he chose for his works; in general, from his awareness that its artistic activity was in its own right a geological agent: “By exploring how meaning is embedded in forms through geological information about how minerals are embedded in the earth, Smithson was able to make his abstract ideas material, lending his own hypotheses the strength of science's theories” (Ballard and Linden 2019, p. 146).

seeing how they ‘reflect’ the world's phenomena [...] such an interpretation reads world and text as an agentic entanglement. This involves a reconceptualization of both the idea of text (as distinct from other nontextual material formations) and the idea of world (as ‘the outside of text’)” (Iovino and Oppermann 2014, pp. 9–10).

¹⁵ This might be how the future acquires a narrative and material status, through “la dramaturgie intime de la matière” (Beyaert-Geslin 2008, p. 108).

Conclusion

The creative work on climate change involves our ways of being and behaving, how we plan and decide for our future, how we visualize and imagine it. This work involves at least the two issues that were sketched above: the mimetic and the temporal¹⁶.

Ecological narrations, especially institutional ones, still rely heavily on economic values; but, as Tassinari (2020) argued, we need to insert different values in our political imaginaries, as well as in the analyses we carry on the future sceneries that await us. Land art, encountered and discussed via Robert Smithson's artistic practice, is an example of how environmental art and literature contribute to do just that: creating a future bearing other-than-economic values, or aiding in grasping the one we are bound to receive due to climate change. "Such aesthetic practices become investigations concerning our relation with earth and its radical temporality, they refer to a situation of human involvement with the planetary and the irreducibility of the earth to its human inhabitants" (Parikka 2015, p. 51): we need for future studies and aesthetics to meet where humans and the Earth are understood as entangled.

However, one issue remains open, which we have borrowed here directly from Chakrabarty: "Who is the we?" (2009, p. 220). Maybe the "us" of humanity, an intellectual abstraction but rarely an affective experience. We, like Chakrabarty, believe that such a universalizing concept might not be the panacea sought nor by discussions on climate change, nor, we add, by environmental artists themselves — not at least by Smithson. Nonetheless, there is an appeal in the sense of globality resting behind that "us", at least once this realization hits: namely, that, collectively, "We may not experience ourselves as a geological agent, but we appear to have become one at the level of the species" (*ivi*, p. 221). This realization might fuel in the coming future — but in fact it is already fuelling — more critical and aesthetic efforts that, starting from reconceiving the Earth as material agent, refract the present global worries which are due to capital inequality, land exploitation, extractivist logics, and lead the way to reimagine our future.

¹⁶ A third problem should be investigated, the one related to technics and technology as inherent components of our (even artistic) relation to the Earth as a material agent.

References

- AUSTIN J. L. (1962) *How to do things with words*, Clarendon, Oxford.
- BALLARD S. and L. LINDEN (2019) *Spiral Jetty, geoaesthetics, and art: Writing the Anthropocene*, "The Anthropocene Review", 6: 142–161.
- BALLARD S. (2021) *Art and Nature in the Anthropocene. Planetary Aesthetics*, Routledge, London.
- BEYAERT-GESLIN A. (2008) *De la texture à la matière*, "Protée", 36: 101–110.
- BURGIO V. and A. FACCHETTI (2020) *The Shapes of the Future(s). Representing Catastrophe and its Alternatives in Diagrams*, "Versus", 131: 275–294.
- BOCHNER M. (1967) *The Serial Attitude*, "Artforum", 6: 28–33.
- BREDEKAMP H. (2018) *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*, en. tr. , de Gruyter, Berlin.
- CHAKRABARTHY D. (2009) *The Climate of History: Four Theses*, "Critical Inquiry", 35: 197–222.
- DANTO A. (1982) *Depiction and Description*, "Philosophy and Phenomenological Research", 43: 1–19.
- DRUCKER J. (2020) *Visualization and Interpretation. Humanistic Approaches to Display*, MIT Press, Cambridge (MA).
- ECO U. (1976) *A Theory of Semiotics*, Indiana UP, Bloomington.
- EDWARDS P. N. (2010) *A Vast Machine: Computer Models, Climate Data and the Politics of Global Warming*, MIT Press, Cambridge (MA).
- ELIAS A. J. and C. MORARU (eds.) (2015) *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*, Northwestern UP, Evanston (IL).
- ELMALEH É. (2002) *La Terre come substance ou le Land Art*, "Revue française d'études américaines", 93: 65-77.
- GHOSH A. (2016) *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, University of Chicago Press, Chicago.
- GIANNACHI G. (2012) *performing and mitigating climate change in contemporary Art Practices*, "Leonardo", 45: 124-131.
- HEFFERNAN J. A. W. (1993) *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashby*, University of Chicago Press, Chicago.
- HEISE U. K. (2019) *Science Fiction and the Time Scales of the Anthropocene*, "ELH". 86: 275–304.
- HOGUE M. (2004) *The Site as Project: Lessons from Land Art and Conceptual Art*, "Journal of Architectural Education", 57: 54-61.
- HOUSER H. (2020) *Infowhelm: Environmental Art and Literature in an Age of Data*, Columbia UP, New York.

- INGOLD T. (2015) *The Creativity of Undergoing*, “Pragmatics & Cognition”, 22: 124–39.
- IOVINO S. and S. OPPERMAN (2014) “Introduction: Stories Come to Matter”, in Ead. (eds.), *Material Ecocriticism*, Indiana UP, Bloomington.
- JAKOBSON R. (1959) “On Linguistic Aspects of Translation”, in Id. *Selected Writings II: Word And Language*, Mouton, Paris, 1971, 260–266.
- KJØRUP S. (1978) *Pictorial Speech Acts*, “Erkenntnis”, 12: 55–71.
- KRIEGER M. (1992) *Ekephrasis: The Illusion of the Natural Sign*, John Hopkins UP, Baltimore.
- LATOURE B. (2014) *Agency at the Time of the Anthropocene*, “New Literary History”, 45: 1–18.
- . (2015) *Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, Paris.
- LUPTON D. (2017) *Feeling Your Data: Touch and Making Sense of Personal Digital Data*, “New media & society”, 19: 1599–1614.
- MALVESTIO M. (2022) *Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery*, “European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes”, 5: 24–38.
- MARTELLOZZO N. (2021) *Wind, Wood, and The Entangled Life of Disasters*, “HAU”, 11: 428–44.
- MITCHELL W. J. T. (1995) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago.
- MOLES A. (1970) *The Future Oriented Society: Axioms and Methodology*, “Futures”, 2: 312–26.
- MORTON T. (2013) *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- MOYNIHAN T. (2020) *Existential Risk and Human Extinction: An Intellectual History*, “Futures”, 116: 1–13.
- NOCKE T., STERZEL T., BÖTTINGER M., and M. WROBEL (2008) “Visualization of Climate and Climate Change Data: An Overview”, in M. Ehlers *et al.* (eds.), *Digital Earth Summit on Geoinformatics 2008: Tools for Global Change Research (ISDE'08)*, Wichman, Hedelberg: 226–232.
- PAGE J. (2020) *Planetary art beyond the human: Rethinking agency in the Anthropocene*, “The Anthropocene Review”, 7: 273–294.
- PARIKKA J. (2015) *Earth forces: contemporary land arts, technology and new Materialist Aesthetics*, “Cultural Studies Review”, 21: 47–75.
- POLIDORO P. (2015) *Umberto Eco and The Problem of Iconism*, “Semiotica”, 206: 129–160.
- REID S. (2022) *How Utah's 'Spiral Jetty' Is Drawing Attention to the Climate Crisis*, “Smithsonian Magazine”, September 2nd [online].

- <https://www.smithsonianmag.com/travel/how-utahs-spiral-jetty-is-drawing-attention-to-the-climate-crisis-180980695/>
- ROBERTS J. L. (2004) *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*, Yale UP, New Haven.
- ROBERTS J. L. (2023) *Robert Smithson's Monument to Contingency*, "The Atlantic", September [online].
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2023/09/robert-smithson-artist-spiral-jetty/674761/>
- SMITHSON R. (1972) "The Spiral Jetty", in J. Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, 143–153.
- SPITZER L. (1955) *The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar*, "Comparative Literature", 7: 203–25.
- SPIVAK G. C. (1997) "Imperative to Re-imagine the Planet", in Ead., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard UP, Cambridge (MA), 2012, 335-50.
- TASSINARI C. A. (2020) *Durée et catastrophe: Régimes temporels et conflits écologiques à l'heure de la globalisation de l'environnement*, "Versus", 131: 255–74.
- TAVORY I. and WAGNER-PACIFICI R. (2022) *Climate change as an event*, "Poetics", 93: 1–11.
- YEUNG P. (2022) *Salt Lake City Confronts a Future Without a Lake*, "Bloomberg", July 8th [online].
<https://www.bloomberg.com/news/features/2022-07-08/drought-leaves-salt-lake-city-with-a-looming-water-crisis?>
- ZEMACH E. M. (1975) *Description and Depiction*, "Mind", 84: 567–78.

UN MODELLO SEMIOTICO DI FIGURAZIONE IN POTENZA TRE RAPPRESENTAZIONI DELLA ROVINA ARCHITETTONICA COME SEGNO DI FUTURABILITÀ

LUCA PRADA*

ENGLISH TITLE: A semiotic model of a figuration in power: three representations of the architectural ruin as a sign of futurability.

ABSTRACT: The article suggests a semiotic model based on Peirce's definition of sign and concepts of possibility, potency, power, and futurability suggested by Franco Berardi. This model highlights the relationship between narration and temporality in a pre- or post-figurative text that represents a possibilitating world.

The author chose an integrated semiotic approach for the interpretation of the analyzed texts. On one hand, the Peircean approach explains the identity and the role of the sign in to the narrations and in to the model itself, enhanced by Salvatore Zingale's semiotics of inventiveness; on the other hand, Greimas' generative semiotic is useful to better understand the structure of the visual texts and how important is the materiality that shapes them.

Larissa Sansour's *Heirloom* installation, which includes the short film *In Vitro* co-directed by Soren Lind; Forensic Architecture's thesis illustrated in *Living Death Camp* case; Edoardo Tresoldi's *Basilica di Siponto*. These texts are the result of three approaches that find a first common point in the architectural ruin. From, or toward, this, the three texts actualize actions of re-reading, re-constructing and re-calling, all related to the abductive inference.

Because of that, the representation of the architectural ruin will be conceived as a sign of futurability and it will be noted how such a model can open to an extra-textual dimension.

KEYWORDS: futurability, ruin, representation, temporality, materiality

* Ricercatore indipendente.

Introduzione

Siamo abituati a pensare alla rovina architettonica come l'emblema del fluire del tempo, del trasformarsi della materia verso la sua assenza, o, ancor meglio, della riappropriazione della natura nei confronti dell'opera dell'uomo (Simmel 1907, p.74). Eppure, in qualche modo, ciò che non vediamo di essa esiste ancora (Domenicali 2017, pp. 115–117). Dobbiamo solo rappresentarlo, ossia renderlo di nuovo presente davanti a noi, prima di tutto nella nostra mente.

L'idea di rovina come segno di futurabilità può essere affascinante. Siamo abituati a considerarla come qualcosa che viviamo, nel presente, come traccia di ciò che è stato. Ma tale passato esiste virtualmente e, anzi, proprio nella rovina trova la sua forma presente (Simmel 1907, p. 80). Se indichiamo come rovina le parti rimaste, e quindi visibili, di ciò che era un edificio, allo stesso tempo ne riconosciamo il carattere rovinato per la mancanza della sua totalità. Sono queste assenze, “parti scomparse” (ivi, p. 72) in cui la natura prende il suo spazio, o “lembi sventrati” (Barbanera 2013, p. 30), che ci permettono di “penetrare i segreti della loro struttura” (*ibidem*).

Nel XVIII secolo, sir Thomas Whately, riferendosi alla rovina come elemento architettonico nei giardini, afferma che è proprio quello che non possiamo vedere della rovina ciò che stimola l'immaginazione (ivi, p. 34). Whately, però, si riferisce alla rovina artificiale: elemento commissionato agli architetti per stimolare la riflessione degli aristocratici durante le loro passeggiate. Una declinazione della rovina, questa, che viene condannata da Barbanera come una contraddizione: se un edificio è costruito per durare e, come tale, destinato a subire l'azione della natura, la rovina artificiale inganna il tempo e vede l'architetto sostituirsi alla natura. Nonostante ciò, l'affermazione di Whately rimane interessante perché si concentra sull'aspetto possibilitante dell'assenza della rovina. Il lembo sventrato è assenza come spazio non definito che apre ad un campo di possibilità. Può essere spazio per e di altro.

Il modello delineato in questa sede mira ad illustrare le dinamiche e il funzionamento semiotico di tre testi visivi, che fanno dell'assenza della rovina culla di una possibilità: *Heirloom* di Larissa Sansour e Soren Lind, *Living Death Camp* di Forensic Architecture e la *Basilica di Siponto* di Edoardo Tresoldi. A proposito di rovine artificiali, facciamo una

precisazione: nel primo e nel secondo caso la rovina è, appunto, artificiale; in *Heirloom*, della rovina si ha una rappresentazione creata in Computer Generated Imagery, o CGI. In *Living Death Camp*, gli edifici sono in rovina a causa di un bombardamento, prima, e di una demolizione, dopo. Quindi, non parliamo di rovine generate dall'azione della natura. In entrambi i casi, a questa si sostituisce l'azione umana, seppur la prima continui ad essere contemplata nelle narrazioni proposte. Avremo modo di approfondire i testi in seguito. Per ora rimaniamo su questo: la critica di Barbanera a Whately si concentra sull'artificialità della genesi della rovina, ossia sul momento della sua costruzione, per cui, come abbiamo visto, l'edificio nasce già rovinato. Nei due casi sopra citati, invece, a compiere quella tendenza di distruzione che caratterizza l'edificio, destinato alla rovina (Simmel 1907, p. 76), è l'uomo.

Come vedremo, i tre testi sopracitati hanno in comune una rappresentazione della rovina architettonica come slancio nel futuro. Il modello proposto ne indaga le azioni possibilitanti a partire dalla mancanza propria della rovina. Attraverso le categorie di *habit*, artefatto–interpretante, materia–azione e paratesto, che organizzano le tensioni narrative e testuali, si rivela un movimento generale che porta ad una dimensione extra–testuale di potenziale. Il modello prevede infatti due momenti successivi che ricalcano la ricorsività del segno: il testo visivo, interpretante di un primo segno complesso, si lega al paratesto avviando ad una semiosi successiva.

L'analisi dei testi è guidata principalmente dall'approccio interpretativo di Charles S. Peirce, che indaga i segni e li rapporta alla realtà in un'ottica di mediazione tra le due dimensioni. Questo approccio è impreso dalla proposta di una semiotica dell'inventiva di Salvatore Zingale (2019) che ci aiuta a districare la complessità della relazione segnica ed è, inoltre, spunto per una rappresentazione grafica del modello (fig. 1). Lungo l'articolo si farà riferimento ad una struttura semiotica, propria della proposta generativa di Algirdas J. Greimas. Tenere in conto che il senso si possa generare attraverso una serie di livelli, prima profondi in cui troviamo valori astratti, poi superficiali in cui questi valori sono tradotti in temi, ruoli narrativi e, ancora, personaggi, luoghi e tempi, permette di rivolgere uno sguardo anche alla testualizzazione, ovvero l'organizzazione di tutti questi contenuti nelle "espressioni di un certo linguaggio" (Polidoro 2008, p. 55). Si può conferire, così, importanza anche alla superficie testuale con la sua materialità,

nonché tecnica, e tecnologia, con cui la narrazione viene veicolata al fruitore. Vedremo come, proprio la materialità, assuma un ruolo fondamentale nell'analisi dei testi e nella definizione del modello.

Quindi, analizzeremo lo svilupparsi delle opere nella loro dimensione testuale, esaminandole entro i loro confini, per poi provare ad osservare come possono agire sulla realtà. Ci si accorgerà, dunque, di come l'altrove extra-testuale sia la nostra direzione.

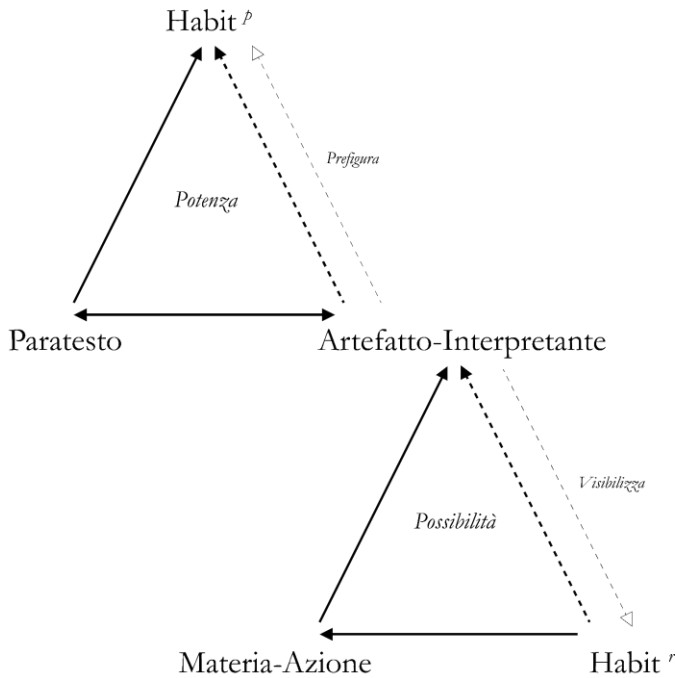


Figura 1. La rappresentazione grafica del modello proposto.

1 Dare forma alla rovina: artefatto-interpretante e materia-azione

La rappresentazione della rovina nei testi funziona da figura di una situazione problematica. Può essere immagine della conseguenza di una catastrofe apocalittica, può presentarsi come oggetto-testimone in

un'indagine forense, oppure essere soggetto indagante la propria assenza. Il tutto, come vedremo, scaturisce da una lettura del mondo oggettuale di cui il testo stesso si fa interpretante. La categoria di artefatto–interpretante è utile a cogliere questa dinamica: il testo visivo propone una soluzione ad un problema e si qualifica come “stadio momentaneo ma necessario di un atto interpretativo e di ricerca” (Zingale 2019, p. 143).

Per effettuare il passaggio da uno stadio problematico iniziale ad una, seppur momentanea, soluzione, Zingale ci fa notare come ci sia bisogno di un segno che faccia da mediatore (ivi, pp. 147–148). Dunque, questo terzo elemento è rintracciabile in ciò che permette alla soluzione di prendere forma. Attenzione: con “prendere forma” non vogliamo intendere attualizzarsi nel mondo oggettuale. I tre testi analizzati non risolvono *veramente* il problema, ma lo rendono presente dinanzi al fruitore e ne figurano una possibile soluzione. Diventa importante, dunque, interrogarsi su come la soluzione o, meglio, la sua rappresentazione, viene costruita, sia ad un livello superficiale, sia ad un livello profondo; al tempo stesso è necessario osservare come questa struttura agisca sulla realtà di riferimento, che, ancora una volta, non è da confondere con il mondo oggettuale, ma è un'idea di essa che comprende l'interpretazione, sotto forma di narrazione, che l'autore dà.

Per cogliere la complessità di queste dinamiche, nel rispetto delle accortezze sopracitate, proponiamo la categoria di materia-azione. Con “materia” vogliamo indicare sia la materia utilizzata per dare forma all'artefatto, dunque ci riferiamo anche alla tecnica e alla tecnologia utilizzate, sia la modalità in cui è inteso e rappresentato l'oggetto del testo, nel nostro caso la materia architettonica della rovina. La materia così intesa è ciò che indirizza l'*azione* che, sulla base della struttura semiotica del testo, è definita da movimenti temporali, permessi da inferenze abduktive di proiezione o retroduzione (ivi, pp. 125–129). Ogni testo, come vedremo, agisce in un modo unico nel rispetto della struttura, da cui il senso si genera, e da come, in essa, la materia della rovina architettonica è stata discorsivizzata. La categoria materia–azione organizza quindi l'azione che il testo effettua sulla realtà di riferimento mediante la creazione di un mondo possibile o una possibilità.

Rispetto ai tre testi analizzati, si riconosce alla materia attributo di *agency*, *affordance* o *engagement* e, rispettivamente, azioni di rilettura, ricostruzione e rievocazione. Per descrivere meglio la dinamica di questa

categoria ci rivolgiamo alla mediazione tra mondo reale e mondo possibile. Per mondo reale (*r*) intendiamo il mondo oggettuale, quello di cui abbiamo esperienza e in cui viviamo. Il mondo possibile o possibilità (*p*) è invece narrato dal testo.

L'enunciazione è rappresentata visivamente come spazio di azione limitato che si riferisce sempre al proprio momento presente e che segna un prima e un dopo, nel mondo reale, rispetto all'esistenza del testo.

Essendo l'abduzione un movimento laterale che rappresenta un'alternativa possibile, possiamo affiancare alla temporalità reale quella possibile del testo: così distinguiamo tra passato, presente e futuro reali (*r*) e passato, presente e futuro possibili (*p*) che, come vedremo, non devono per forza coincidere.

1.1 Heirloom: *rileggere una narrazione collettiva. Materia come agency*¹

Heirloom è un'opera dell'artista palestinese Larissa Sansour, commissionata dal Padiglione Danimarca in occasione della 58^o mostra d'arte internazionale presso La Biennale di Venezia nel 2019. È composta da due lavori: *In Vitro* (2019) e *Monument of Lost Time* (2019). Il primo, codiretto dal regista danese Soren Lind, è un cortometraggio della durata di 28 minuti, riprodotto su due schermi. *Monument of Lost Time*, invece, è un'installazione fisica: poggiata su un pavimento in calcestruzzo, si trova una grande sfera nera dipinta in *black 2.0*, un pigmento nero che assorbe la luce. L'oggetto fisico riprende una figura ricorrente del cortometraggio che simboleggia il vuoto del presente (fig. 2)

¹ Questo articolo è stato scritto e revisionato tra novembre 2023 e aprile 2024. In questo tempo di guerra, il significato profondo dell'opera di Sansour, ossia l'identità collettiva di un popolo minacciata dall'oblio, rimane, purtroppo, attualizzato nel nostro presente.



Figura 2. *Alia e la sfera nera* (Per gentile concessione di Larissa Sansour e Soren Lind).

Nel cortometraggio, Sansour e Lind immaginano un futuro distopico in cui gli abitanti di Betlemme, in seguito ad una misteriosa catastrofe naturale, sono costretti ad abbandonare la propria casa e a rifugiarsi sottoterra. Qui, la problematica della sopravvivenza biologica si affianca a quella della trasmissione dell'identità collettiva: le generazioni successive non potranno più vivere la superficie, rischiando di perdere il ricordo del mondo pre-apocalittico e, con esso, la propria identità.

La popolazione sopravvissuta decide così di sviluppare un programma di clonazione di memoria: gli *heirloom children* crescono ricordando la sensazione della pioggia sulla pelle, il vento tra i capelli e il sole che riscalda il corpo, pur non avendo mai vissuto realmente tutto questo. Nel film, il confronto generazionale viene affidato al dialogo tra le due protagoniste: Alia, giovane cimelio, e Dunia, ormai sul letto di morte.

La struttura narrativa è ben espressa da un livello superficiale che combina *Computer Generated Imagery* (CGI) e immagini d'archivio. Con la prima tecnica vengono ricreate: la catastrofe ambientale, figurativizzata da un liquido nero che invade la città e la mette a fuoco; la Betlemme post-apocalittica e ormai in rovina (fig. 3); la nuova Betlemme, che nel sottosuolo riproduce, tra altre cose, la luce naturale del Sole e il suono degli uccelli.



Figura 3. Rappresentazione della rovina ne *In Vitro* (Per gentile concessione di Larissa Sansour e Soren Lind).

Le immagini d'archivio, pellicola digitalizzata, mostrano invece la città di Betlemme, quella reale che, nel contrasto con le immagini in CGI, assume il valore narrativo di una Betlemme pre-apocalittica. Il mondo ricreato a computer e quello d'archivio sottolineano il rapporto tra presente e memoria e tra mito e realtà, altro grande tema sviluppato dall'opera di Sansour.

Nella sala del padiglione danese *Monument of Lost Time* affianca lo *split-screen* di *In Vitro*. L'opera è una traduzione materica dell'oggetto psichico che rappresenta il vuoto del presente, nonché nostalgia. Assemblato in un oggetto fisico che occupa tridimensionalmente lo spazio, il fruitore ne osserva la superficie nera come Alia, preoccupata, fa nel cortometraggio.

In *Heirloom*, la prassi enunciativa proietta un presente possibile più in là rispetto al presente reale, quindi nel futuro (fig. 4). Bisogna notare come siano presenti anche diversi *flashback* che disegnano dei movimenti narrativi dal presente al passato possibili. Questa tensione sembra ricalcare quella di rilettura di presente e passato reali. L'azione non è diretta letteralmente sulla realtà, ma agisce su di essa attraverso la prefigurazione di una possibilità strutturata in un mondo futuro. Conferiamo così alla materia e al montaggio cinematografico un ruolo di

agentività: la rappresentazione agisce sulla realtà di riferimento e attiva la collettività a rileggere la propria narrazione.

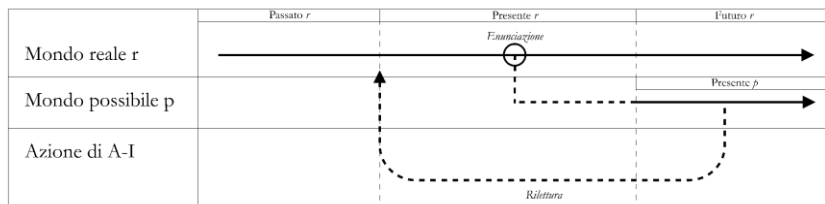


Figura 4. Il movimento temporale di *Heirloom*.

1.2 Living Death Camp: *ricostruire ciò che è stato. Materia come affordance*

Living Death Camp è un progetto dell'agenzia londinese Forensic Architecture che si occupa di investigare, attraverso un rinnovato approccio forense e architettonico, casi di ingiustizia sociale e politica.

L'oggetto analizzato nel caso in questione è Staro Sajmište, ossia il vecchio polo fieristico a Belgrado inaugurato nel 1938. Nel 1941 viene utilizzato come campo nazista per lo sterminio di Ebrei, Rom e prigionieri politici. Negli anni Cinquanta, ormai abbandonato, diventa la casa di diverse famiglie in difficoltà, una comunità Rom e, in parte, viene convertito in studi d'artista, officine e piccole industrie. Negli anni Dieci del 2000 il governo serbo si prepara all'ingresso dell'Unione Europea e per questo è tenuto a costruire un memoriale per la Shoà: Staro Sajmište viene scelto come luogo adatto e, per questo, riprogettato.

Forensic Architecture avanza quindi la tesi di un *living death camp* che non va rinnovato perché già sito commemorativo: le comunità che hanno vissuto nell'ex polo hanno di fatto conservato il luogo e, con esso, la memoria dello sterminio perpetrato dai nazisti. Il lavoro dell'agenzia forense, come si può notare, agisce ad un livello più prossimo alla realtà di quanto faccia *Heirloom*. Staro Sajmište è un sito esistito ed esistente tutt'oggi, seppur abbia subito delle trasformazioni.

Alla ricostruzione storica operata da Forensic Architecture concorrono principalmente due momenti: una rappresentazione architettonica che ricostruisce il sito ed una ricostruzione semantica che definisce l'identità del posto come *già* memoriale. Nel primo caso sono utilizzate

due tecnologie indicali: 3D Scan e Ground Penetrating Radar (GPR). Con la scansione 3D si ottiene una ricostruzione digitale delle strutture esistenti del sito al momento dello studio. Grazie al GPR, invece, il segnale emesso dal radar identifica nel sottosuolo la presenza di oggetti o di una loro traccia (Mitchell et al, 2022).

La combinazione dei due tipi di dati, 3D scan e GPR, restituisce, infine, l'immagine del sito nella sua evoluzione storica, includendo sia le parti esistenti, sia la traccia lasciata da ciò che fu (fig. 5).

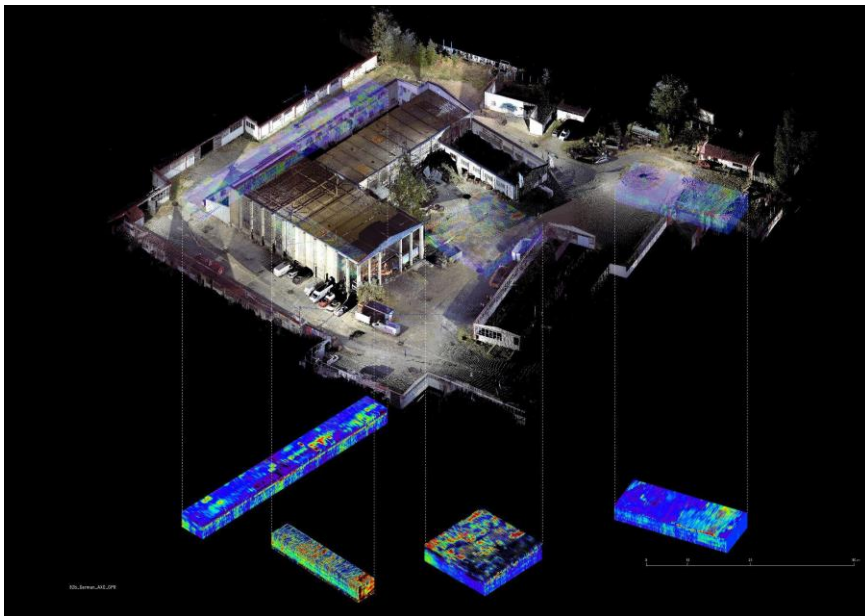


Figura 5. La ricostruzione digitale del padiglione tedesco. Si notano le porzioni individuate attraverso GPR (Crediti: ScanLAB Projects/Caroline Sturdy Colls/Forensic Architecture, 2013).

Per quanto riguarda, invece, la ricostruzione del valore storico e politico del sito, il caso utilizza uno specifico strumento: il *forum* è la presentazione ufficiale del caso al pubblico, tra cui compaiono anche gli stessi residenti di Staro Sajmište. Si apre così una possibilità di risemantizzazione collettiva del sito: scoprire consapevolmente una nuova identità, quella da *Living Death Camp*, conservando l'aspetto architettonico e residenziale del luogo. Da qui possiamo constatare, da una parte,

l'importanza della tecnologia e soprattutto della materia; dall'altra, l'azione proiettiva che la metodologia forense mette in atto grazie al *forum* (fig. 6).

Forensic Architecture agisce sulla realtà mediatamente e su un livello diverso rispetto a quanto faccia *Heirloom*: non parliamo della rappresentazione di un mondo possibile ma di una ricostruzione visiva del mondo reale. La linea temporale reale r combacia con quella possibile p . In questa dinamica, Forensic Architecture considera la materia architettonica come agente politico (Weizman 2014, p. 15). Ma, stando alla relazione che essa ha con l'interprete, nonché enunciatore, ossia la stessa agenzia, possiamo considerare un attributo di *affordance*. La materia, per la sua configurazione e storia, è in grado di suggerire il suo ruolo attanziale, ossia come essa ha concorso alla narrazione reale degli eventi: come è stata configurata inizialmente, come si è evoluta, come è stata distrutta e, quindi, come è stata usata.

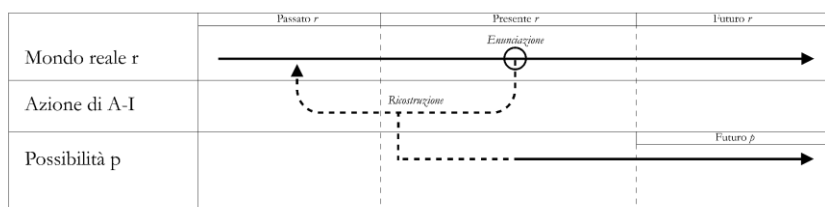


Figura 6. L'azione temporale in *Living Death Camp*.

1.3 *La rovina metafisica di Siponto: rievocare una virtualità. Materia come engagement*

La Basilica di Siponto è un'opera *site-specific* del 2016 dell'artista italiano Edoardo Tresoldi che indaga il concetto di rovina metafisica. Si trova a Manfredonia, in provincia di Foggia, ed è una scultura in rete metallica che nasce dalla rovina di una basilica paleocristiana. La rete ricalca ciò che manca della rovina, attualizzando le linee di forza delle parti ancora presenti. Si crea così un'impressione di virtualità: la materia c'è e dà forma a quello che l'osservatore di una rovina si aspetta che sia assente. Inoltre, l'oggetto scultoreo sembra rimanere indefinito: da una parte la trasparenza della rete rievoca, attualizzandola, l'assenza della

rovina; dall'altra la rovina metafisica si limita ad accennare solo alcune parti della basilica paleocristiana, senza ricostruirla interamente (fig. 7).



Figura 7. La rovina metafisica della Basilica di Siponto (Per gentile concessione di Edoardo Tresoldi - Crediti: Roberto Conte).

Così, il ciclo di vita dell'architettura viene recuperato e sospeso. Da uno stato di progetto, per cui gli elementi che andranno a concorrere alla struttura finale sono in una relazione potenziale, si passa ad una condizione abitabile: le relazioni sono attualizzate e configurano gli elementi in una struttura architettonica presente. A lungo andare il decadimento porta alla disgregazione di questa fino ad un momento di presenza virtuale.

Se pensiamo ad un oggetto architettonico in sé, esso occupa sempre lo spazio temporale del presente e la sua aspettualità è sempre la durata (Leone 2017, pp. 17–63). Il lavoro di Tresoldi riesce però ad immaginare un mondo possibile che si discosta, almeno per un istante, da questa rappresentazione temporale (fig.8). L'atto di rievocazione traduce l'oggetto virtuale in oggetto attualizzato e lo proietta in un momento altro. Potrebbe essere qualsiasi momento perché *sembra* che la rovina sia presente ma, allo stesso tempo, ancora in divenire. Se, da una parte, la trasparenza restituisce una leggerezza visiva che ricorda la virtualità,

dall'altra è bene specificare che la stessa trasparenza è data dall'alternarsi di presenza e assenza della materia metallica, che è quindi attuale. In altre parole, la rete metallica riesce a cogliere il significato dell'azione di rievocazione, ossia un'attualizzazione di una virtualità, rappresentazione di una proiezione mentale.

La sospensione temporale è, così, tradotta superficialmente dalla maglia della rete che rende dispositivo ottico ciò che invece dovrebbe ostacolare la vista. Muri e finestre finiscono quasi per confondersi e convogliano l'attenzione dello spettatore sullo sfondo dell'architettura, creando così un'asse tra spettatore, rovina metafisica e paesaggio.

In questa relazione la materia definisce il suo attributo di *engagement*: dialogando con il paesaggio che la ospita, riesce a coinvolgere il fruitore in un gioco di sguardi, sempre diverso, atto alla valorizzazione del patrimonio storico, artistico e paesaggistico.

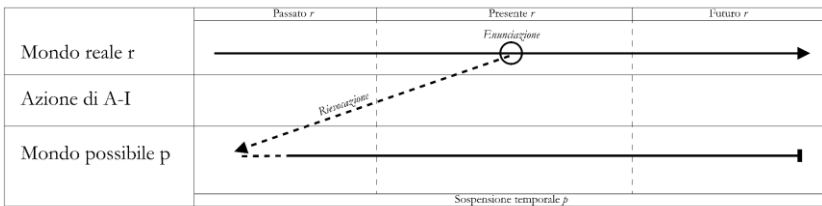


Figura 8. Il movimento temporale della Basilica di Siponto.

2 “Esse in futuro”. Presenza di assenza è futurabilità

È importante fare una precisazione. Affermare che l'oggetto problematico del modello possa essere il mondo empirico *là fuori*, quindi la Palestina per Sansour, Staro Sajmište per Forensic Architecture, il patrimonio di Siponto per Edoardo Tresoldi, è semplicistico e, anzi, incorretto. Innanzitutto, dobbiamo riconoscere gli autori come primi interpreti della realtà. Dunque, l'oggetto problematico non è la realtà oggettuale ma un'interpretazione che si fa di essa. Nel nostro caso, l'interpretazione, grazie ad anni di ricerca artistica e scientifica, nasce da uno sguardo allenato, modalità di osservazione del mondo che consente di cogliere l'aspetto problematico della realtà. Questa modalità, che è anche abitudine, è definitivamente *habit*. Con questo termine Peirce si riferisce ad una disposizione ad agire in un determinato modo, anche se

“disposizione” non è il termine corretto. Se questa è, per definizione, naturale, l'*habit* è, invece, qualcosa che si acquisisce, quindi culturale (Lorusso 2015, pp. 274–277). In un primo momento, questa *disposizione acquisita* viene riconosciuta dal soggetto come estranea e per questo ne è consapevole. Solo quando l'*habit* sarà naturalizzato, e il soggetto ne sarà dunque inconsapevole, potrà dispiegare il proprio potenziale.

Il passaggio dall'interpretazione all'azione non è ovviamente così semplice, né tanto meno lineare. Lorusso, infatti, riferisce di un vero e proprio “circuitto semiotico” (ivi, p. 275) che definisce i lenti passaggi della semiosi. L'*habit* è sia inizio, come interpretazione acquisita, sia fine, come disposizione acquisita ad agire in un certo modo. Come una legge generale, l'*habit* indica una tendenza, abitudine ad agire in maniera simile in determinate circostanze future.

A caratterizzare la generalità delle *general law* è “a continuum of feeling... the absence of boundedness... a vague possibility of more than is present...” (CP 6.138, 1892, *The law of mind*). Tale apertura, assenza di determinazione, potenzialità, fa sì che gli abiti definiscano lo spazio del *would be* e disegnino l'orizzonte del futuro (“esse in futuro” dice Peirce). (ivi, p. 277)

Allora sì che l'assenza di confini, la virtualità, piuttosto che la presenza certa, si fa spazio di possibilità, orizzonte di futuro.

La virtualità, quella della colonna mancante o quella dell'arco scomparso di una rovina, non è il nulla, ma un'assenza che indica la potenziale presenza di qualcosa.

Nel nostro caso, il circuito viene ricalcato dall'azione di due soggetti: da una parte, l'enunciatore opera per *habit* come già modo di essere e abitudine; dall'altra, il fruitore vi entra in contatto per la prima volta.

Ci riferiamo al primo caso con *habit r*, sottolineando, come già illustrato, come lo sguardo e la metodologia dell'artista e del creativo lo aiutino ad interpretare la realtà e a mettere in forma una sua rappresentazione; indichiamo, invece, con *habit p* la potenzialità di avvio di un nuovo circuito semiotico quando il testo entra in contatto con un fruitore e, contemporaneamente, la condizione di pura possibilità della rappresentazione derivata dal testo.

Per questo motivo collochiamo *habit r* alla base del modello come oggetto e punto di partenza, mentre *habit p* alla sommità come interpretante e apertura potenziale sul futuro.

2.1 *L'apparato testuale: da possibilità a potenza*

Tra l'artefatto–interpretante e l'interpretazione del fruitore, però, manca qualcosa. Difficilmente quest'ultima, soprattutto di fronte a testi complessi, si basa sulla lettura del solo testo. L'accessibilità ad esso, infatti, può essere facilitata dal paratesto.

In occasione di *Heirloom*, la curatrice del progetto Nat Muller redige un testo per il pubblico nel padiglione della Danimarca. Senza l'attività curatoriale sarebbe stato difficile avere una chiave di lettura dell'opera. Allo stesso modo, il lavoro svolto per *Living Death Camp* è descritto minuziosamente sul sito internet di Forensic Architecture e la metodologia forense utilizzata è illustrata nel libro *Forensis. The Architecture of Public Truth*. Infine, per Tresoldi risultano fondamentali lo *statement* dell'artista, in cui descrive i concetti di materia assente e rovina metafisica, nonché le pubblicazioni relative al suo lavoro.

In tutti e tre i casi esistono poi altri paratesti come interviste, fotografie, documentari e libri che si dispongono come un alone attorno al testo originale. Il paratesto è, dunque, un metasegno che indica all'interprete come interpretare il testo, altro segno, definito nel nostro caso dalla relazione segnica $habit\ r \rightarrow materia-azione \rightarrow artefatto-interpretante$. Esiste, quindi, uno stretto legame che intercorre tra testo e paratesto, che, per questo, definiamo apparato testuale. Il ruolo del paratesto permette il passaggio da un momento di possibilità ad un momento di potenzialità: dirige l'azione semiosica verso una migliore interpretazione del testo, nonché interpretazione acquisita, quindi $habit\ p$ del fruitore.

2.2 *Un'apertura extra-testuale sul futuro*

Soffermiamoci ora sulle due triadi segniche: la prima, $habit\ r \rightarrow materia-azione \rightarrow artefatto-interpretante$, è collocabile nel campo della possibilità, mentre la seconda, $artefatto-interpretante \rightarrow paratesto \rightarrow habit\ p$, nel campo della potenza.

L' $habit\ r$, che ricordiamo essere l'interpretazione di un aspetto della realtà come problematico, è dunque una interpretazione tra tante possibili: una possibilità tra le tante. Ma questa interpretazione non è slegata totalmente dal mondo, anzi attinge da esso. Non a caso, le azioni

che i testi esercitano sulla realtà di riferimento hanno un movimento che potremmo definire circolare. Partono dalla realtà e si concludono su un'idea di essa: *ri*-leggere, *ri*-costruire e *ri*-evocare. Lavorano, cioè, su un significato che è già presente nel mondo. La possibilità si manifesta attraverso un movimento temporale con cui, dopo una rincorsa iniziale, si spinge in avanti. Allora, la possibilità è un “contenuto inscritto nella costituzione presente del mondo” (Berardi 2018, p. 23). Questo contenuto viene reso visibile, *visibilizzato*, dall'esistenza dell'artefatto-interpretante e dalle sue specifiche azioni. Lo slancio in avanti altro non è che la tensione verso l'orizzonte futuro. Così, le rappresentazioni veicolate dai tre testi manifestano la *futurabilità* della rovina architettonica, dove per *futurabilità* intendiamo “un livello di possibilità che può attualizzarsi oppure no” (Berardi 2018, p. 24).

Dunque, se la possibilità è un contenuto del mondo presente che possiamo cogliere, la *futurabilità* è la sua possibile attualizzazione. Però, serve un terzo elemento che possa dispiegare questo stato futuro. Il *potere* è, in semiotica, il verbo modale che esprime la capacità di un soggetto, lungo una narrazione, di portare a termine un'azione, attualizzando, dunque, un nuovo stato delle cose. In questo caso, però, è interessante accettare la definizione che propone Berardi: il potere, con un'accezione negativa, è la “sottomissione del contenuto possibile a un codice generativo” (Berardi 2018, p.27), quasi come se fosse una scelta obbligata dallo stato imperante del mondo. Il filosofo, piuttosto, propone il concetto di *potenza*. Gli artefatti di Sansour e Lind, Forensic Architecture e Tresoldi sono l'esercizio della loro potenza intesa come “la condizione che rende possibile la trasformazione [da uno stato di virtualità ad uno stato di attualità] secondo la volontà di un soggetto” (Berardi, 2018, p.28). Da una parte, il potere è l'imposizione di una possibilità sulle altre voluta da un paradigma; dall'altra, la potenza coincide con la volontà di un soggetto libero: “ci mette in condizione di essere liberi e di trasformare l'ambiente che ci circonda” (*ibidem*).

Proprio in questo senso l'*habitus* è sguardo, tendenza e attenzione, anche cura, a ricercare una possibilità *alternativa* a differenti versioni che sono più vicine allo stato attuale della realtà. La prassi enunciativa che porta all'artefatto-interpretante è, quindi, l'attualizzazione di una possibilità, almeno nel campo della rappresentazione, per *habitus*. Dall'altra

parte, il paratesto la accompagna nel circuito semiotico che ha il potenziale di svilupparla in *habit p*, che diviene segno di potenza. È così che possiamo riscontrare il carattere *potente* del modello.

C'è bisogno di una importante puntualizzazione: come abbiamo già notato, la potenza dell'apparato testuale non sfocia direttamente in un effetto, quindi in un'azione del fruitore, sulla realtà oggettuale. Ricordiamo che l'*habit* non è una legge esatta che indica caso–conseguenza, ma una legge generale che indica una tendenza. In questo caso, l'apparato testuale esercita la sua potenza nell'indirizzare verso *habit p* la semiosi. In altre parole, è come se accelerasse il processo semiotico aperto al futuro.

Inoltre, questa potenza è già inscritta nella possibilità che osserviamo nella prima triade, quella che porta all'artefatto–interpretante. È presente nelle strutture narrative e nei segni che si possono cogliere nei singoli testi. In *Heirloom*, il rimando ad una nuova terra, il discorso sulla memoria tra mito e realtà e l'incrocio nella superficie discorsiva tra immagini d'archivio e cinematografiche–narrative accompagnano ad una riflessione circa l'identità collettiva di un popolo immaginario, nel testo, e del suo corrispettivo reale al di fuori di esso; il lavoro di Forensic Architecture ricostruisce lo spazio architettonico che ha ospitato fatti accaduti e persone, non personaggi, concludendo con una proposta esposta *in loco* che riguarda il luogo stesso, erigendolo sia a significante che a significato; infine, la ricerca di Tresoldi mette in luce, ad un livello metafisico e ad uno meta–rappresentativo, nuove possibilità di conservazione, rappresentazione e valorizzazione del patrimonio.

In questa dinamica, l'artefatto–interpretante si fa carico di due ulteriori azioni: una di *visibilizzazione* del problema, ossia dell'assenza presente nella rovina in ogni sua forma; l'altra, invece, di prefigurazione di una possibilità come soluzione, ossia la rappresentazione che colma l'assenza. Ma il testo è capace di svolgere questo ruolo solo se lo consideriamo nella sua relazione segnica con la materia–azione che lo forma e il paratesto che lo interpreta.

La mancanza è così figurazione di una possibilità futura, una tendenza che proietta a sua volta un *habit* nel futuro inteso come prossimo presente. Ma se la meta empirica rimane sfocata, la tendenza è attuale, anzi attualizzata attraverso il testo e tutto ciò che comporta a livello strutturale, a livello segnico ma anche a livello extra–testuale, riconoscendo il paratesto come segnale che indica il sentiero più opportuno,

la modalità migliore per osservare la rovina. La strada è *già* davanti a noi, ormai visibile. La rovina è segno così di un futuro potenzialmente già inscritto nel presente o, meglio, nella sua rappresentazione attuale. La presenza di un'assenza si fa futurabilità.

Conclusioni

Come afferma George Didi-Huberman, per sapere occorre immaginare (Didi-Huberman 2005, p.15). Nel nostro caso rendere immagine, che sia rappresentazione interna o idea resa immagine esterna, significa *visibilizzare*, rendere visibile, tra tutte le alternative possibili, quelle che colgono l'assenza problematica. Ecco che essa allora riemerge dalle rovine. Ma non lo fa riportando nel presente l'oggetto tale e quale a come era, piuttosto proiettando una rappresentazione di esso.

Nei tre testi analizzati ogni rovina porta con sé un determinato discorso e, nel farlo, la sua rappresentazione assume un preciso ruolo. L'assenza viene quindi colmata da possibilità che, lungo il percorso descritto dal modello, si fa potenza e cerca di spingersi altrove, proprio come fa il soggetto per recuperare il proprio oggetto di valore.

Le azioni che si sviluppano nei testi, e che da questi prendono forma, si traducono in movimenti e tensioni, anche superficiali, che li legano alla dimensione extra-testuale, come avviene nei momenti di rilettura, ricostruzione e rievocazione.

L'interpretazione che l'autore, o artista, fa della sua realtà di riferimento viene prima tradotta, attraverso una precisa azione e grazie ad una determinata materia, in un artefatto che, se da un lato mette in luce la realtà problematica di cui è interpretante, caratterizzata da assenza proprio come la rovina, dall'altro prefigura la possibilità per un fruitore di interpretare a sua volta quella assenza come futurabilità, piuttosto che mancanza presente. In questa dinamica si rivela fondamentale il ruolo del paratesto.

La potenza a cui ci riferiamo, non è una potenza attualizzata, bensì rintracciabile in tutto ciò che segue l'attività testuale, verso la prefigurazione o la possibile messa in atto di un'interpretazione acquisita, nonché tendenza ad agire.

Una particolare attenzione sarebbe da tenere per la categoria di materia-azione, che ci ha permesso di cogliere due triadi fondamentali:

rilettura, ricostruzione e rievocazione; agency, affordance e engagement, favorite da un determinato tipo di materialità. *Heirloom* è, prima, narrazione digitale attraverso l'uso di CGI e immagini d'archivio; quindi, pellicola digitalizzata; infine, installazione di natura scultorea saldamente legata alla prima materialità; Forensic Architecture presenta una materia, prima, elettromagnetica e digitale, nel caso del GPR e del modello 3D, poi “interpersonale”, nel caso analizzato del forum; in Tresoldi, infine, una materialità forse più tradizionale, architettonica e scultorea per un'opera strettamente legata al luogo in cui tutt'oggi è ancora esposta.

Così, è stato anche possibile ricavare una visione sulla temporalità in grado di esprimere, certamente, un tempo passato in linea con ciò che abitualmente consideriamo come rovina; e, allo stesso tempo, la prefigurazione, nella prassi enunciativa, di un tempo a venire. E questo è avvenuto principalmente in due modi: immediatamente all'interno del testo, come per *In Vitro*, in cui è prefigurato narrativamente un futuro; oppure, dall'esterno, come accade in *Living Death Camp*, se consideriamo il testo nella sua accezione tradizionale, che figura completamente la possibilità futura solo al momento del forum o durante l'esposizione, come strumento divulgativo, dei materiali prodotti dallo studio. Tresoldi, invece, si pone su una via mediana, dal momento in cui il testo in sé esprime una sospensione temporale ma è poi utilizzato, esternamente, come possibilità futura di trattare le rovine archeologiche

Il modello qui illustrato vuole essere una proposta. Una sfida interessante sarebbe estenderlo, come sguardo interpretativo, alla vasta produzione di opere simili a quelle analizzate. Per esempio, lo studio tedesco DRIFT, composto dagli artisti Lonneke Gordijn e Ralph Nauta, nel 2022 ha pubblicato un post² annunciando un interessante progetto, ancora in fase di realizzazione, sull'utilizzo di droni per creare render *in real life* e a grandezza naturale di rovine, come il Colosseo di Roma, o architetture non ancora completate, come la Sagrada Familia a Barcellona, al fine di “visualize the improbable”³.

² <https://www.instagram.com/p/CkJC4heKVJy/>, ultima visita in data 26/04/2024.

³ Come recita parte della *caption* del relativo post.

Riferimenti bibliografici

- AUGÉ M. (2004) *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BANDURA A. (1977) *Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change*, in “Psychological Review”, 84(2), 191–215. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.84.2.191>
- BARBANERA M. (2013) *Metamorfosi delle rovine*, Electa, Milano.
- BARBIERI D. (2011) *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla fotografia*, Carocci, Roma.
- BERARDI F. (2018), *Futurabilità*, Nero, Roma.
- CARMAGNOLA F. e M. SENALDI (2005) *Synopsis. Introduzione all'educazione estetica*, Guerini, Milano.
- CHIAVONI E., PORFIRI F. e G. L. TACCHI (2017) “La rappresentazione dell'assenza: reinterpretare la storia attraverso un linguaggio contemporaneo”, in DI LUGGO A. et al (a cura di) *Territori e frontiere della rappresentazione*, 2017, Gangemi, Roma: 829–834.
- COMETA M. (2020) *Cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- DE FELICE G. (2016) *Cathedrals in the Desert: A Review of Edoardo Tresoldi's Installation at Siponto, Italy*, “Public Archaeology”, 15: 159–161, DOI: 10.1080/14655187.2016.1209634
- DEL SOLE F. (2021) *The Architectural Illusion of Edoardo Tresoldi: the Reconstruction of the Basilica of Siponto*, in PATRICIOS N. et al. (a cura di) “Athens Journal of Architecture”, Vol. 7, n. 2: 257–274, <https://www.athensjournals.gr//architecture/2021-02ARC.pdf>
- DIDEROT D. E D'ALAMBERT J.B. et al (1770), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres* (Vol. XIV: 367–368 <https://www.byterfly.eu/islandora/object/libria%3A113872#mode/2up>
- DIDI-HUBERMAN G. (2005) *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- DONDERO M. G. (2017) *Énonciation et modes d'existence*, “Actes Sémiotiques”, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5871>
- DUNNE A. e RABY F. (2013) *Speculative Everything. Design, fiction, and social dreaming*, The MIT Press, Cambridge-Londra.
- ECO U. (1979) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- . (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- . (1997, 4° ed.) *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- FABBRI P. (2015) *Demolizioni/Ricostruzioni*, “Engramma”, n. 131, https://www.paolofabbri.it/saggi/demolizioni_ricostruzioni/

- FERRARO G. (2012) “Attanti: una teoria in evoluzione”, in LORUSSO A.M., PAOLUCCI C. e P. VIOLI (a cura di), *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bononia University Press, Bologna, pp. 43–60.
- GENETTE G. (1989) *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino.
- GIBSON J.J. (1979) *The Theory of Affordances. The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston.
- GOMBRICH E. H. (1999) *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Phaidon, Londra-New York.
- GRAVANO V. (2012) *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione. L'arte contemporanea e il paesaggio metropolitano*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.
- GREIMAS A.J. e COURTÈS J. (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, trad. it. Fabbri P. (a cura di), Mondadori, Milano.
- GREIMAS A.J. (1966) *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Librairie Larousse, Parigi.
- INNACO C. (2018) *Dal restauro all'alba dell'opera. La Basilica di Siponto di Edoardo Tresoldi*, Tesi di Laurea Magistrale in Semiotica del Visibile, Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive, Università di Bologna.
- LEONE M. (2017) “Time and Meaning. A Cultural Semiotics of Temporal and Aspectual Ideologies” in GHERLONE L., GRAMIGNA R. E M. LEONE (a cura di) *Aspettualità*, “Lexia. Rivista di semiotica”, 27–28: 17–63.
- . (2020) *Scevà. Parasemiotiche*, I Saggi di Lexia, Aracne Editrice, Roma.
- . (2022) “Post/structuralist Semiotics”, in PELKEY J. (a cura di) *Bloomsbury Semiotics: A Major Reference Work in Four Volumes* (vol. 1), Bloomsbury, Londra.
- LORUSSO A. M. (2015) *L'abito in Peirce. Una teoria non sociologica per la semiotica della cultura*, “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio”, 0(2): 270–281 <http://160.97.104.70/index.php/rifl/article/view/311>
- MALAFOURIS L. (2019), *Mind and material engagement*, Phenomenology and the Cognitive Sciences” 18: 1–17, <https://doi.org/10.1007/s11097-018-9606-7>
- MASSIRONI A. (2013) *L'osteria dei dadi truccati. Arte, psicologia e dintorni*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.
- MASTANDREA S. (2015) *Psicologia dell'arte*, Carocci, Roma.
- MEAD M. (1970) *Culture and commitment. A study of the generation gap*, Natural History Press, New York.
- MIGLIORE T. (2022) “Semiotica arte della cura sociale”, in Marrone G., Migliore T. (a cura di), *Cura del senso e critica sociale. Ricognizione della semiotica italiana*, Mimesis, Milano: 525–543.
- MITCHELL W.L et al (2022) *Ground Penetrating Radar Survey of the UNESCO Painted Churches in the Troodos Region (Cyprus)*. “Heritage”, 5: 260–285.

- MONTANI P. (2021) *Lo spazio e la tecnica. Spazio, spazialità, spazializzazione*, “E|C Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici”, XV, n. 31: 7–12 ISSN: 1970-7452, ISBN: 9788857583426, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.
- PINOTTI A. e A. SOMAINI (2009) (a cura di) *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- . (2016) *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino.
- POLACCI F. (2017) “Fotografare, scolpire, filmare. Questioni aspettuali nella traduzione intersemiotica” in *Aspettuali*, “Lexia. Rivista di semiotica”, 27-28: 315–335.
- POLIDORO P. (2008) *Che cos’è la semiotica visiva*, Carocci editore, Roma.
- SANTANGELO A. (2013) *Sociosemiotica dell’audiovisivo*, Aracne Editrice, Roma.
- SCHNAPP A. (2018) “What Is a Ruin? The Western Definition”, in *Know: a journal on the formation of knowledge* (Vol. 2), University of Chicago, Chicago: 155–173.
- SETTIS S. (1986) (a cura di) *Memoria dell’antico nell’arte italiana, Dalla tradizione all’archeologia*, vol. III Einaudi, Torino.
- SIMMEL G. (1907), “La Rovina”, in Sassatelli M. (a cura di), *Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma: 70–81.
- TURCO F. (2013) “La vittima e il carnefice. Scontri di genere, sistema di sguardi e ruoli tematici nel cinema italiano contemporaneo”, in Ferraro G. e Santangelo A. (a cura di) *Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici*, I Saggi di Lexia: 49–71.
- VOLLI U. (2000) *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- WEIZMANN E. (2014) *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Sternberg Press e Forensic Architecture, Londra.
- WONG L. (2016) *Adaptive Reuse: Extending the Lives of Buildings*, Birkhauser, Basilea.
- ZINGALE S. (2019) *Interpretazione e progetto. Semiotica dell’inventiva*, Franco Angeli, Milano.

Filmografia

- In Vitro*, L. SANSOUR e S. LIND (2019, Palestina, Danimarca, Regno Unito, Spike Island Productions, 28 min.).
- Living Death Camps – The Inverted Horizon*, FORENSIC ARCHITECTURE (2014, Serbia, Regno Unito, Forensic Architecture, 20:15 min.).

REMEMBERING RUSSIAN TRUTH, OR CRAFTING CONFLICTING FUTURES BETWEEN “PRAVDA” AND “ISTINA”

GIUSTINA BARON*

ABSTRACT: This paper aims to make a contribution to the semiotic research on the theme of *futurity* in post-soviet Russia, by bringing together various approaches that deal with the problem of futurity and anticipation, conceived as an activity that is based on the process of modelling an (un)*desired* future (Parn 2021, p. 108). This article discusses the ways in which the problem of futurity and anticipation impacts the topics of debate in contemporary Russian epistemology, which in turn is leading to a major conceptual shift in the dynamics of a whole set of trends in modern Russian culture. I argue that the conceptual potential of an “epistemological style” does actually define the context of ongoing discussions in Russian philosophy, where relativistic and weaponized interpretations of history have influenced contemporary practices of future-making, thus emphasizing the relationship between *truth claims*¹ and *recursion* in the Russian epistemological tradition (Lotman 1985). As I will show, a “memorial orientation” towards the future is complemented by the resurgence of an eschatological quest, which offers a direction forward based on the narratives of national memory. This network based approach (Latour 2013, p. 71) to anticipation allows drawing connections between culturally mediated forms of anticipation and new epistemological paradigms of historicity, thus framing the “recursive openness” of future making as a complex web of possible worlds (Leone 2011; Lozano, Salerno 2020). With these aims in mind, the paper offers a sketch of a comprehensive semiotic approach to the theme of futurity in contemporary Russia, based on a methodological framework of different *self-descriptive models* (Lotman, Uspenskij 1971) and other semiotic resources involved in the related model-building processes. The study’s main question is whether different beliefs with regards to “religiously-neutral” vs. “religiously-informed” issues in the social and political interpretation of Russian history might influence the space(s) of the future, when making sense of political claims of “truth”. This reflection

* Università degli Studi di Torino.

¹ Veridiction strategies.

will give new suggestions from which to rearticulate a series of shortcomings in the post–Cold War debates on historical time (Monticelli 2020). Crucially, as Federico Romero underlines, the primary goal pursued by each party (Russia/USA) was not as much the accumulation of material resources or physical territories but rather the influence on the directions of *historical progression*. The conflict revolved around the control and guidance of the “winds of change”, as both sides sought to position themselves advantageously in the struggle to shape forthcoming historical narratives and guide the world towards the betterment (Romero 2014, p. 690).

KEYWORDS: Russia, Pravda, Istina, Semiotics of Religion, Speculative Futures.

Weaponizing history for the “sake” of Russia’s future

When looking into how speculative futures are described and systematized in Russian Foreign Policy and in its domestic agenda, it is evident that the epistemological matters and the normative concerns about the “right to historical truth” are given the most attention.² Indeed, the nature of populist claims reaching new heights in the framework of the ideological construct of the “Russkiy Mir”³, has proved to be a fertile ground for post-truth narratives, whose specific *modes of veridiction* warrant special emphasis in my research (see Latour 2013, pp. 47–67). Moreover, the usefulness of the concept of “realism” in explaining Russia’s decision to invade Ukraine has become a relevant contested debate not only in International Relations but also in wider public⁴ and intellectual discourses since the onset of the war in February 2022⁵. At the centre of the debate lies the idea of *realism* as a theoretical approach to International Relations, with ongoing discussions occurring on its

² A documentary directed by Patrick Forbes shows “The Price of Truth” (2023) in Putin’s Russia. The film follows Russian journalist Muratov as he tries to keep the country’s last independent newspaper (“Novaya Gazeta”) in operation.

³ The Russkiy Mir (Russian World) Foundation is a quasi-governmental institution established by V. Putin in 2007 under presidential decree.

⁴ In the form of “legitimacy claims”.

⁵ Scholars of I. R. have called for the creation of a post-Western IR that reflects the global contexts of the declining power of the West, recognising this shift as indicative of the postcolonial condition (see Owen, Heathershaw, Savin 2017).

meaning and possible future outcomes (Haas 2002).⁶ Remarkably, many self-defined “realists” in the academic and think tank worlds broadly agree that *realism* explains and even predicted Russia’s invasion of Ukraine, mainly as a consequence of the US-backed expansion of NATO eastwards and the disreputation of Russia’s status as a great power (Dawson, Smith-Ross 2022).⁷ On the other side, many have opposed the so-called “realist assumptions” about NATO expansion, offering different interpretations for Russian President Vladimir Putin’s stake on the war. However, at the heart of the debate revolving around the concept of *realism* in Russian Foreign Policy lies the Russian *religiously* informed criteria for *belief* as political *truth* which still has (or fails to have) some form of positive epistemic status (such as knowledge, justification, rationality, legitimacy etc.) (see Mazepus et al. 2023). This opened up a space for discussing the broader socio-cultural structures at work in shaping the future, resulting in a shift from predictions that work in terms of past and present occurrences towards a constructivist approach, tied to pluralistic and interrelated dimensions of future-making (Latour 2013, p. 71).

As such, if the social and institutional structure of the epistemological sources used to justify Russian narratives about the war are as crucial as the evidence itself, it is necessary to pay more attention to its specific *modes of veridiction*, as reliable knowledge-production-processes are implied to acquire and justify *future action* (ibid.).

In this outlook, the urge to consider the epistemological issues through initiating in-depth discourse about *Russia’s truth* must articulate the problem concerning the type of relationship between *realism* and *truth* that this inquiry has to analyse, whose peculiar opacity “comes from the inability we all manifest to reach agreement on the condition of that correspondence” (between truth and reality; see Latour 2013, p. 71). As such, our line of argumentation departs from some of the

⁶ See for example: “What happens when leaders disregard the truth? Putin and Trump are about to find out” by Pomerantsev P., The Guardian, May 14th, 2023.

⁷ Mearsheimer has become one of the most relevant commentators of the Ukraine war and his realist “positions” have been a source of much debate. His theory is focused upon assumption that great powers are “concerned mainly with figuring out how to survive in a world where there is no agency to protect them from each other” and that “the international system creates powerful incentives for states to look for opportunities to gain power at the expense of rivals” (Mearsheimer 2001, p. 21) Unlike defensive realism, which argues that states seek security maximization, according to Mearsheimer the surest way a state can ensure its survival is by power maximizing (2001, p. 34).

trends that we have noticed in the field, towards the “the study of how different societies organize the future as a cultural horizon” (Appadurai 2013, p. 5) in order to “become more aware of the roles that *subjectivity*, *interpretation* and *cultural context* play in shaping the way we understand and create the future” (Riedy 2008, p. 150).

We argue that an interesting emerging framework for the *epistemology of futures* studies is rooted in the “religious turn” within the field of social sciences, which shifted the debate from religion as a system of ideas or beliefs produced by an institution to a conceptualization of religion as a *set of practices* (Leone 2011; Latour 2013). The focus on *practices* marks an interest in patterned activities rather than specific contents of belief, while addressing the recursive nature of language(s), as a complex chain of interrelated rhetorical systems. In this sense, the word “religion” can be used to frame an established set of meaning-giving practices, often linked to identity and self-descriptive models, which aims at improving the “believer’s condition” by addressing a patterned set of rules to reach such goal (Lotman, Uspenskij 1971, p. 73). Indeed, as Massimo Leone outlines, the concept of religion (which stems from Latin *re-legere*: namely “to bond”) manifests an inherent link to transcendence as cognition of infinity (Leone 2011), while witnessing how meaning is discursively constructed and practiced as a *frame* at different social and cultural levels (Latour 2013).

This suggests the presence of a common framework defining a specific understanding of reality, which is thereby subject to significant strong relativism. It is within this context that the “recursive structure” embedded in the narrative paths of anticipation intersects with a broader and more impactful matrix, that of political ideology. In sum, every future-oriented discourse embodies a syncretic construction bearing unavoidable traces of specific enunciative decisions and invested viewpoints. These perspectives can be personalized (as “We”, for example) to optimize their effectiveness and consequently tailored to specific “constructed” recipients and purposes. Hence, careful attention must be paid to the lexical choices used to categorize trend signals, while mapping strategies that possess both descriptive accuracy and imaginative depth.

Notably, the central concept being suggested here is almost encapsulated in the constant refrain in the name of “spiritual values”, which resonates so firmly in contemporary Russian political debate, that it has

implanted itself at the core of its strategic planning. In fact, beyond words and ideological stakes, many policy ventures implemented in the last 20 years demonstrated a governmental willingness to further spread the already “sticky” (but nevertheless constitutionally rejected) patina of *religious messianism*, often demonstrated in the context of domestic and international affairs. For example, as Robert Blitt notes, at Russkiy Mir’s inception in 2007, even if *no* Russian Orthodox Church representatives were included either on the organization’s founding executive staff or board of trustees, Putin’s National Security Council explicitly marked the connection between *Russian language* and Russia’s “spiritual renewal”, put into action by *R. Mir* (Blitt 2011):

The spiritual renewal of society is impossible without the preservation of the role of the Russian language as a factor of the spiritual unity of the peoples of multinational Russia and as the language of interstate communication between the peoples of the member states of the Commonwealth of Independent States.⁸ (Putin 2007, in Blitt 2011, p. 386)

Thus explains Vladimir Putin on the website of the foundation (see the section “about”):

The Russian language not only preserves an entire layer of truly global achievements but is also the living space for the many millions of people in the Russian-speaking world, a community that goes far beyond Russia itself. As the common heritage of many peoples, the Russian language will never become the language of hatred or enmity, xenophobia or isolationism.

These visions demonstrate that the Russian Orthodox Church’s connection to *Russkiy Mir* is part of a longstanding vision: Orthodoxy shall be promoted not only in the name of a more inclusive interpretation of *spirituality* or *culture*, but also as part of the government’s broader attempt to safeguard the Russian *language*. Taking a deeper look at most recent developments of the latter, it becomes obvious that the relationship is intensifying as the foundation drifts away from its core mission of *promoting* the Russian language, into the attempt to epistemologically

⁸ See Decree of the President of the Russian Federation on the Foundation of the Russkiy Mir Foundation, June 21, 2007, (trans. to English, Blitt 2011: p. 386).

(and military) endorsing an exclusively Orthodox version of the future.

Notably, at the end of 2009, Russkiy Mir and the Russian Orthodox Church entered into a formal cooperation agreement, aimed at “strengthening the spiritual unity of Russians and abroad” (Blitt 2011, p. 387). The actual signing of the agreement between the Government and Russkiy Mir to “cooperate” was joined by Patriarch Kirill’s participation, who shared his views on the future of Russian culture and the Russian world, explaining that Russkiy Mir’s efforts serve as a bulwark against the threat of globalization, and the *loss of culture* (Blitt 2011, p. 389). He also emphasized that the Russian Orthodox Church represents the “backbone of the Russian world”, a unifying force inside and outside of Russia to bound together all those states that might be the homeland to a significant Russian speaking minority population.⁹

At this point, it will also be instructive to analyse the views on this war of Karaganov, one of the principal ideologists and theorists of the *Russian world* and *Ruscism*¹⁰:

The war was inevitable. We made the very hard decision to strike first, before the *threat becomes deadlier* (...) Enlargement of the aggressive alliance (...) is a *cancer* and we wanted to stop this *metastasis*. We have to do it by a surgical operation (...) *We are fighting a war of survival*. This is a war with the West and people are regrouping around their leader (...) This military operation will be used to restructure Russian elite and society. It will become a more militant-based and national-based society, pushing out non-patriotic elements from the elite (...) We are fighting an *existential war* (...) The war will be victorious (...) Demilitarization and denazification will be achieved. Like we did in Germany and in Chechnya. Ukrainians will become much more peaceful and friendlier to us.¹¹

As such, the narrative configuration of the “thread” (namely “if we don’t fight a preventive war we will succumb” [to the West]) works as a sophisticated device which enables culture, through the mechanisms of symbolical recursion, to join (or to reject) potential alternatives imagined as the present state of reality (Russia will guide the destiny of

⁹ The Third Russkiy Mir Assembly: Summary of Results, Russkiy Mir Found (Nov. 5, 2009).

¹⁰ I.e. “Russian Fascism”, see: Fubini (2022).

¹¹ Prykhodko (2022). Italics is mine.

global future(s) towards “moral salvation” vs. Russia will implode under the infective values of the West). In this process, “old” narratives about the future, may turn into “failed narrative programs” which can still influence or even frame the *arbitrary depth* of what the future, as a cultural horizon, expects to enfold from the present (Lozano, Salerno 2020). From this point of view, a “grammar” of futurity might be defined as the cognitive-cultural device that, given a certain situation, limits the proliferation of symbolical simulacra of the present’s potential alternatives, by setting a certain *pattern of rhetorical accessibility*. As such, the “epistemological access” to a certain future configuration do not stems only from its relation with its *potential alternatives* but also from the *limits of accessibility* to such alternatives (Leone 2011).

Pravda and Istina: a “category mistake”?

The reflection on “truth” encompasses in our analysis two associated paths that are closely related: the first explores the possibility of avoiding relativism and arbitrariness while following the goals of “the grammar of infinity” (accessibility, justification, and coherence), the second addresses other analytical goals to open new possibilities and to foresee the means of their interrelated connections, such as the Actor-Network Theory (Latour, 2013). This theory enables us to see more clearly the complementarity of politics, science and religion as spheres of thought and action; in fact, each in its own way is involved in a struggle for *modal power*, namely, control over *what is possible* (Fuller 2018, p. 533).

Notably, two semantic areas concerning the meaning of *truth* can be differentiated in the Russian spiritually-academic philosophy of XIX century: the ontological *istina-truth*, which has objective character and is stored in the essence of being, and the *pravda-truth*, which is expressed through law and other ethical norms. A certain judgment is considered to be *istina-true* when it corresponds to things created by God, or when cognition and life, ontological and logical truths, reflect the order of Divine Reason.¹² Notably, since the 17th century, the affirmation of the idea of law, of the constitutive dimensions of pravda, the person-

¹² For an in depth discussion about “pravda” and its complex semantic spectrum, its multiple uses, effects and values, see Sigov (2005, in Sini 2012); Simpson (2022).

alistic “who” and the situational “where” (the Aristotelian “convenience”, ἐπιεικής), placed “truth” within a situated perspective (Sini 2012). By mentioning the Aristotelian term, we understand the scope of pravda has to do with *ethics*; on the other hand, istina concerns *ontology* (Sini, 2012:17). But this does not cancel the linkage between istina, addressing the question of *being*, and thus existence (sušće), and pravda, addressing the question of *duty* in the social context (dolžnoe) (Zhukhovskiy, Pivovarov 2013, p. 337).

Crucially, as Vladimir Dal’ underlines in his vocabulary (1877), the practical character of pravda can be defined as: “truth in fact, truth in the image, in justice, fairness” (see Dal’ 1877 in Sini 2012, p. 17). Quite interestingly, the root ist– (Istina) is linked to the Greek word *autos* and the root of the ancient Greek “eimi” (to be, to exists) thus indicating the very essence of being. Pravda, on the other hand, has a practical character and is linked to *pravo* (the law). Dal’ provides the following definition “pravda is truth (istina) in fact, truth in representation, in goodness, justice, equity¹³”. In the examples given by Dal’ the emphasis clearly falls on the performative and ethical dimension of pravda: “do justice and truth” “defend the truth”, “living according to truth” (pravdi-vost’) (Dal’ 1877, in Sini 2012, p. 17).

Dealing with two historically unstable (and even contradictory) semantic fields, it is notable to mention the consonance of Dal’s treatment with what Alexander Dugin declared about “Russia’s Special Truth” in (idiosyncratically) discussing the philosophical and political underpinnings behind Russia’s decision of invading Ukraine; a complex shortcircuit between Russian gnoseological categories and a unique, almost parodic, “postmodernist attitude”:

We, in Russia, we could use postmodernity in order to explain to the West that if every truth is relative, we have our special Russian truth ... and that you have to accept it with something that maybe is not yours (...) but that doesn’t mean that if every truth is relative is not real (...) absolute truth once for all doesn’t exists (see Dugin 2016, BBC oral interview held in English).

Moreover, in a recent article published in the journal “Geopolitika.ru” on May 4th, 2022, Dugin offers further insights pertaining to

¹³ Sini (2012, p. 17).

the subject matter in relation to the ongoing conflict. This discussion is situated within the broader context of information warfare and the Western application of propaganda to influence perceptions of *reality* versus *virtuality*. His analysis suggests that Russian strategies align more closely to “realpolitik” principles compared to those employed by Western entities:

War is always a *reality check*. What precedes it and accompanies it usually has a virtual nature and is, if not pure disinformation (from all sides), then very close to it. It is almost impossible to grasp the topics and theses that correspond to the actual state of affairs. In recent decades, the proportions between *reality* and *virtuality* have shifted in favor of the dominance of the information sphere¹⁴. It plays an increasingly significant role in modern warfare. As early as the 1990s, systems for conducting network warfare were developed at the Pentagon. Initially, this was simply about increasing the scale and importance of information processes in conventional military conflicts. However, gradually, theory and practice (as demonstrated by Americans in Yugoslavia, Iraq, Afghanistan (...)) evolved to such an extent that the idea emerged: *war can only be won in the realm of information, which would signify complete victory*. (...) Examples of this are evident in failures like (...) Navalny’s endeavors which resulted in pitiful outcomes despite their “triumph” in the virtual sphere.

The shameful retreat of US troops from Afghanistan serves as a vivid confirmation that even with full control over the global information sphere, defeat can still be a real outcome. War represents an extreme form of juxtaposition between virtual and real. This is precisely what we see today during Russia’s military operation in Donbass and Ukraine as a whole. (Dugin 2022)¹⁵

This peculiar dynamic between *istina truth—pravda truth* and other geopolitical claims (which we consider as “cultural texts”), can be grasped as a network (NET), a concept which reminds us that no displacement between different *modes of veridiction* is possible without the establishment of a set of connections (Latour 2013, p. 71). As such, to qualify what *these paths* have in common, I propose to use a way that stems from Latour’s theory, who outlines that “different modes of veridiction

¹⁴ For an analysis of the post 9/11 situation in the United States, refer to Grusin (2010). For insights into Russian security ideology, see Fedor (2011).

¹⁵ Transl. from Russian is mine.

can be compared in pair when they intersect in *crossings*, occasions revealed most often by a test of category mistake bearing on one of the felicity conditions” (Latour 2013, p. 73).

To better understand which rhetorical *shade of truth* is informing Russian narratives about the legitimacy of the war, it is necessary to refer to the concept of *enunciation*, which, in Greimas’ theory, is defined as an instance of mediation through which the virtualities of language are put into utterance-discourse. What sets this mechanism in motion is what Greimas and Courtés (1979) call *intentionality*: an oriented and transitive attitude through which a subject constructs the world (even a possible world) as an object, constructing itself at the same time. Through enunciation we produce discourses and we invite others to adhere to the proposed forms of identity that we convey. Starting from these premises, it becomes important to analyze how “truth” is communicated and strategically built in communication, highlighting the meaning effects that derive from it.

Michail Bakhtin (1993) delves into the dialogical interplay between *istina* (truth) and *pravda* (truth in justice), shifting the focus from the perceiving subject to the acting subject, emphasizing this shift as crucial (Simpson 2022, pp. 5–7). While *istina* retains its epistemological role, Bakhtin dismisses its ontological function, in the sense that the question of existence transcends mere ontology due to the co-presence of self and other. In his view, “what truly exists” is not captured by *istina* but rather by a “postupok”, *an action imbued with Pravda* (truth in justice). Consequently, he posits that when actions unfold, there emerges what he terms a “being-event” (*bytie-sobytie*) (Bakhtin 1993, pp. 37–45). This concept introduces an etymological metaphor: while *sobytie* denotes an event, *so-bytie* connotes “co-being” and “co-existence” simultaneously (Simpson 2022, p. 7):

The entire infinite context of possible human theoretical knowledge — science — must become something answerably known for myself as a unique participant, and this does not in the least diminish and distort the autonomous truth [*istina*] of theoretical knowledge, but, on the contrary, complements it to the point where it becomes valid truth-justice [*pravda*]. (Bakhtin 1993, p. 49)

By contrasting Dugin's "theoretical abstraction" with what Bakhtin labels as "participating thought" (which involves considering the essence of being "within the postupok") it is understood that truth manifests itself as an intersubjective process mutually experienced by both the *self* and the *other* simultaneously.

Frank Farmer elaborates on the distinction between *pravda* and *istina*, with the former denoting the particular and the latter referring to an "architectonic framework" that resists excessive theorization while implying a broader conceptual structure (Farmer 2001, p. 12). In such a light, the interpretations of Bakhtin's work hinge on the notion that each individual occupies a distinct cultural vantage point necessitating a harmonious equilibrium through dialogic discourse. According to Bakhtin, truth is not an inherent trait within an individual's mind but rather emerges from collective interactions aimed at seeking truth (1984b, p. 110).

Bakhtin's interpretation stands as particularly important, compared to Dugin's ideological worldview, according to which the axiological truth of *pravda* must be constantly evoked and *remembered* to preserve the ontological truth of *istina*.

At this juncture, it becomes imperative to briefly address what Nikolaj Berdjaev, in *The sources and meaning of Russian communism* (1937) emphasizes about the Doctrine of Moscow-Third Rome:

The Russians remain orthodox and apocalyptic even when they become Old Believers in schism, as well as when, in the 19th century, they turn revolutionary, nihilistic, and communist. The structure of the soul always remains the same (...). It is always fundamental to profess any Orthodox faith; this is what defines a sense of belonging to the Russian people (...). The doctrine of Moscow as the Third Rome became the ideological foundation for the establishment of the Muscovite kingdom. The kingdom was founded and organized under a messianic idea. The pursuit of a kingdom, of *a realm of truth*, is characteristic of the Russian people. (...) Belonging to the Russian kingdom was determined by professing the true Orthodox faith. The religious and national elements merged in the Muscovite kingdom in a way similar to how they did in ancient Hebrew society. Just as messianic consciousness was inherent in Judaism, so it was in Russian Orthodoxy. (Berdjaev 1937/1955, p. 22)

Drawing on these premises, we can address the “religiously informed mode of veridiction” as a peculiar discursive framework that uses the authority of religiously and spiritually informed claims to assert the *legitimacy* of the so-called Russian Truth (i.e. in the sense of legitimate geo-political position) (see also Kelaidis 2022). In this outlook, this mode of veridiction functions as a recursive grammar that might shape specific normative *borders*, thus providing a unique *self-descriptive model* for the present and the future. It is indeed posited as a framework capable of limiting the “loss of culture”, coming from the so-called “Western threats”, through a wide range of Russian existential, semantic and gnoseological categories.

Given this overview, religiously-tradition informed claims are not depicted as an ideological interpretation of reality but as *truthful quotations*, indisputable of what constitutes the real existential “truth” of Russia (“We need you to accept our *pravda* in order to defend our *istina*”). Drawing of Bakhtin’s theoretical approach, a further analytic procedure should be developed, to trace how the various positions are interrelated within a *hierarchy*. In other words, each *voice* in the Russian-Ukrainian crisis must be apprehended in terms of *different hierarchical positions* (inside/outside) and is certainly not our intention to support the value of given claims.

Conclusions

In this epilogue I will harvest the insights discussed in my previous reflections, put these into the wide frame of speculative semiotics and formulate some challenges to future studies. I will do so by paying attention to (1) the place of *normativity* in the study of recursion in speculative futures and to (2) the relevance of *recursivity* in tracing interconnected patterns between religion and politics in Russia, where religion forms a blurred *mode of discourse*, often crossing the political one. In fact, as we previously discussed, both gates into the subject of truth are persistently present. On one side “truth” emerges at the level that links *pravda* to an explicative but also transformative (ethical) way of dealing with Russia’s future, on the other side there’s the attempt of reframing Russian *pravda* to guarantee the existence of its *istina*. And ultimately there is the level at which specific self-descriptive models have become

a normative *cultural hinge* between the Orthodox religion, the *textual* past and the *textual future*.

An interesting model of normativity-recursion is addressed with the image of *Body of the State* as a theological-political theme reformulated by Russky Mir (and its “ideologues”) which shows how textual metaphors function both as referential connections and as a uniting immanent body of communication, thus building new modes of interconnectedness that bring hidden power-structures to the surface. In this sense, the textual metaphor of Russky Mir (through its semantic spectre: *world, community, peace*) is a “mediating transformer”, performing socio-mythic sorting operations between *new* and *normative* patterns of accessibility to future-meaning making.

As such, the potentially limitless proliferation of symbolical simulacra implied by the structural openness of the future brings about the importance of reflecting on the notion of *recursion* and *enunciative praxis*, which promotes within a peculiar register a meaning effect which can be identified as “true”. Viewed through the lens of Latour’s network concepts, the recursive imageries of religious and political metamorphoses of “truth” keep resonating with the ethical evolutions, the mutations and occasional catastrophes of historical and social systems, to reinvent the Self and the Other, as well as to rethink Russian positionality on the world *ahead*.

This finding extends the need for a new “recursive ethics” of the future in intercultural and geopolitical dynamics, as the effects of conflicting truths remain strong for group identity and political knowledge of participants.

References

- APPADURAI A. (2013) *The future as a cultural fact: Essays on the global Condition*, Verso Book, London.
- BAKHTIN M. M. (1984) *Problem of Dostoevskij’s poetics*, ed. and trans. by C. Emerson, U. of Minnesota Press, Minneapolis.
- . (1993) *Toward a philosophy of the act*, ed V. Liapunov and M. Holquist, trans. by V. Liapunov, University of Texas Press, Austin.
- BERDJAEV N. (1955) *Istoki i smysl russkogo kommunizma* (The sources and meaning of Russian communism, first ed. in Engl., Paris, YMCA; reprint 1990), Nauka, Moscow.

- BETHEA D. (1997) *Bakhtinian Prosaics versus Lotmanian Poetic Thinking: The Code and Its Relation to Literary Biography*. "Slavic and East European Journal" 41 (1): 1–15.
- BLITT R. (2011) *Russia's Orthodox Foreign Policy: The Growing Influence of the Russian Orthodox Church in Shaping Russia's Policies Abroad*, "University of Pennsylvania Journal of International Law", Vol. 33, No. 2: 363–460.
- Dal', V.I. 1877 [1963-76] *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, 4 Vol., Russkij jazyk, Moscow.
- DAWSON G. and N. ROSS SMITH (2022) *Mearsheimer, Realism, and the Ukraine War*, "Analyse & Kritik", 44 (2): 175–200.
- FARMER F. (1998) *Bakhtin and the Cultural Studies Writing Classroom*, "College Composition and Communication" 49(2): 186–208.
- FEDOR J. (2011) *Russia and the Cult of State Security. The Chekist Tradition from Lenin to Putin*, Routledge, London.
- FULLER S. (2018) *Post-Truth: Knowledge as A Power Game*, Anthem Press, London.
- GREIMAS A. J. and J. COURTÉS (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- GRUSIN R. (2010) *Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave Macmillan, London/NY.
- HAAS P. M. and E. B. HAAS (2002) *Pragmatic Constructivism and the Study of International Institutions*, "Journal of International Studies", 31 (3): 573–601.
- LATOUR B. (2013) *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*, Harvard University Press, Harvard.
- LEONE M. (2011) *Motility, Potentiality, and Infinity, A Semiotic Hypothesis on Nature and Religion*, "Biosemiotics" 3: 369–389.
- LOTMAN J. M. (1985) *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio Editori, Venezia.
- LOTMAN J.M. e B. USPENSKIJ (1971) "La cultura e il suo 'insegnamento' come caratteristica tipologica", in LOTMAN J.M. e B. USPENSKIJ (1975) *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano: 69–81.
- LOZANO J. e D. SALERNO (a cura di) (2020) *Futuro. Un tempo della storia*, "Versus" 131, 2: 189–205.
- MADDOX D. (1989) *Veridiction, Verification, Verifactions: Reflections on Methodology*, "New Literary History", Spring, Vol. 20, No. 3, pp. 661–678.
- MEARSHEIMER J.J. (2001) *The tragedy of the great power Politics*, WW Norton and Company, New York.
- . (2014) *Why the Ukraine Crisis is the West Fault*, "Foreign Affairs" 93 (5): 77–89.
- MONTICELLI D. (2020) *Thinking the new after the fall of the Berlin Wall: Juri Lotman's dialogism of history*, "Rethinking History", 24 (2): 184–208.

- OWEN C., HEATHERSHAW J. AND I. SAVIN (2018) *How postcolonial is post-Western IR? Mimicry and mētis in the international politics of Russia and Central Asia*, "Review of International Studies", 44(2): 279–300.
- PARN K. (2021) *Towards the semiotics of the future: From anticipation to premediation*, "Sygn System Studies", 49(1/2): 108–131.
- POMERANTSEV P. (2023) *What happens when leaders disregard the truth? Putin and Trump are about to find out*, "The Guardian", May 14th.
- RIEDY C. (2008) *An integral extension of causal layered analysis*, "Futures" 40(2): 150–159.
- ROMERO, F. (2014) *Cold War historiography at the crossroads*, "Cold War History", 14(4): 685–703.
- SIGOV, K.B. (2005) "Pravda.", in *Vocabulaire Européen des Philosophies: Dictionnaire des Intraduisibles* (ed. Barbara Cassin), Seuil–le Robert, Paris: 980–987.
- SIMPSON A. (2022) *Reconfiguring Intercultural Communication Education through the dialogical relationship of Istina (Truth) and Pravda (Truth in Justice)*, "Educational Philosophy and Theory", 55 (4): 456–467.
- SINI S. (2012) *Konstantin Sigov. "Pravda" nel contesto del vocabolario europeo degli "intraducibili"*, "ENTHYMEMA" no.7: 15–25.
- SMITH N.R. and D. GRANT (2022) *Mearsheimer, Realism, and the Ukraine War*, "Analyse & Kritik" 44(2): 175–200.
- SPIITZMULLER J. (2022) *Beyond the binarism: locating past, present and future sociolinguistic research on ideologies of communication*, "Sociolinguistica" 36 (1/2): 207–218.
- ZHUKOVSKAJA D. and PIVOVAROV D. (2013) *Istina Truth and Pravda Truth. Alienating and assimilating knowledge*, "Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences" 3 (6): 334–345.

Filmography

- FORBES P. (2023) *The Price of Truth*, UK.

SEMIÓTICA DEL FUTURO POSTPANDÉMICO

SEBASTIÁN MORENO*

ENGLISH TITLE: Semiotics of the Postpandemic Future.

ABSTRACT: During the years that the Covid-19 pandemic lasted, we could see a discursive and textual orientation towards future states of affairs in action. After briefly introducing the research domain of semiotics of the future and characterising the Covid-19 pandemic in semiotic terms, the article focuses on the postpandemic future and discusses some discursive phenomena that originated in the context of the Covid-19 pandemic dealing with future states of affairs.

KEYWORDS: Covid-19; Coronavirus, Pandemic, Future, Discourse.

1. Introducción

El miércoles 11 de marzo de 2020, la Organización Mundial de la Salud declaró el comienzo de lo que hoy conocemos como “Pandemia por Covid-19”, o “Covid-19 Pandemic”, en inglés (OMS 2020). Si bien se trata de un evento que hoy consideramos histórico y concluido –por oposición al carácter dinámico, abierto, en desarrollo e *in vivo* que tuvo por varios años para nosotros en cuanto que individuos que experimentamos los cambios de manera durativa, esto es, mientras ocurrían–, sus últimos coletazos aún son visibles en el mundo entero, no solo porque el SARS-CoV-2 aún circula en algunas de sus variantes, sino porque muchos textos creados durante la pandemia aún sobreviven de manera residual en el paisaje urbano, como demuestra la imagen ubicada junto al ascensor en un edificio en Montevideo, Uruguay, fotografiada por el autor en marzo de 2024, a cuatro años del comienzo de la pandemia (Figura 1).

* Universidad ORT Uruguay.



Figura 1. Fuente: fotografía tomada por el autor en marzo de 2024.

Si bien la génesis de la pandemia debe ubicarse algunos meses antes del 11 de marzo de 2020, fue este día el que, a raíz de la naturaleza explosiva de los cambios que la propagación descontrolada del SARS-CoV-2 supuso desde fines de 2019, marca el comienzo de una discontinuidad temporal a la que referimos como “Pandemia por Covid-19” para nombrar un segmento sobre una línea de tiempo que interrumpe el estado de normalidad y previsibilidad cotidiana que suele caracterizar nuestro día a día. Un segmento que, además de una nueva temporalidad (Ruse et al. 2023), supuso el surgimiento de una nueva estructura de sentimiento [*structure of feeling*], en términos de Raymond Williams, respecto al presente pandémico, caracterizada por la imprevisibilidad, la necesidad de ajustamiento a lo imprevisto y la hegemonía de pasiones como el miedo, la culpa, la incertidumbre, la angustia y la esperanza.

Durante el estado o modo pandémico, al que aquí concebimos como una discontinuidad respecto al estado de normalidad cotidiana con que vivimos nuestras vidas día a día, surgieron varios fenómenos de interés para la semiótica. Entre ellos, cabe destacar fenómenos vinculados con la corporalidad y la proxémica (Migliore 2021; Gramigna

2021; Gramigna y Voto 2020), con el sentido y el valor de las máscaras médicas y, con ellas, del rostro (Leone 2020; Surace 2020; Lupton et al. 2021), con los usos del pasado para dar sentido al presente (Panico 2021), con el uso de metáforas como la de la guerra para dar configuración narrativa a la emergencia sanitaria (Marino 2021) o con la construcción de actores con ciertos roles actanciales (Moreno 2024).

Además de estos, un fenómeno surgido en el marco de la pandemia de relevancia para la semiótica sociocultural de matriz discursiva y textual tiene que ver con la discursividad articulada en torno al fin de la pandemia y lo que vendría después, una vez que la amenaza sanitaria se hubiese controlado y los seres humanos pudiéramos volver a vivir en tiempos “no pandémicos”, esto es, de normalidad cotidiana.

Además, se evidenció una discursividad apocalíptica, con fuerte circulación en la esfera pública, por lo general apoyada en productos de la industria cultural, como películas y series (Cover 2024). Esta discursividad, que no abordaremos en este artículo por razones de espacio, también se orientó al futuro y tuvo un impacto en la atribución de sentido que hicimos durante el presente pandémico.

Este artículo tiene por objetivo presentar algunas reflexiones en torno a la semiótica del futuro postpandémico, esto es, a la discursividad surgida durante la pandemia que estuvo anclada en estados futuros de cosas. Dado que, en años recientes, semiotistas a lo largo y ancho del mundo han demostrado gran interés por cuestiones vinculadas con el futuro y cómo este tipo de discursividad cristaliza en textos, pensar la discursividad del futuro postpandémico parece un objeto de estudio pertinente para nuestra disciplina.

En lo que sigue, una primera sección presenta de manera introductoria algunas ideas sobre semiótica del futuro desarrolladas recientemente en el marco de la semiótica sociocultural, que, como es sabido, es un enfoque apoyado en estudiar la discursividad social a través de la textualidad (Lorusso 2010; Verón 1988). Luego, la segunda sección presenta algunas reflexiones sobre la semiótica y la pandemia por Covid-19, con el fin de demostrar la relevancia de la disciplina para dar cuenta de los fenómenos de sentido originados y vividos durante el periodo de la emergencia sanitaria. Finalmente, la tercera y última sección se concentra en la semiótica del futuro postpandémico a través de

la presentación de algunos aspectos y ejemplos específicos, que se utilizan más que nada para ilustrar la pertinencia de un abordaje de ciertos fenómenos discursivos ligados a ellos desde una perspectiva semiótica.

2. Semiótica del futuro

El sintagma “semiótica del futuro” es uno ambivalente porque puede significar distintas cosas. Quizá el significado más evidente tenga que ver con cómo se concebirá/practicará la semiótica en un tiempo futuro, por oposición a cómo se concibe/practica hoy, de manera similar a cuando se habla de las ciudades o del trabajo del futuro. En este sentido, se trataría de caracterizar un proceso de cambio a partir de la identificación de trazos distintivos y diferenciales de dos estados de cosas a partir de una comparación. Si bien este tipo de discusión resulta interesante para quienes trabajamos en el marco de la semiótica, no es este el significado dominante que actualmente se le otorga al sintagma al ser tratado en círculos académicos. Hoy en día, al hablar de “semiótica del futuro”, de lo que se trata es de abordar el futuro desde una perspectiva semiótica, esto es, atendiendo a su construcción discursiva.

Esta tarea tiene una serie de dificultades que dan cuenta de los desafíos a los que se enfrenta la semiótica en cuanto que disciplina empírica que busca dar cuenta de la discursividad a través del análisis textual. Si podemos estudiar el pasado desde el presente, por ejemplo a través de los textos a los que podemos acceder en cuanto que vehículos de la memoria (Assmann 1991) que sirven para construir el pasado en términos de memoria colectiva (Violi 2014), para estudiar el futuro no disponemos de este tipo de textos, que se podría argumentar tienen una naturaleza *indicial*.

Si utilizamos la terminología del semiotista argentino Eliseo Verón (1988), los textos que nos llegan del pasado se originan en determinadas condiciones de producción y circulan a través del tiempo hasta llegar a nosotros, intérpretes en un contexto de reconocimiento que actualizamos el sentido que estos vehiculizan. Asimétricamente, los textos que versan sobre el futuro no se originan en un tiempo posterior al nuestro (las condiciones de producción futuras son ontológicamente imposibles), sino que sus condiciones de producción son pasadas o presentes,

mientras que sus condiciones de reconocimiento pueden ser tanto presentes (en un aquí y ahora interpretamos un texto referente al futuro) como futuras (en el futuro alguien interpretará un texto referente al futuro producido en el pasado), pero no pasadas (a no ser que se crea en la posibilidad de viajes hacia atrás en el tiempo). Para el trabajo semiótico, de lo que disponemos es de textos producidos en el presente y en el pasado que tematizan estados de cosas futuros, pero que no dejan de ser creaciones ancladas en una temporalidad que no es futura y que, como veremos debajo, está enmarcada en las condiciones de posibilidad discursiva e imaginaria de su contexto específico de producción.

El tema del futuro ha sido objeto de dos números recientes de revistas italianas de semiótica: el número 32 de *E/C*, coordinado por Alice Giannitrapani y Anna Maria Lorusso (2021), y el volumen 131 de *Versus*, coordinado por Daniele Salerno y Jorge Lozano (2020). En dichos números se abordan textos como declaraciones políticas, obras literarias y series televisivas, entre otros pertenecientes a otros géneros discursivos, para dar cuenta de cómo en ellos se evidencian construcciones del presente que remiten a eventos futuros posibles. Daniele Salerno y Jorge Lozano (2020, p. 189) proponen que la tarea de la semiótica al lidiar con el futuro consiste en estudiar “las formas de presentificación del futuro desde un enfoque relacional de la temporalidad” dado que “el futuro emerge siempre de una relación con el pasado y con el presente y puede ser representado como un eterno retorno de lo mismo, como una negación (nunca más) o como la superación del pasado (progreso)”.

Las materializaciones textuales de la imaginación que los seres humanos hacemos del futuro en un momento dado tienen interés como productos culturales que vehiculizan un sentido. Sin embargo, más allá de esta dimensión, dicha imaginación es importante en términos prácticos porque puede incidir en la *praxis* humana del presente. Según Salerno y Lozano (2020, p. 193), “los modos en que imaginamos circunstancias futuras y potenciales son semióticamente relevantes en la orientación de la interpretación, la representación y la acción en el presente”. Como veremos debajo, esto parece haber sido el caso en el contexto de la pandemia por Covid-19: discursos sobre el futuro tuvieron incidencia en el accionar de la gente, por ejemplo gracias al positi-

vismo colectivo anclado en discursos articulados en torno a la esperanza, o a las gráficas que presentaban curvas de predicción de contagios, en las que una comparación de la proyección de los contagios a futuro sirvió para incidir en las acciones individuales del presente (Melo Ribeiro 2020).

En términos ontológicos, el futuro es un tiempo cronológico que siempre nos está ausente, esto es, no tiene una existencia que pueda ser perceptible empíricamente de manera directa (salvo en casos de clarividencia, donde también lo conocemos de manera mediada, a través de un texto producido por el/la clarividente). Por lo tanto, el futuro se construye en discursos e imaginarios sociales, en un proceso en el que median la cultura y el conocimiento que una comunidad comparte. Como propone Arjun Appadurai (2013, p. 179), “es en la cultura que las ideas sobre el futuro, así como aquellas sobre el pasado, se incrustan y nutren”. En su libro *Cumpleaños*, el escritor argentino César Aira comenta respecto a un texto de Wells sobre el futuro que el autor

imagina ciudades más pobladas, vehículos más rápidos, edificios más altos. Pero no piensa ni por un momento que los hombres pudieran salir a la calle sin sombrero y bastón. Hay cosas impensables, y no sabemos cuáles son. Sean cuales sean las condiciones que conforman nuestro pensamiento, esas condiciones existen, y por definición no se puede pensar fuera de ellas. (Aira 2013, p. 40–41).

En este sentido, los textos producidos en el marco de una semiosfera dada respecto a lo que será o podrá ser en un tiempo posterior al actual se conciben, como proponen Salerno y Lozano (2020, p. 195), como “dispositivos que modulan y regulan la relación entre pasado, presente y futuro, entre el horizonte de expectativas y el espacio de la experiencia”. Estos textos permiten acceder a los mecanismos productivos de una semiosfera en cuanto que sistema de significación con cierta unidad.

3. Semiótica de la pandemia por Covid-19

Abordar desde una perspectiva semiótica la pandemia por Covid-19 supone una serie de desafíos, muchos de ellos vinculados principalmente con la delimitación del objeto de estudio y la pertinencia de los

materiales que se utilizarán para el trabajo analítico. Una primera pregunta se relaciona con la dimensión temporal: ¿cuándo comienza y cuándo termina la pandemia? Como argumenta Charles Rosenberg (1989, p. 2) en un trabajo sobre las epidemias, éstas “comienzan en un momento en el tiempo, se desarrollan en una fase limitada en espacio y duración, siguen una línea argumental de tensión reveladora creciente, avanzan hacia una crisis de carácter individual y colectivo, y luego derivan hacia el cierre”.

Para poder delimitarla como un objeto de estudio que produce una discursividad particular y, con ella, textos que el semiostista podrá estudiar, parece necesario definir la pandemia como un modo o estado particular, que cobra sentido en relación a, concretamente por oposición, al estado no pandémico, esto es, de normalidad cotidiana. Para marcar la discontinuidad que la pandemia supone respecto al estado de cosas previo, podemos tomar como fecha convencional el 11 de marzo de 2020, cuando una autoridad con la competencia para hacerlo decreta que lo que el mundo estaba viviendo era a partir de ese entonces una pandemia.

Una pandemia es ciertamente un evento originado en el reino natural, a partir de la circulación y propagación descontrolada de un agente patógeno, como puede ser un virus o una bacteria. Sin embargo, a pesar de este origen en el terreno de lo biológico, en el que un agente natural, sin intencionalidad o capacidad de digresión moral, produce catástrofes a nivel humano, una pandemia es ante todo un evento sociocultural, vinculado con la discursividad y el sentido. Como propone Rosenberg (1989, p. 2), “del mismo modo que un dramaturgo elige un tema y gestiona el desarrollo de la trama, una sociedad concreta construye su respuesta característica a una epidemia”. Para Eric Landowski (2021, p. 89), “incluso si biológicamente lidiamos con el mismo microorganismo, la forma en que nos desafía, cómo lo experimentamos y respondemos a él varía enormemente”.

Por ejemplo, una de las formas en que el modo pandémico como fuerza discursiva cristaliza en textos concretos es en el establecimiento de ciertas prácticas que se vuelven normativas, como se puede apreciar en la Figura 2, que presenta un *sticker* con instrucciones de prevención del contagio en la Universidad de Tartu, Estonia.



Figura 2. Fuente: fotografía tomada por el autor en agosto de 2023.

El modo pandémico se vuelve también visible en los discursos que se originan como resultado de la emergencia sanitaria, sea en el campo científico, el político, el filosófico u otros. Una pandemia es por sobre todas las cosas un fenómeno humano y, por lo tanto, social. Como propone Verón (1988), todo fenómeno social tiene siempre una dimensión discursiva y es de esta de la que se ocupa la semiótica interesada en la producción, la circulación y el consumo de discursos sociales. Estos discursos se originan y circulan en distintos medios, tanto tradicionales (Andacht 2020) como en red (Fratlicelli 2022; Escudero Chauvel 2020), y tematizan distintos fenómenos, incluyendo la construcción del virus como entidad biológica en el marco del discurso científico (Manchia 2020; Moreno 2023a), pero también de actores axiologizados a los que se les brindan roles actanciales específicos en una trama narrativa (Moreno 2024).

Según propone Landowski,

el efecto de la pandemia es una conmoción general de los conocimientos, las creencias, las expectativas y los sistemas de valores, todos los puntos de referencia que, no hace tanto, seguían siendo los nuestros. En una palabra, lo que provoca en primer lugar, y al nivel más general, es una crisis total de sentido (Landowski 2021, p. 87).

No hay dudas sobre el rol central de la semiótica en la tarea de investigar los fenómenos pandémicos como unos dotados de sentido. Teniendo en cuenta la temática de este volumen de *Lexia*, en lo que sigue nos dedicaremos a abordar la discursividad en el marco de la pandemia por Covid-19 vinculada con el fin de la emergencia sanitaria y lo que vendría después. Como señalamos más arriba, esta es solo una línea de discurso entre tantas otras surgidas en torno a la pandemia. Lo que nos interesa aquí es dar cuenta de cómo durante la pandemia se construyeron desde el presente vivido (el aquí y ahora) horizontes temporales (Bertrand 2021) que funcionaron en términos pragmáticos como horizontes de expectativas (Lorusso 2020). Tal como propone Denis Bertrand (2021, p. 35), estos horizontes “se nutren de configuraciones discursivas diversas [...] que tienen como efecto el poblarlas, concretizarlas, darles una consistencia sin las que, sin dudas, no la tendrían”.

4. Semiótica del futuro postpandémico

Pasamos ahora a abordar la discursividad sobre el futuro postpandémico evidenciada durante la pandemia por Covid-19. En términos generales, podemos sostener que la pandemia fue concebida siempre como un estado de excepción, esto es, como un modo de vida que supuso un quiebre respecto a los sentidos asociados a lo cotidiano, que por lo general tienen que ver con lo reiterativo y lo previsible (Soto 2014). El cambio de estado explosivo, casi de un día para el otro, que supuso la pandemia en muchas ciudades y países del mundo, sumergió a individuos y sociedades enteras en un estado excepcional, liminal, que siempre se asumió sería temporal: si algo definió al modo pandémico fue precisamente la certeza de que algún día ese estado de excepción ya no existiría más. Por eso, la orientación al futuro estuvo siempre presente en el discurso social, además de que fue constitutiva para la construcción de los sentidos de excepcionalidad atribuidos al modo pandémico como un fenómeno social. En lo que sigue, se abordan a modo ilustrativo algunas dimensiones de la pandemia en las que la orientación al futuro fue constitutiva de la producción de sentido.

Un primer fenómeno de interés se ubica en el discurso intelectual público y mediático, donde autores como Slavoj Žižek, Judith Butler, Giorgio Agamben, Alain Badiou y Byung-Chul Han, entre tantos otros

que tienen un perfil público, teorizaron sobre el impacto que la pandemia tendría a futuro, sobre todo en cuestiones vinculadas con la justicia social y con las desigualdades producidas por el capitalismo (Cachopo 2022, pp. 9–17). En su libro *Pandemic!*, Žižek proponía que

el virus hará añicos los cimientos mismos de nuestras vidas, causando no sólo una inmensa cantidad de sufrimiento sino también estragos económicos concebiblemente peores que los de la Gran Recesión. No hay vuelta a la normalidad, la nueva ‘normalidad’ tendrá que construirse sobre las ruinas de nuestras viejas vidas, o nos encontraremos en una nueva barbarie cuyos signos ya son claramente discernibles. (Žižek 2020, p. 3)

Discursos de este tipo, que evidencian de manera ejemplar los trazos diferenciales del género ensayístico, no dejan de ser ocurrencias de un tipo de prognosis racional, esto es, un tipo de producción discursiva anclada en estados de cosas que son plausibles tal como el mundo funciona actualmente (Pereira 2018; Koselleck 1975). Independientemente de su tono exageradamente apocalíptico (Galofaro 2021), estas intervenciones en la esfera pública sobre el futuro cercano juegan un rol en la construcción de la pandemia como fenómeno discursivo: si el modo pandémico es un estado de excepción asociado a una emergencia sanitaria, el futuro postpandémico deberá tomar las enseñanzas del presente para configurar un mundo mejor o, como propone Žižek, construirse sobre “las ruinas de nuestras viejas vidas”.

También hubo lugar para una discursividad orientada al futuro en el marco del discurso científico, aunque por las características de este discurso social, el margen de especulación está fuertemente reducido en comparación al discurso filosófico-intelectual. Como señalamos más arriba, gráficas como la de la Figura 3 fueron utilizadas extensivamente, a lo largo y ancho del mundo, para facilitar la visualización de distintos escenarios a medida que las infecciones avanzasen en el tiempo. Gracias a este texto de naturaleza visual, la comunidad científica y las autoridades gubernamentales — con ayuda de los medios de prensa — pudieron incidir en el comportamiento gracias a la intervención de la yuxtaposición de dos futuros posibles: uno deseable y el otro no. En términos discursivos, los dos estados de cosas futuros que se comparan en gráficas como la de la Figura 3 estuvieron axiologizados eufóricamente y disfóricamente. Ante la catástrofe que se avecina, se debe preferir un

futuro ante el otro, porque sus consecuencias serán menos duras y más convenientes para la humanidad.

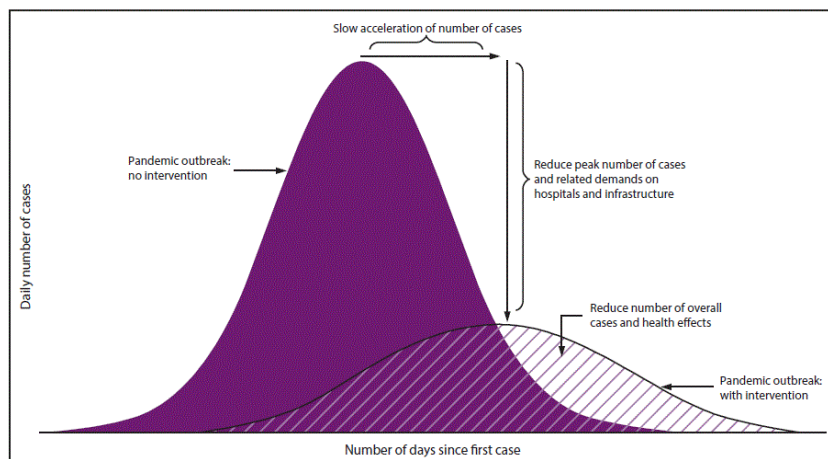


Figura 3. Fuente: CDC.

También en el marco del discurso científico, así como del gubernamental, las vacunas jugaron un rol central como anclaje de una discursividad sobre el futuro postpandémico. En términos narrativos y atencionales, los investigadores en el campo de la producción de vacunas cobraron un rol clave en cuanto que ayudantes del Sujeto humano, porque de ellos dependía que la humanidad se dotara de un “arma” para poder “vencer” al virus de manera sistemática y estructural. La carrera por la obtención de vacunas se volvió entonces fuente de la creación de discursos condicionales localizados en el futuro, del tipo “cuando existan las vacunas, podremos volver a la normalidad”. En países periféricos, como Uruguay, también la capacidad de los gobiernos de negociar con los laboratorios que las produjeron fue clave en la habilitación de discursos sobre el futuro.

Según esta lógica, la posibilidad de un futuro postpandémico, de retorno a una normalidad cotidiana, previsible y no pandémica, quedaría habilitada por un conjunto de competencias: por un lado, el trabajo de investigación y desarrollo que científicos realizan para obtener el antídoto; por otro, la capacidad de negociación de los gobiernos para asegurar acceso a sus poblaciones a la vacuna, capacidad que normalmente implica la posesión de recursos económicos, aunque no solo.

En el campo de la discursividad social en general — esto es, no asociada a un campo discursivo específico de los tantos que conforman lo social, como el científico, el político, el religioso, etc. —, el futuro fue clave para la generación de un efecto de sentido que fomentase el sentimiento de esperanza como medio para poder contrarrestar el sentimiento de miedo dominante durante la pandemia, al menos durante sus primeros meses (Dodsworth 2021). En el marco de una discursividad teñida de pasiones culturalmente consideradas negativas (miedo, angustia, desesperanza, pérdida, etc.), durante la pandemia surgieron discursos teñidos de positivismo respecto al futuro. En Italia, el slogan *'andrà tutto bene'* se volvió una suerte de mantra social, normalmente acompañado de la figura de un arcoíris, un signo culturalmente codificado que representa un estado de felicidad en el que vuelve a brillar el sol luego de la tormenta. Esta estrategia discursiva también fue visible en otros contextos nacionales, como se puede ver en la Figura 4.



Figura 4. Fuente: Unsplash (K. Mitch Hodge).

En términos estrictamente científicos, incluso con predicciones de modelos estadísticos, nadie podía saber a ciencia cierta cuánto duraría la pandemia o cuándo acabaría. De hecho, en varias ocasiones, cuando pareció haber algo de luz al final del túnel y las medidas de prevención se relajaron, nuevos picos de contagios surgieron y las medidas debieron reforzarse. Sin embargo, la discursividad orientada al futuro, dotada de una esperanza que hasta puede parecer ingenua e infantil, fue utilizada como recurso pragmático para producir sentido en el presente, fomentar el optimismo en distintos actores sociales — quienes

debían quedarse confinados en casa, los trabajadores de la salud, etc. — y algo de positivismo en un contexto que, por lo general, fue desalentador. Para lograr dicho objetivo de significación, la enunciación se apoyó en figuras culturalmente codificadas como la del arcoíris, que funciona como signo esperanzador, vinculado con la excepcional belleza posterior a una tormenta.

Finalmente, otro aspecto vinculado a la discursividad en torno al futuro postpandémico que resulta de interés fue el de la “nueva normalidad”. Ante una situación en la que la normalidad tal como la conocíamos cambió sustancialmente, la expresión “nueva normalidad” comenzó a utilizarse para dar cuenta de la pérdida de la “vieja” normalidad, aunque no de manera unívoca: el sintagma “nueva normalidad” se utilizaba tanto para referir a la “normalidad” de confinamiento y distanciamiento social durante la pandemia, como a lo que vendría una vez que esta acabara, como una síntesis de la vieja normalidad y de lo que se volvió normal en el marco de la pandemia. A modo de ejemplo, la síntesis entre el trabajo en la oficina y el *home office*, en un funcionamiento que suele denominarse “híbrido”, pasó rápidamente a integrar el repertorio de características de la nueva normalidad postpandémica, una situación que actualmente, con la pandemia en el pasado, podemos confirmar como un hecho. En cualquier caso, el fin de la normalidad tal como la conocíamos, “vieja”, abrió el campo para la emergencia de discursos sobre el futuro y lo “nuevo”.

Estos ejemplos son solamente algunos de los tantos que se evidenciaron durante la pandemia. Quizá se trata de los más conocidos y evidentes. Han sido enumerados aquí a modo ilustrativo, para delimitar un campo de investigación articulado en torno al futuro.

5. Conclusiones

Este artículo tuvo por objetivo dar cuenta de la presencia del futuro como constructo discursivo durante la pandemia por Covid-19, como forma de mostrar el efecto performativo que los discursos sobre el futuro pueden tener en la *praxis* humana del presente. Esto es el caso

porque el sentido, incluso aquel asociado a lo virtual y potencial que podría ocurrir en el futuro — esto es, que no existe aún pero que podrá existir — juega un papel fundamental en cómo los seres humanos nos relacionamos con nuestro entorno y le atribuimos sentido a la cotidianidad.

En este sentido, los mecanismos de producción discursiva serían similares a los que están en juego en géneros como la ficción distópica (Moreno 2023b). La diferencia radicaría en que, mientras que por la naturaleza del género, las obras de ficción distópica como *1984*, de George Orwell, y *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, suelen presentar futuros reprobables que evidencian una axiología disfórica como forma de ejercer una crítica al presente, los discursos del futuro postpandémico oscilaron entre una axiologización disfórica (como en el caso de la discursividad apocalíptica y de catástrofe) y una eufórica (como en el caso del ‘*andrà tutto bene*’ y los pronósticos filosóficos sobre una sociedad mejor que la actual).

A través de los ejemplos presentados en las páginas precedentes a modo ilustrativo, vimos cómo en el contexto del aquí y ahora pandémico se produjeron textos de diversa naturaleza que lidiaron con el presente, a partir de los cuales se puede rastrear una discursividad social del futuro postpandémico. Como se argumentó en este artículo, la dimensión discursiva de la pandemia por Covid-19 fue rica en fenómenos y eventos, incluidos aquellos que versan sobre el futuro, por lo que su estudio puede echar luz sobre la matriz discursiva asociada al modo pandémico.

Referencias bibliográficas

- AIRA C. (2013) *Cumpleaños*, Debolsillo, Buenos Aires.
- ANDACHT F. (2020) *The manifold media representation of COVID-19: from helplessness to uncanny threat*, “Degrés”: 182–183.
- APPADURAI A. (2013) *The Future as Cultural Fact*, Verso, Londres.
- ASSMANN J. (1991) *Das kulturelle Gedächtnis*, C. H. Beck, Múnich.
- BERTRAND D. (2021) *Futur ou Futur antérieur*, “E/C. Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici”, 32: 34–41.
- CACHOPO J. P. (2022) *The Digital Pandemic. Imagination in times of isolation*, Bloomsbury, Londres.

- COVER, R. (2024) *Identity in the Covid-19 Years. Communication, Crisis, and Ethics*, Bloomsbury, Londres.
- DODSWORTH L. (2021) *A State of Fear. How the UK Government Weaponised Fear during the Covid-19 Pandemic*, Pinter & Martin, Londres.
- GALOFARO F. (2021) *Apocalyptic features of political discourses about the pandemic*, “Acta Semiotica”, I(1): 126–142.
- GIANNITRAPANI A. & A. M. LORUSSO (2021) *Futuri passati*, “E/C. Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici”, 32: 1–11.
- GRAMIGNA R. (2021) *Proxemics and ‘neo-proxemics’: The new meaning of space in the time of COVID-19 pandemic*, “Post-Filosofie”, 13: 100–118.
- GRAMIGNA R. y VOTO C. (2020) “Semiotica, prossémica e contagio. Il senso delle distanze ai tempo del Covid-19”. In LEONE M. (Ed.), *Volti virali*, Facets Digital Press, Turín: 131–150.
- ESCUADERO CHAUVEL L. (2020) *Antropología del meme Covid-19*, “Revista Chilena de Semiótica”, 14: 6–24.
- FRATICELLI D. (2022) *Memes y pandemia. Una discusión sobre sus modelos de estudio*, “Revista Chilena de Semiótica”, 17: 129–150.
- KOSELLECK R. (1979) *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt.
- LANDOWSKI E. (2021) *Face à pandemia*. “Acta Semiotica”, 2021-1: 88–103.
- LEONE M. (2020) *The Semiotics of the Medical Face Mask: East and West*, “Signs & Media”, 1: 40–70.
- LORUSSO A. M. (2010) *Semiotica della cultura*, Laterza, Bari-Roma.
- LORUSSO A. M. (2020) *Pensando al futuro: memoria e posterità*, “Versus”, 131: 313–330.
- LUPTON D., SOUTHERTON C., CLARK M. y A. WATSON (2021) *The Face Mask in Covid Times. A Sociomaterial Analysis*, De Gruyter, Múnich.
- MANCHIA V. (2020) *Mappare il virus. Strategie e pratiche di visualizzazione dei dati legate al fenomeno COVID-19*, “Ocula”, 21: 1–20.
- MARINO G. (2021) *Metafora della guerra e guerra alla metafora. Una polemica di prospettiva*, “Visual Cultural Studies”, 2: 61–76.
- MORENO S. (2023a) *Nomear o desconhecido e fazer visível o invisível. Uma abordagem semiótica da discursivização científica do SARS-CoV-2*, “Eikon”, 14: 12–19.
- . (2023b) *La construcción de futuros plausibles en la literatura distópica: una aproximación teórica desde la semiótica social y de la cultura*, “Anclajes”, 27(1): 59–77.
- . (2024), *The Semiotics of the Covid-19 Pandemic*, Bloomsbury, Londres.
- MELO RIBEIRO D. (2020) *Uma análise semiótica dos gráficos do abatamento da curva da pandemia da covid-19*, “Dispositiva”, 9(16): 147–167.

- MIGLIORE T. (2021) *Prosemica. Sul saluto ai tempi del contagio*, “E/C. Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici”, 31: 74–87.
- OMS (2020), *WHO Director-General's opening remarks at the media briefing on COVID-19 – 11 March 2020*, 11/03/2020. Recuperado de <https://www.who.int/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020>
- PANICO M. (2021) *Una pandemia ‘dimenticata’. Strategie di testualizzazione dell’influenza spagnola durante l’emergenza di Covid-19*, “E/C. Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici”, 32: 85–93.
- PEREIRA G. (2018), *El asedio a la imaginación*, Colmares, Granada.
- ROSENBERG C. E. (1989) *What is an Epidemic? AIDS in Historical Perspective*, “Daedalus”, 118(2): 1–17.
- RUSE, J. N., RHODES, P., TATEO L. y R. DE LUCA PICIONE (2023). *Remaking time: Cultural semiotic transformations of temporality during the early days of the COVID-19 pandemic and lockdown*, “Integrative Psychological and Behavioral Science”, 57: 235–255.
- SALERNO D. y J. LOZANO (2020) *Future. A Time of History*, “Versus”, 131: 189–206.
- SOTO M. (2014) *La puesta en escena de todos los días*, Buenos Aires: Eudeba, Buenos Aires.
- SURACE B. (2020) “Volto senza corpi. Sul ruolo del volto digitale nell’era della crisi pandemica”, in Leone M. (Ed.), *Volto virali*, FACETS Digital Press, Turin: 181–206.
- VERÓN E. (1988) *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.
- VIOLI P. (2014) *Paesaggi della memoria*, Bompiani, Milán.
- ŽIŽEK S. (2020) *Pandemic! Covid-19 shakes the world*, OR Books, Nueva York/Londres.

EL FUTURO ES LO COMÚN PROPUESTA METODOLÓGICA PARA UNA SEMIÓTICA DE LOS ARTEFACTOS POSI- BLES EN EL POST-CAPITALISMO

EDUARDO YALÁN DONGO*
ENRIQUE LEÓN VERASTEGUI*
BAAL DELUPI*

ENGLISH TITLE: The future is the common: methodological proposal for a semiotics of possible artifacts in post-capitalism.

ABSTRACT: The aim of this article is to propose a methodology that allows for speculative reflection on a technological praxis of the commons. Contemporary efforts to imagine an alternative future to the capitalist order have produced a wide variety of proposals. These efforts aim not only to improve democratic self-governance but also to consider these concepts as models of self-governance capable of generating new forms of post-capitalist meaning. This includes new forms of relationship between production, nature, and the use of time, as well as the creation and adaptation of technologies such as blockchain, basic income, and community currencies. Although there are semiotic studies on technologies, the specific examination of commons technologies as agents of change in future social organization is lacking. Therefore, this article seeks to fill the gap in semiotic research on the role of commons technologies in conceiving an alternative future. To achieve this, Greimasian or structural semiotic perspectives on technology and tools were first reviewed. Subsequently, a methodological proposal was developed to discuss the role of these technologies in the construction of a post-capitalist future, understanding the commons as community-based and identifying practices.

KEYWORDS: semiotics, commons, commoncoin, technology, postcapitalism

* Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Perú.

* Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Perú.

* Università di Torino, Italia / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

1. Introducción

Los intentos contemporáneos de pensar un futuro como alternativa al orden capitalista ofrecen una vasta diversidad de propuestas, entre las que se destacan aquellas vinculadas a la corriente aceleracionista (Avenessian & Reis 2017); el decrecimiento (Saito 2022, 2022b); o las economías comunitarias (Gibson-Graham 2006, 2013) por mencionar solo algunas. Sin embargo, son en estas dos últimas donde el tema de los comunes y lo común aparece como centro de la discusión. Una característica transversal a ellas es la búsqueda no solo por brindar a los comunes o lo común elementos para un mejor auto gobierno democrático, sino que intentan pensar a los comunes y lo común como propiamente modelos de autogobierno capaces de crear posibilidades de sentido post-capitalista (Ostrom 1990; Laval & Dardot 2015; Vercellone et al. 2015). En otras palabras, modelar de manera distinta las relaciones entre un hacer productivo, la naturaleza y el uso del tiempo. De ello, se desprende también la capacidad de adaptar o crear sus propias tecnologías (el *blockchain*, la renta básica, el dinero comunitario, entre otras).

En este contexto, la posición semiótica se presenta como fragmentada y en parte silenciosa. A pesar de que reflexionar sobre el futuro de las tecnologías comunes implica la pregunta sobre la direccionalidad, es decir, el sentido y la tensión (dos aspectos cruciales desde una perspectiva semiótica), las corrientes como la semiótica greimasiana (estructural) y la semiótica tensiva (post-estructural) no han proporcionado respuestas directas. Aunque no existen estudios específicos en semiótica que aborden temáticas como el gobierno de los comunes y la autoorganización colectiva como posibles futuros, sí hay una extensa bibliografía que trata sobre el concepto de lo común. Por ejemplo, se ha analizado la conservación del medio ambiente (Quezada 1999), la definición de lo común como elemento formante de una identidad colectiva (Leone 2019; Greimas y Fontanille 1994), y las conceptualizaciones de lo público y lo privado en la sociedad (Landowski 1993; Kanashiro & Cuevas-Calderón 2021). Asimismo, a pesar de identificar investigaciones semióticas sobre tecnologías (Rastier 2005; Landowski & Marrone 2002; Boudon 1969; Floch 2000; Barthes 1990; Lima & Pessoa 2018; Toscano 2018), no se observan reflexiones semióticas

específicas sobre las tecnologías comunes como posibles agentes de cambio en la organización social del futuro. Sin embargo, estos vacíos de investigación encontrados en la semiótica greimasiana (estructural) han recibido atención en enfoques semióticos más políticos y especulativos, dando lugar a una línea de investigación que se centra en el estudio del “semicapitalismo” (Berardi 2017, 2019; Genosko 2012). Dentro de este ámbito de reflexión, se aborda el pensamiento sobre el futuro y los comunes, así como el papel de las tecnologías en la pregunta sobre el futuro y su contribución a la autoorganización, eventualmente emancipada de los excesos del capitalismo contemporáneo.

Considerando este contexto, el objetivo del presente artículo es proponer una metodología que permita reflexionar de manera especulativa sobre una *praxis* tecnológica de lo común. Con ello, se busca problematizar la necesidad teórica de construir una herramienta de análisis que dé cuenta de los artefactos tecnológicos dirigidos hacia una sociedad post-capitalista. Así, se pretende responder desde una mirada metodológica a la falta de investigaciones semióticas de carácter estructural y post-estructural sobre el rol de las tecnologías de los comunes como formas de concebir un futuro alternativo. Para ello, fueron revisadas primero las perspectivas semióticas greimasianas o estructurales que han teorizado sobre la tecnología y la herramienta para elaborar posteriormente, la propuesta metodológica. Desde esta propuesta se generó una discusión sobre el rol de las tecnologías involucradas en la fabulación semiótica del futuro post-capitalista desde la perspectiva de los comunes, entendiendo a estos últimos como prácticas comunitarias e identificadoras (totalidades integrales) (Greimas & Fontanille 1994).

2. Semiótica del objeto. Ensamblaje, composición, máquina social y máquina histórica

Las investigaciones semióticas acerca de las tecnologías suelen clasificarse en dos categorías. En una vertiente, se dedican a explorar los discursos asociados con las tecnologías (Kozinets 2008; Toscano 2018; Lima & Pessôa 2018), mientras que, en la otra, se enfocan en la descripción práctica de las mismas. Es decir, se centran en su interacción y utilización con el propósito de generar sentido. En este contexto, nos

interesa especialmente considerar estas últimas, ya que buscamos reflexionar sobre la autogestión de los recursos comunes y el posible futuro post-capitalista a nivel práctico.

En la semiótica estructural, no se describe al objeto artefacto en sí mismo, sino las determinaciones diferenciales que le otorgan valor y significación. Es en estas determinaciones que el objeto adquiere un componente configurativo (partes constitutivas del objeto), táctico (rasgos diferenciales entre otros objetos manufacturados) y funcional (uno inmediato que se concentra en su funcionalidad -valor práctico- y otro mediato que se preocupa por su función social -valor mítico-) (Greimas 1983). Desarrollando esta propuesta, Bruno Latour (2008) propone superar la distinción entre sujeto y objeto para pensar en una red de mediación recíproca entre agentes o actantes (ya sean humanos o no humanos). Así, desde este último punto de vista, la semiótica de la tecnología analiza los cursos de acción de los actantes (objetos tecnológicos y sujetos usuarios) y el conjunto de asociaciones en los cuales la significación tiene lugar. Acogiendo estas perspectivas, se posiciona (Duteil-Mougel et al. 2012; Hébert 2019) la propuesta semiótica de François Rastier (2005), quién señala que las prácticas sociales se pueden distinguir en tres zonas antrópicas que involucran realizaciones distintas del objeto-tecnológico: la zona de identidad (ahora), una zona de proximidad (pronto) y una zona distal (futuro).

La zona de identidad es el espacio donde interactúa fenomenológicamente lo humano y lo no-humano (mano y martillo), es decir, sus connotaciones existenciales instanciadas en un tiempo de lo cierto (yo-aquí-ahora). Esta zona puede estudiarse a través de la descomposición de las partes del objeto (Landowski & Marrone 2002), su reconstrucción e identificación de las funciones que desempeña como prótesis, las cuales podrían ser sustitutivas, extensivas, magnificantes e intrusivas (Eco 1997). Esto es precisado por Boudon (1969) como el ordenamiento interno del objeto o ensamblaje, el mismo que puede ser estudiado de acuerdo a saturaciones semánticas e isotopías que vinculan pieza y herramienta o mano y herramienta. Asimismo, siempre en esta zona de identidad, el objeto puede ser abordado desde la perspectiva fenomenológica como lo presenta Fontanille (2008) en su análisis del “devenir cuerpo del objeto”, en el cual reconoce de este las huellas del Si y del Mi-cuerpo propio.

La zona de proximidad analiza empíricamente la relación humano-objetual en una finalidad práctica concreta (el uso comunal del martillo-trabajo) en un tiempo de lo probable (Tú-pronto-allá). En palabras de Boudon (1969) este nivel sería el de la composición, es decir, un ordenamiento externo del objeto con otros objetos y del objeto-interface con el humano (Bonsiepe 1999). También en Floch (2000) se encuentra esta zona en tanto el analista identifica cómo el funcionamiento del objeto depende de los usos probables. El posicionamiento perpendicular, oblicuo, lineal, apuntado de una navaja (Opinel) genera prácticas como raspar madera, perforar el cuerpo o apuñalar. Este nivel etnográfico es el mismo que Fontanille (2014) estudia a través de una perspectiva de la naturaleza social e intersubjetiva del objeto, es decir, su definición a través de las prácticas comunitarias en las que se encuentra inserto.

La zona de distal es la de la extrañeza definida como producción tecnológica opuesta al mundo de lo obvio ya que se encuentra en un tiempo posible e irreal (él-futuro-allí). Siguiendo el análisis de Floch (2000) sobre el Opinel, el objeto también se ve influenciado por los tipos de valoración de una sociedad específica extraños para el actante que solo usa la tecnología, como es el caso de las relaciones de consumo. Floch sugiere que el objeto también está impregnado de valoraciones de una práctica de la cultura material que, a su vez, facilita o posibilita prácticas adicionales. Estas valoraciones sociales pueden ser prácticas, críticas, utópicas y lúdicas. Este nivel del objeto es construido por el valor simbólico y el significado cultural que lo rodea y define su interobjetividad (Baudrillard 2004). Es lo que Rastier denomina como zona distal, intervenida por los códigos, la clasificación (Barthes 1990) los ritos, los mitos y las teorías, donde el objeto técnico se percibe como ídolo.

Si bien hay una discusión profunda sobre esta perspectiva fenomenológica (zona de identidad), etnográfica (zona de proximidad) y sociosemiótica del objeto (zona distal), hay un vacío en su perspectiva histórica-mítica. Quizá se puede mencionar aquí el análisis de Jacques Fontanille (2008) sobre la pátina como el tiempo del cuerpo-objeto expresión de un tiempo cultural pasado. Partiendo de esta omisión en las zonas antrópicas del objeto-artefacto, proponemos una zona más. Para ello seguimos al semiotista Basso-Fossali (2009) cuando refiere que no solo hay un espacio medial (fenomenológico), mediacional (lingüístico

y de enunciación práctico) y mediador (organización de lo social institucionalizado), sino también un espacio mediático, que permite la transmisión a través de la tecnologización de variables espaciales y temporales. De esta manera, consideramos una zona antrópicas remota, que indicaría las realizaciones tecnológicas del futuro. Siguiendo esta revisión de literatura, consideramos que la semiótica del objeto posee cuatro modos (Ver Tabla 1).

Modos de objetualidad	Ensamblajes (máquina órgano)	Composición (Máquina técnica)	Máquina Social	Máquina histórica
Modo de existencia	Realizado	Actualizado	Potencializado	Virtualizado
Zonas antrópicas	Zona de identidad [Cierto] yo-aquí-ahora	Zona próxima [Probable] tú-pronto-allá	Zona distal [Posible] él-porvenir-allí	Zona remota [Imposible] ellos-futuro-más-allá
Modos de textualidad	hermético	cerrado	Abierto	demasiado abierto

Tabla 1. Cuatro modos de objetualidad.

Los modos de objetualidad son los ensamblajes, la composición, la máquina social y la máquina histórica. La nominación de estos tipos parte de la propuesta de Deleuze y Guattari (1998) en la referencia a una máquina-órgano, máquina-técnica, máquina social y máquina histórica (ésta última con sus tres fases: territorial, despótica y capitalista) que se ajusta bien a nuestro planteamiento. Cada modo de objetualidad se ciñe a un tipo de zona antrópica y perspectiva tecnológica, pero también a una textualidad (trama de signos y sentido) y modo de existencia (actualizado, virtualizado, realizado y potencializado). Entendemos por texto al tejido de sentido que sirve al analista para la descripción de su objeto de estudio, mientras que modo de existencia es el modo en cómo las tecnologías-enunciados se realizan o sitúan como grados de

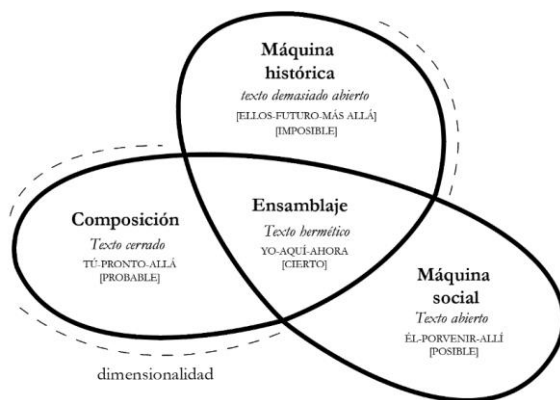
presencia en la práctica. Así, por ejemplo lo realizado es esta en función de la presencia (lo situado) y lo virtualizado en función a la ausencia (lo desplazado). Lo actualizado (lo sugerido) como tecnologías-enunciados que advienen a la práctica y lo potencializado (lo retirado) como tecnologías-enunciados que se desplazan en la frontera o periferia de la práctica.

Siguiendo un trabajo previo (Yalán & Cuevas Calderón 2023) consideramos que la perspectiva fenomenológica construye un modo de textualidad hermético ya que se preocupa por las unidades de composición (discretas y fenomenológicas) realizadas del objeto-función como simple medio de trabajo para un trabajador individual. La perspectiva etnosemiótica del objeto lo estudia como un texto cerrado que incorpora las prácticas y usos comunitarios como instancias actualizadas. La perspectiva sociosemiótica del objeto lo analiza como un texto abierto propio de los sistemas complejos potencializados que interconectan objetos entre sí y objetos con sujetos a través de un marco simbólico social y cultural. En otras palabras, se trata de analizar cómo el objeto incorpora el conocimiento y el saber objetivados de todos los trabajadores que lo utilizan, así como de los científicos que lo diseñan (Raunig 2008). Finalmente, la perspectiva histórico-mítica estudia al objeto como un texto demasiado abierto a través de una intersubjetividad de relaciones virtualizadas y alimentadas por el mito temporal del objeto. Nuestra propuesta metodológica busca profundizar en los modos de existencia del objeto-artefacto en el contexto de una semiótica de las tecnologías dentro del capitalismo. Para lograrlo, incorporamos dos conceptos fundamentales no incluidos en la propuesta de Rastier propios del post-estructuralismo: la dimensionalidad y la tensividad.

3. Dimensionalidad y tensividad de los modos de existencia tecnológicos

Luego de analizar los enfoques tecnológicos desde la perspectiva semiótica, proponemos una metodología que facilita abrir el debate sobre la tecnología del futuro post-capitalista en el ámbito de los recursos comunes. Con este fin, planteamos dos puntos de discusión, uno relacionado con el modo de existencia y otro con el papel de la intensidad. Sobre la primera, no consideramos una secuencialidad (partes extra

partes) de estas zonas, sino su dimensionalidad. Como se ha presentado, Rastier (2005) entiende un límite empírico entre la zona de identidad (realizada) y la zona proximal (actualizada), y un límite trascendente entre las dos primeras zonas y la zona distal (potencializada). Rastier utiliza el término fetiche para los objetos en el primer límite, y el término ídolo para los objetos en el segundo límite. En otras palabras, cuando Rastier (2005) identifica la zona de “identidad”, “proximidad” y “distal” (como sucede también con los niveles endógeno y lo exógeno de Boudon) coloca límites y fronteras (como sucede también con los niveles endógeno y lo exógeno de Boudon). Desde nuestra perspectiva, es más conveniente pensar los objetos-tecnológicos desde el punto de vista de la dimensionalidad de los modos de existencia, ya que nos permite afirmar, por ejemplo que el ensamblaje se encuentra codeterminado por una composición no de manera secuencial, sino definida por grados de presencia. La simultaneidad, la contemporaneidad y la coexistencia de enunciados-herramientas son procesos de la dimensionalidad diferentes a los de "antes" y "después", "primero" y "último", que conecta estas partes y las pone en comunicación. Por ello, utilizamos la banda de Moebius para caracterizar cómo una sola cara continua produce efectos de dimensionalidad y profundidad (ver Esquema 1).



Esquema 1. Banda de Moebius del modo de existencia de los objetos.

Nuestro esquema no traza límites entre las zonas, más bien coloca como eje central la forma pura de la dimensionalidad, es decir, de desfase (Verón 2004) entre cada dimensión. De esta manera, no solo

se enfatiza que en el procedimiento semiótico no se analiza el objeto-herramienta en sí, sino la tecnología que lo reproduce, es decir, sus determinaciones con los distintos modos de existencia. Esta propuesta metodológica permite estudiar como prácticas o discursos realizan sus tecnologías algunas privilegiando ciertos modos de existencia sobre otros. Por ejemplo, desde el marxismo (Wendling 2009), se entiende que la forma-capital presenta a las tecnologías como abstracciones, es decir, como elementos “en-sí”, neutrales y desposeídos de toda determinación. Por lo tanto, las diferencias entre ensamblaje, composición, máquina social e histórica no se reproducen en una cadena de capas (Fontanille 2014) que construyen una semiosfera en secuencia, sino que están motivadas por juegos de dimensionalidad que son realizados en las tecnologías de una cultura, en este caso del sistema de mercancías.

Segundo, consideramos a cada componente vinculado a procesos tensivos que relacionan a la extensidad con la intensidad (Zilberberg 2000). Esta última es una sensibilidad o energía implicada en los objetos técnicos que recorre todos estos niveles a veces de forma concentrada en ciertas zonas, otras veces difuminada por todo el espectro de las dimensiones creando con ello efectos distintos de sentido. Desde el punto de vista de las tecnologías y las herramientas técnicas, seguimos las investigaciones que se han preocupado de otorgarle un rol a la conservación y consumo de energía (intensidad) en el capitalismo (Rabinbach 1992; Daggett 2019). No es difícil pensar en toda una gama de electrodomésticos y dispositivos electrónicos que consumen energía o de la extracción de energía de la vida geofísica por parte de los mundos tecnológicos. No es extraño que lo geológico mismo se encuentre más definido por sus huecos y sus minas, que por su difusión de vida (Pariikka 2015). La extracción concentra intensidad de los materiales, de los metales, pero también de la fuerza de trabajo que los usa. Así, por ejemplo, una tecnología como el *bitcoin* (forma de dinero digital descentralizado que utiliza la tecnología de criptografía) se presenta como neutral y carente de valoración política cuando sólo revela sus zonas de identidad y próximas (Feenberg 2013) sin hacer mención de los procesos extractivos de intensidad que son identificados gracias a la dimensionalidad. Por eso, cuando se advierte la zona distante y remota del *bitcoin*, se entiende una direccionalidad del algoritmo, un tipo de extracción de intensidad acoplada al proceso acumulativo de capital que lo orienta.

Nuestra propuesta semiótica se resume en el interés de identificar el rol de la dimensionalidad y la tensividad en la correlación y codeterminación de los modos de existencia del objeto tecnológico (ensamblajes, composición, máquina social, máquina histórica) ya que de lo contrario estaríamos apreciando solo “objetos en-sí”. A partir de este modelo metodológico, nuestras preguntas se afirman: ¿cómo considerar en este modelo aquellas tecnologías sumativas opuestas a aquellas otras extractivas? ¿Cuáles son las tecnologías que suman y no extraen intensidad? ¿Cuál es el papel de la posibilidad creativa de artefactos en este esquema? ¿Puede este modelo vislumbrar precursores de escenarios futuros y posibilidades de realización tecnológica?

4. Lo común: tecnologías sumativas

Según Darcy Allen y Jason Potts (2016) se presentan dos generaciones en la investigación de las tecnologías y su relación con lo común. La primera generación de bienes comunes se identifica en investigaciones como las de Ostrom (1990) donde los comunes son pensados en su relación al mundo real y a la gestión de recursos naturales compartidos físicos, como pesquerías, pastizales y bosques. La perspectiva sobre las tecnologías nuevas y emergentes en esta fase de investigación sobre el gobierno de los bienes comunes parte de la idea de identificar el peligro que existe en el uso común de estos recursos (Stern 2011; Stern et al 2016). Por ello, las tecnologías nuevas y emergentes se dirigen a combatir esos daños causados por las tecnologías extractivas como la reducción del consumo de combustibles fósiles en hogares y organizaciones (Stern et al 2016). Es decir, la tecnología para lo común se reduce a una suerte de gobernanza del riesgo de recursos naturales o lo que denominamos como “máquina técnica” o composición. De aquí que gobernar los riesgos requiere un modo de existencia actualizado de la tecnología, es decir, tecnologías que garanticen en el futuro que los intereses y valores de todos aquellos que enfrentan peligros comunes estén protegidos.

Sin embargo, Allen y Potts (2016) señalan que una nueva generación o fase de investigaciones sobre bienes comunes ha dirigido su enfoque hacia recursos intangibles de uso compartido, como la información y el conocimiento, que incluyen campos como la ciencia y la cultura

como el software de código abierto (Open-source software) (Schweik, 2016) o los blockchains (MacDonald et al. 2016). Así, respecto a la primera fase la innovación tecnológica pasa de ser una resolución ante una falla del mercado (resuelta con el gobierno) a un problema de acción colectiva (resuelto con la gobernanza y el autogobierno) sin cambiar el modo tecnológico de ensamblaje y composición desde el que se intenta pensar el futuro de la tecnología de los comunes. En este sentido, aunque en esta última fase el recurso clave para un bien común de innovación no es la tecnología en sí, sino la información distribuida, parcial y heterogénea que la rodea, el futuro tecnológico se concibe en la relación entre lo cierto y lo probable, entre lo presente y lo próximo, entre lo realizado y lo actualizado, es decir, en los ensamblajes y la composición.

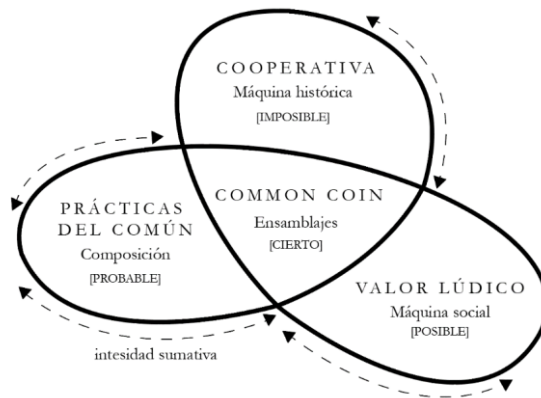
En este contexto, el semiocapitalismo pretende ir un poco más lejos. Definido como una fase del capitalismo que reestructura el capitalismo manufacturero en tanto coloca a la inteligencia colectiva (cognitariado) y a la infósfera (subjektivación que construye a través de los medios una mente colectiva) en un nueva escena tecnológica sostenida en el intercambio simbólico. Partiendo de los estudios previos de Baudrillard (1999) y una lectura de filosofía de Felix Guattari (Genosko 2012), Berardi señala que el semiocapitalismo es la naturaleza del capitalismo actual donde la semiótica del intercambio simbólico y la hiperconexión de signos o tecnosemiótica, (Berardi 2019, p. 112) propician fenómenos como el “dataísmo” (*Big data*) y la aceleración del trabajo (ya no es posible una semántica en el automatismo sintáctico de la semiótica capitalista actual) que fragmentan la idea de lo común. Para ello hace uso del trabajo cognitivo. Es decir, el “conocimiento” es presentado como una categoría independiente a la de capital y trabajo siendo a su vez generadora de valor, lo cual redefiniría no solo los procesos de producción y reproducción material, sino sobre todo la apropiación social de los productos del trabajo generando así mayores espacios de libertad para una idea de comunidad (Lenarduzzi & Samela 2021). En este contexto crítico hacia las tecnologías capitalistas realizadas, Berardi (2017, 2019) sostiene que la proyección de tecnologías del común hacia el futuro post-capitalista está intrínsecamente ligada al *General Intellect* e implica la colaboración social entre los trabajadores intelectuales, como artistas, ingenieros y economistas, a través de proyectos cognitivos compartidos (Berardi 2017). Sin embargo, el semiocapitalismo aún no

ha materializado completamente las potencialidades emancipadoras de la gestión colectiva. Sus apuestas se centran en el *General Intellect* como una máquina social extensiva más que intensiva. Es decir, la propuesta hacia un futuro post-capitalista a través de la tecnología de los comunes se centra en la desregularización de la máquina social (lo potencializado). En este punto de vista, la propuesta es parcial en tanto no introduce a la resolución del futuro tecnológico a la tensividad (gasto de energía).

Desde nuestra perspectiva lo común no es ni una cosa, ni un artefacto, ni un bien como ‘cosa común’ “en-sí”, sino que lo concebimos como relaciones de un hacer en común que conforman un “régimen de prácticas, de luchas, de instituciones y de investigaciones que apuntan a un porvenir no capitalista” (Laval & Dardot 2015, p. 22). En ese sentido, están incluidos en diferentes dimensiones (fenomenológica, etnográfica, social e histórica). Tampoco es “lo que tenemos en común” lo cual nos remite a la ilusión de una isotopía base que sustente un discurso de humanidad esencial. Tanto la “cosa común” como la posición de “algo en común” asumen la universalidad de lo determinado, de una identidad. Nuestra apuesta, siguiendo a Laval y Dardot (2015) es por el camino de “lo común” como una co-actividad que entiende que existen relaciones y prácticas más que estados: “sólo la actividad práctica puede hacer que las cosas se vuelvan comunes, del mismo modo que sólo esta actividad práctica puede producir un nuevo sujeto colectivo” (Laval & Dardot 2015, p. 58).

Pero así como la dimensionalidad posee relevancia en lo común, también la intensidad. Por eso, podemos entender que las tecnologías del presente y del futuro capitalistas germinan por el acto semiótico de la extracción de intensidad de trabajo de las zonas de identidad (yo-aquí-ahora) y las constituyen en la extrañeza de las composiciones y el espacio mediador acumulativo (Caffentzis 2020). La mano-herramienta, el ojo-pantalla son funcionamientos del trabajo concreto del cual se extrae fuerza de trabajo vivo direccionado a la concreción de objetos-mercancía cada vez más lejanos. La tecnología mediacional de gestión de supply chain (cadena de suministro), por ejemplo, solo optimiza la eficiencia y sostenibilidad de la máquina social capitalista en tanto succiona trabajo vivo en favor de la gestión de la cadena de abastecimiento, desde la automatización hasta la inteligencia artificial (Rifkin 2014). Su finalidad es la aceleración del proceso de valorización y

la acumulación privada para ejecutar una apropiación a nivel de las zonas de Identidad y proximidad, es decir, un cambio fenoménico (realizado) y etnográfico (potencializado). Por eso, estas tecnologías no son emancipadoras, no solo porque no identifican la dimensionalidad de la máquina social (zonas distal) e histórica (zona remota), sino porque poseen un carácter extractivo de la intensidad. Las tecnologías del presente y del futuro capitalistas están diseñadas para asignar al sujeto una identidad, lugar y función fijas en el marco de relaciones opuesto a lo posible (distal) e irreal (remoto).



Esquema 2. Tecnologías del común.

A diferencia de las tecnologías capitalistas, las tecnologías del común tendrían que ser sumativas tanto en intensidad como en extensión y así ir redefiniendo los usos sociales actuales de la máquina (social e histórica) (Ver Esquema 2). Por eso, el esquema 2 presenta ensamblajes como tecnologías de lo común (por ejemplo, el *common coin*) como tecnología sumativa ya que permite conducir la intensidad colectiva o poder creador social a través de prácticas del común como tecnologías de composición. De este modo, las tecnologías no extraen intensidad, sino que la redistribuyen. De esta manera, se revitaliza la noción de temporalidad, ya que lo posible e imposible dejan de ser contrarios a lo cierto y probable. Esto se debe a que la dimensionalidad las convierte en aperturas del presente vivo. Dicho esto, el semiocapitalismo, al definir el capitalismo de servicios y el trabajo inmaterial como

fases históricas, descuida la necesidad de reconocer que estos procesos demandan un funcionamiento que implica ensamblajes tanto de cantidades de energía de trabajo (capital variable) como de inmensas y crecientes infraestructuras de almacenamiento y distribución de información (capital constante), cuya producción dista de ser “inmaterial”. La tensividad inherente impide que el futuro de las tecnologías comunes se base únicamente en una operación extensiva (y no intensiva) de regularización del intelecto general como una máquina social.

Partimos de que todo futuro, más aún el tecnológico, está en función a la definición de un problema realizado por un sujeto situado concretamente. Lo común, entonces, al proponerse como construcción política (Cooperativa) debe tener como objetivo un cambio de dimensionalidad, es decir: “crear las instituciones de autogobierno que permitan el despliegue más libre de este actuar común” (Laval & Dardot 2015, p. 520). Por ello, se tendría que dejar de lado todo intento de “cómo hacer para darle un uso distinto” al producto ya existente, por ejemplo, un algoritmo (ensamble), y por el contrario tomar el conocimiento disponible para proponer un nuevo ensamblaje tecnológico digital conducente a la reapropiación colectiva de la riqueza producida a nivel no solo de su composición comunal (zona próxima), sino de redefinición social e histórico (zona distal y remota). Una reapropiación de la riqueza colectiva que sume atributos y posibilidades emancipatorias en los sujetos.

Ahora bien, estas prácticas de lo común como composiciones y sus respectivos ensamblajes deben distribuirse a tecnologías más abiertas. Si tomamos entonces que el problema con el capitalismo es la valorización del capital a través de la extracción de intensidad y la unidimensionalidad con la que construye sus discursos mediáticos, entonces por ejemplo una propuesta como los commoncoin (Braga & Fumagalli 2015) que busque genuinas pretensiones emancipadoras desde lo común no podría estar pensada. La problemática de los commoncoin en la actualidad es relevante de mencionar porque son ejercicios o experimentos de autodeterminación dentro de la subsunción del capital. Para ello, tendrían que estar situados como instrumentos de sostenibilidad en contextos de ecosistemas alternativos de producción y cooperación que no estén basados en la explotación del trabajo como base para la extracción de valor. De aquí que la tecnología tenga que aportar

una redefinición del tiempo en la máquina social. Por eso, denominamos al tiempo libre como el valor lúdico en tanto libre juego de las fuerzas vitales tanto físicas como intelectuales gracias a que este tiempo puede ser compartido por la mayoría. Para el punto de vista capitalista de la practicidad de las tecnologías mediales y mediacionales, el punto de vista del tiempo libre es el de la inutilidad (el desarrollo artístico, científico, intelectual), cuando desde la perspectiva sumativa (otra dimensionalidad) poseen una utilidad colectiva. Creemos que toda propuesta de commoncoin desde lo común tendría que contribuir directamente en el incremento de la riqueza común y no del valor en la máquina social. De esta manera, entonces, se plantea la tarea insustituible de toda lucha emancipatoria de disputar el posicionamiento “del problema” que las convoca y abrirse campo dentro de la subsunción a la cual el capital las sujeta.

5. Conclusiones

Este artículo ofrece una propuesta para una metodología para el estudio de perspectivas alternativas de tecnologías del común como un horizonte prospectivo para el porvenir. Al abordar la cuestión de cuatro dimensiones de la objetualidad tecnológica y el rol infranqueable de la tensividad, se ha buscado problematizar la necesidad teórica de construir una herramienta de análisis que dé cuenta de los artefactos tecnológicos dirigidos hacia una sociedad post-capitalista.

La conceptualización de las tecnologías del común como posibilidades reales en el tiempo presente, en lugar de dimensiones sucesivas pasadas, presentes y futuras, ha sido fundamental para trazar un camino crítico y propositivo. Por eso, si se pretende que una alternativa al presente orden capitalista pueda alcanzar una producción directamente social (*gesellschaftliche Charakter der Produktion*) (Marx 1972) la discusión sobre el futuro desde y por lo común resulta clave para ello. Esta viene de manera muy activa problematizando las “búsquedas colectivas de formas democráticas nuevas” (Laval & Dardot 2015, p. 24). En ese sentido, si la tecnología de los comunes tienden a ser vistos como ámbitos de resistencia, también lo son como prácticas de autoafirmación, autodeterminación y creación del futuro.

Desde una perspectiva semiótica, hemos identificado cuatro modos de objetualidad, abogando por qué, para redefinir el paradigma social de la máquina, las tecnologías del común deben ser sumativas en intensidad y extensidad. El concepto de semiótica concreta-sumativa ha surgido como un marco teórico valioso, proponiendo que la transformación real emana del replanteamiento de la producción de sentido desde el trabajo, en contraposición a las prácticas de distribución capitalista. En este contexto, las tecnologías del común, ejemplificadas por iniciativas como el *commoncoin*, se presentan como agentes que redistribuyen la intensidad colectiva, sugiriendo una reconfiguración genuina y reflexiva en la producción de sentido. Queda como tarea para una siguiente investigación la elaboración de un marco empírico de aplicación de la propuesta metodológica que lo extienda al análisis casuístico.

Referencias bibliográficas

- AVENESSIAN A. & M. REIS (2017) *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Caja Negra, Buenos Aires.
- ALLEN D. & J. POTTS (2016) *How innovation commons contribute to discovering and developing new technologies*, “International Journal of the Commons”, 10(2): 1035–1054.
- BARTHES R. (1990) *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona.
- BASSO FOSSALI P. (2009) *L’espace du jeu*, “Actes sémiotiques”, (112), <https://doi.org/10.25965/as.2541>
- BAUDRILLARD J. (1999) *Crítica de la economía política del signo*, [Traducción del francés Aurelio Garzón de Camino], Siglo XXI, México.
- BAUDRILLARD J. (2004) *El sistema de los objetos*. Siglo XXI, Barcelona.
- BERARDI F. (2019) *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Caja Negra, Buenos Aires.
- . (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra, Buenos Aires.
- BONSIEPE G. (1999) *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Ediciones Infinito, Buenos Aires.
- BOUDON P. (1969) *Sur un statut de l’objet*. “Communications”, 13(1): 65–87.
- BRAGA E. & A. FUMAGALLI (2015) *La moneta del comune. La sfida dell’istituzione finanziaria del comune*, Alfabet2, Milano.
- DAGGETT C. N. (2019) *The birth of energy: fossil fuels, thermodynamics and the politics of work*, Duke University Press, Durham.

- DELEUZE G. & F. GUATTARI (1998) *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, [Traducción: Francisco Monge], Paidós, Barcelona.
- DUTEIL-MOUGEL C., BEYAERT-GESLIN A., BILLONNET L., PIGNIER N., TSALA-EFFA D. & J. M. DUMAS (2012) *Semiotics and semantic: tools for an effective appropriation of information, communication and health technologies*, Med-e-Tel 2012 The International eHealth, Telemedicine and Health ICT Forum for Educational, Networking and Business: 117–121.
- ECO U. (1997) *Kant y el ornitorrinco*, Lumen, Barcelona.
- FEENBERG A. (2013) *Transformar la tecnología. Una nueva visita a la teoría crítica*. “Tecnología & Sociedad”, 1 (2): 87–93.
- FLOCH J.-M. (2000) *Visual Identities*. [Traducción al inglés: Pierre van Osse-laer y Alec McHoul], Continuum, Reino Unido.
- FONTANILLE J. (2008) *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. [Traducción: Desiderio Blanco], Universidad de Lima, Lima.
- . (2014) *Prácticas semióticas*. [Traducción: Desiderio Blanco], Universidad de Lima, Lima.
- GENOSKO G. (2012) *Introduction: Félix Guattari in the Age of Semiocapitalism*. “Deleuze Studies”, 6(2): 149–169. doi:10.3366/dls.2012.0054
- GREIMAS A.J. (1983) *Del Sentido II. Ensayos semióticos*, Editorial Gredos, Madrid.
- GREIMAS A.J. y J. Fontanille (1994) *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*, Siglo XXI, México.
- GIBSON-GRAHAM J. K. (2006) *A postcapitalist politics*. University of Minnesota Press, Estados Unidos.
- GIBSON-GRAHAM J. K. (2013) *Take back the economy: an ethical guide for transforming our communities*, University of Minnesota Press, Estados Unidos.
- HARDIN G. (1968) *The tragedy of the commons: the population problem has no technical solution; it requires a fundamental extension in morality*, “Science”, 162(3859): 1243–1248.
- HÉBERT L. (2019) *An Introduction to Applied Semiotics Tools for Text and Image Analysis*, Routledge, Reino Unido.
- KANASHIRO L. & E. CUEVAS-CALDERÓN (2021) “Injusticia espacial: entre la seguridad y la reconfiguración del espacio. Dispositivos de seguridad en tres estratos socioeconómicos de Lima”, en E. CUEVAS-CALDERÓN & J. E. FINOL (Eds.), *Semiótica de la ciudad: prácticas, imaginarios y narrativas*: 55–82. Fondo Editorial Universidad de Lima, Lima.
- KOZINETS R. V. (2008) *Technology/ideology: How ideological fields influence consumers' technology narratives*, “Journal of consumer research”, 34(6): 865–881.
- LANDOWSKI E. (1993) *La sociedad figurada. Ensayos de sociosemiótica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- LANDOWSKI E. & G. MARRONE (Eds.) (2002) *La società degli oggetti: problemi di interoggettività*, Meltemi Editore, Milano.

- LATOUR B. (2008) *Reensamblar lo social*, Manantial, Buenos Aires.
- LAVAL C. & P. DARDOT (2015) *Común*, Editorial Gedisa, Madrid.
- LENARDUZZI V. & G. SAMELA (2021) *Digitalización y efecto enjambre. Comunicación, General Intellect y poder en el semiocapitalismo*. “Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación”, 148: 293–308.
- LEONE M. (2019) *The semiotics of common sense: Patterns of meaning-sharing in the semiosphere*. “Semiotica”, 226: 225–241.
- LIMA V. M. & L. A. G. D. P. PESSÓA (2018) *The consumption of technology as a structural element of identity: a theoretical and methodological discussion based on French Semiotics*. “Cadernos EBAPE. BR” 16: 679–691.
- MACDONALD T. J., ALLEN D. W. & J. POTTS (2016) *Blockchains and the boundaries of self-organized economies: Predictions for the future of banking* (pp. 279–296), Springer International Publishing, Reino Unido.
- MARX K. (1972) *Elementos fundamentales para la crítica de la Economía Política (Borrador) 1857-1858 [Grundrisse]*. Volumen I, Siglo XXI editores, Madrid.
- OSTROM E. (1990) *Governing the commons: The evolution of institutions for collective action*, Cambridge university press, Reino Unido.
- PARIKKA J. (2015) *A geology of media*, U of Minnesota Press, Estados Unidos.
- RABINBACH A. (1992) *The human motor: Energy, fatigue, and the origins of modernity*, Univ of California Press, Estados Unidos.
- QUEZADA O. (1999) “La pasión de la conservación: Poder y medio ambiente”, en QUEZADA O. (Ed.) *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco*, Universidad de Lima, Lima: 309–243.
- RASTIER F. (2005) *Deniers and the golden calf: From fetishes to idols*. “Semiotica”, 154: 95–126.
- RAUNIG G. (2008) *Mil máquinas: breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Traficantes de sueños, Madrid.
- RIFKIN J. (2014) *La sociedad de coste marginal cero: el Internet de las cosas, el pro-común colaborativo y el eclipse del capitalismo*, Paidós, Barcelona.
- SAITO K. (2022a) *La naturaleza contra Marx. El ecosocialismo de Karl Marx*, Belletterra Editions, Barcelona.
- . (2022b) *Marx in the Anthropocene. Towards the idea of a degrowth communism*, Cambridge University Press, Reino Unido.
- SCHWEIK C. M. (2016) “El software libre de código abierto como marco para el establecimiento de bienes comunes en la ciencia”, en OSTROM E. y C. HESS (2016) *Los bienes comunes del conocimiento*: 295–327, Traficantes de Sueños, Madrid.
- STERN P. (2011) *Design principles for global commons: Natural resources and emerging technologies*, “International Journal of the Commons”, 5 (2): 213–232 <https://doi.org/10.18352/ijc.305>

- STERN P. C., JANDA K. B., BROWN M. A., STEG L., VINE E. L. & L. LUTZENHISER (2016) *Opportunities and insights for reducing fossil fuel consumption by households and organizations*, "Nature Energy", 1(5): 1–6.
- TOSCANO J. (2018) *Transcoding identity: Assemblages between man and machine beyond the cyborg archetype – a semiotic route*, "Semiotica", (226): 49–71 <https://doi.org/10.1515/sem-2017-0029>
- VERÓN E. (2004) *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.
- VERCELLONE C., BRIA F., FUMAGALLI A., GENTILUCCI E. y Q. GIULIANI (2015) *Managing the commons in the knowledge economy*, HALSHS, Reino Unido.
- WENDLING A. (2009) *Karl Marx on technology and alienation*, Springer, Berlin.
- YALÁN E. & E. CUEVAS-CALDERÓN (2023) *Modes de textualité: note méthodologique pour un matérialisme sémiotique*, "Revista Acta Semiotica", 3(5): 178–195 <https://doi.org/10.23925/2763-700X.2023n5.62459>
- ZILBERBERG C. (2000), *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Fondo Editorial Universidad de Lima, Lima.

LA RIVOLUZIONE DIGITALE E IL FUTURO NARRAZIONI A CONFRONTO

ANTONIO SANTANGELO*

ENGLISH TITLE: Digital Revolution and the Future. Comparing Narratives.

ABSTRACT: In this article, I discuss the narratives being brought forth today about the digital revolution, showing how the discourses of authors who, in scientific nonfiction, address this topic are constructed. I focus in particular on the vision of the future evident in their works, since, within their argumentations, the technologies we are developing, but also their practices of use, are often narrated as something that will heavily influence the world to come. In this regard, I seek to understand how the meaning of these representations — some utopian, many others dystopian — is determined, showing their similarities and differences from an overall perspective, possibly revealing their deriviveness from a common semiotic and cultural system.

KEYWORDS: digital revolution, narrative theories, future, cultural models, semiotics of culture.

1. Tra utopia e distopia

A proposito delle narrazioni sulla rivoluzione digitale e sul nostro futuro, mi sembra significativo partire dal confronto tra due saggi molto fortunati e discussi, il primo sostanzialmente utopico e il secondo distopico: *The game* (Baricco 2018) e *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power* (Zuboff 2019).

Nella prima opera, Baricco sostiene che il digitale contemporaneo sarebbe il frutto della reazione di tutti noi — degli ingegneri, degli informatici e dei designer che hanno contribuito a progettarlo, ma anche degli utenti che ne hanno determinato il successo — alla cultura del

* Università degli Studi di Torino.

Novecento. Quest'ultima avrebbe dato origine a catastrofiche ideologie, a causa della convinzione che il senso profondo delle cose fosse qualcosa di nascosto che necessitava di una rivelazione da parte di alcuni "illuminati", accentratori di sapere e di potere, capaci di farsi seguire dalle masse nelle proprie azioni scellerate per combattere fino ad annientarlo chi non la vedeva allo stesso modo. Per prendere le distanze da tutto questo, avremmo deciso di sviluppare un sistema — che Baricco definisce "gioco" — molto meno drammatico, basato su tecnologie pensate per favorire la *disintermediazione*. Esse ci consentirebbero di condividere molto velocemente tutta la nostra conoscenza e di coordinare con facilità le nostre azioni, rendendoci indipendenti da chi prima deteneva il controllo su queste cose. Questo contribuirebbe a renderci più critici, consapevoli e proattivi. Inoltre, mostrandoci che il significato di ciò di cui facciamo esperienza è sempre disponibile sulla superficie di uno schermo, pieno di sfaccettature che possiamo esplorare agevolmente, leggero e veloce come un *bit*, sempre in movimento e in mutamento, gli strumenti della rivoluzione digitale favorirebbero modi di ragionare e di agire molto più dinamici, aperti e antidogmatici rispetto al passato. Essi sarebbero il frutto di un vero e proprio orientamento esistenziale alternativo che contribuirebbero ad automatizzare, così da traghettarci verso un futuro migliore: quando i potenti del secolo passato smetteranno di servirsene per i propri scopi deleteri, i giovani che li rimpiazzeranno, nati e cresciuti nella nuova temperie culturale favorita dall'affermazione di queste tecnologie, dimostreranno tutta la loro diversità, realizzando appieno i sogni pacifisti e libertari dei pionieri del computer, di internet o dell'intelligenza artificiale.

Zuboff, però, non sembra d'accordo con questa visione così ottimistica. Analizzando i meccanismi del capitalismo che si è impadronito dei mezzi informatici e telematici nella società contemporanea, la studiosa americana sostiene che questi ultimi, piuttosto, ci priverebbero della nostra libertà, facendo in modo che pensiamo e agiamo in maniera omologata, secondo i desideri delle aziende e dei personaggi politici che li posseggono e li governano. Gli obiettivi di questi soggetti e la logica di progettazione di questi oggetti sarebbero di sorvegliarci, appropriandosi di tutti i dati che produciamo nella vita quotidiana, per analizzarli e capire come fare in modo che consumiamo di più ciò che essi ci vogliono vendere o che votiamo per chi può favorire il successo di questo sistema. Grazie a una visione behaviorista e un po' meccanica

dell'essere umano, fatta di stimoli e incentivi più o meno nascosti, i capitalisti della sorveglianza sarebbero sul punto di realizzare una iper-tecnologica dittatura *soft*, che la stessa Zuboff, con un gioco di parole che richiama il totalitarismo, denomina “*instrumentarianism*”: per non venire meno ai valori delle nostre democrazie liberali e per non andare incontro a un futuro fosco in cui saremo eterodiretti senza neppure accorgercene, dovremmo dunque batterci per difendere i nostri diritti più inalienabili.

In questa opposizione così netta tra due opere pubblicate a distanza di pochi mesi l'una dall'altra, entrambe per riflettere sul tipo di società che stiamo costruendo per mezzo delle tecnologie informatiche che permeano la nostra vita quotidiana, si può vedere con chiarezza qual è, a grandi linee, la struttura generale delle due grandi narrazioni sul senso della rivoluzione digitale oggi: tutto verte attorno alla domanda se gli strumenti tecnici a nostra disposizione o che progettiamo siano mezzi che producono *empowerment*, consentendoci di realizzare liberamente le nostre più importanti aspirazioni, o dispositivi che ci pongono in una condizione *alienante*, vittime dei disegni e delle macchinazioni di chi, immaginandoli in un certo modo, ci vuole imporre i suoi valori e la sua visione delle cose, anche quando questi sono molto lontani da ciò che desidereremmo davvero per noi o che, molto più banalmente, farebbe i nostri interessi.

Baricco, in realtà, riprende i modelli di pensiero ben raccontati — seppur criticati — in *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism* (Turner 2006), mentre l'orientamento pessimistico di Zuboff è a sua volta debitore, a mio modo di vedere, di un filone di studi critici a cui appartiene un altro libro molto noto, *The Net Delusion. The Dark Side of Internet Freedom* (Morozov 2011), visto da molti come lo spartiacque tra l'epoca della saggistica utopistica sulla rivoluzione digitale (per esempio: Lévy 1994, 1997; Rheingold 1993, 2002; De Kerckhove 1998) e quella più diffusamente distopica contemporanea. In mezzo si collocano le sfumature delle posizioni assunte negli ultimi anni da tanti altri autori. Tutti, infatti, si domandano se l'epoca che stiamo vivendo ci condurrà verso un futuro che ci potremo *scegliere liberamente* o verso un destino *eterodiretto*, determinato da qualcun altro, che sia uno strumento tecnologico, il suo progettista o il suo proprietario.

2. Autodeterminazione ed etero-direzione

Volendo tratteggiare una breve descrizione delle varie posizioni che vengono assunte, oggi, nel dibattito sul problema dell'autodeterminazione e dell'etero-direzione legate allo sviluppo della rivoluzione digitale, si può osservare che esso è al centro delle riflessioni dei protagonisti e degli studiosi di quest'ultima da molto tempo. Già Negroponte, nel suo fortunatissimo *Being Digital* (1995), parla di tecnologie che, come moderni *maggiordomi informatici*, si metterebbero al servizio dei loro fortunati possessori, consentendo — grazie soprattutto al meccanismo della personalizzazione di contenuti e informazioni utili e preziose rinvenute su internet — di sviluppare al meglio la personalità e i talenti di ognuno. Grazie a questi strumenti, chiunque potrebbe realizzare le proprie aspirazioni *individuali*, costruendosi il proprio piccolo angolo di paradiso, proprio come lo stesso Negroponte, che termina il suo libro sostenendo di trovarsi in quel momento in una piccola e bellissima isola greca, dalla quale può lavorare serenamente, rimanendo in contatto con gli Stati Uniti e con tutto il mondo, sentendosi perfettamente al centro del villaggio globale a cui ritiene di appartenere.

Non lontano da questo sogno di libertà individuale, ma partendo dal sospetto che essa non si possa definire tale, se si basa su strumenti progettati da altri a scopo di lucro per risolvere in maniera standardizzata problemi molto generici, si collocano anche le riflessioni degli anarchici eredi della cultura hacker, che parlano però della necessità di sviluppare tutti insieme, confrontandoci e domandandoci ciò di cui riteniamo di avere davvero bisogno, tecnologie che in questo senso siano *conviviali* e a misura d'uomo, capaci di migliorarci la vita ma che allo stesso tempo possiamo condividere e, per questo, ci evitino di doverci sottomettere a esse o a chi detiene il sapere e il potere sociotecnico (Milani 2022; Borroni Barale 2023; più o meno su questa linea, si veda anche Lovink 2019). Un tema, questo della nostra *sovranità* sui mezzi della rivoluzione digitale — soprattutto sui dati su cui essa si fonda —, molto caro anche a chi parla di concepirli, in una prospettiva decisamente più istituzionale e dunque lontana da quella anarchica, come se fossero dei *beni comuni* (Bria e Morozov 2018), qualcosa che per il suo valore di pubblica utilità debba essere gestito dalle autorità statali a vantaggio di tutti o comunque regolamentato a tale scopo.

Si pongono problemi simili (il miglioramento generalizzato della nostra condizione esistenziale), ma partendo da presupposti diversi — di nuovo di stampo più liberista, anche se in alcuni casi aprendo alla riflessione sui *commons* digitali —, i tecno-utopisti che, come Pentland nel suo *Social Physics* (2014), caldeggiavano la traduzione di tutto il mondo, fisico e sociale, in una sorta di suo *doppio digitale*, che funzioni come una *grande piattaforma* di dati raccolti per mezzo di sensori e altri strumenti, al fine di studiare la realtà in cui siamo immersi e svelarne tutte le leggi, in modo che gli uomini — soprattutto quelli che si trovano in posizioni di vertice e devono decidere per gli altri — la possano governare sempre più razionalmente.

Incuriositi da questa prospettiva, si interrogano sulle sue conseguenze i filosofi morali e gli scienziati che immaginano che un giorno non lontano potremmo decidere di sottometterci a macchine di questo tipo, che come futuribili *leviatani* dotati di “superintelligenze” artificiali, saranno programmate per calcolare il nostro bene meglio di quanto saremo in grado di farlo noi (Bostrom 2014; Tegmark 2017). Ma senza lasciarsi prendere da questo tecno-ottimismo sfrenato, altri filosofi morali più “realisti”, sempre nell’ambito degli studi sull’intelligenza artificiale, pensano che, pur rimanendo artefici del nostro destino, dovremmo utilizzare la stessa IA per *farci indicare* quali decisioni prendere per affrontare problemi complessi come il riscaldamento climatico o la realizzazione di una crescita mondiale davvero sostenibile (Floridi 2022).

Altri filosofi, invece, deprecano il ricorso massiccio che oggi facciamo a questo genere di tecnologie perché, nella loro capacità solo apparente di comprendere il funzionamento complesso del mondo, ci servirebbero in realtà per sentirci *deresponsabilizzati* e far compiere alle macchine le scelte che dovremmo operare noi (Sadin 2018), diventandone in un certo senso *schiavi* (Bodei 2019). Sempre seguendo questo filone critico, alcuni informatici e alcuni sociologi denunciano apertamente la *parzialità* del digitale contemporaneo, fatta passare proditoriamente come una forma di razionalità universale di cui ci dovremmo servire con fiducia in ogni ambito della nostra vita quotidiana, con la conseguenza di perpetrare e sistematizzare *disuguaglianze* e *ingiustizie* senza che nemmeno ce ne accorgiamo (O’Neil 2016; Numerico 2021).

Infine, mentre alcuni economisti si preoccupano per le occupazioni e gli introiti che noi esseri umani potremmo perdere per colpa della

diffusione capillare dell'intelligenza artificiale (Osborne e Frey 2017), gli *accelerazionisti* (Berger 2021) invece caldeggiavano il più possibile la sostituzione dell'uomo con le macchine, al fine di *liberarci dal lavoro alienante* e, grazie al reddito universale che deriverebbe dalla tassazione delle aziende che posseggono le tecnologie, dedicarci finalmente a ciò che più ci fa sentire felici (Srnicek e Williams 2015; Ferraris 2021). Nello stesso tempo, contro entrambe queste posizioni, che reputano esagerate e fuorvianti, alcuni denunciano le condizioni di *asservimento* e di *sfruttamento estremo*, per molti versi ingiusto, in cui versano i lavoratori che vengono chiamati oggi ad addestrare l'intelligenza artificiale stessa, che lungi dal prendere il nostro posto o dallo sgravarci da chissà quale fatica, non farebbe altro che riprodurre le dinamiche peggiori e più perverse del capitalismo (Casilli 2019; Wahal 2021).

3. Mono-prospettività e multi-prospettività

Ma oltre a intravedere un futuro in cui la rivoluzione digitale ci renderebbe più liberi o un avvenire di asservimento alla tecnologia e ai suoi padroni, alla base dei discorsi su questi temi si può rinvenire spesso un'altra categoria oppositiva: quella tra una *mono-prospettività* vista quasi sempre come negativa e una *multi-prospettività* intesa molto spesso positivamente.

Quando, per esempio, Baricco sostiene che il “gioco” del digitale contemporaneo ci condurrebbe lontano dalle ideologie novecentesche e verso un mondo migliore, fatto di mille sfumature di pensiero, in fondo ha in mente questa opposizione. Questo, in effetti, lo accomuna a Zuboff, la quale desidererebbe vedere realizzato lo stesso futuro che egli preconizza, ma purtroppo la pensa al contrario, circa la funzione degli strumenti informatici e telematici che puntellano la nostra vita quotidiana, paventando l'avvento di un “totalitarismo” strumentale inteso come il trionfo monocoloro della prospettiva unica dei capitalisti della sorveglianza.

Su questa linea, senza sostenere che viviamo in una dittatura, ma dichiarando di temere per la salute delle nostre democrazie, si trovano tutti coloro che ritengono che le *bolle di filtro* (Pariser 2011) create dalle piattaforme digitali *monopolistiche* attraverso cui ci procuriamo le infor-

mazioni, discutiamo e ci formiamo un'opinione, inquinino la sfera pubblica, impedendoci in realtà — al contrario di quanto sostiene Baricco — di vivere in un sistema pluralista pienamente liberale (Cardon 2015).

Ma anche i tantissimi che denunciano la retorica della razionalità “universale” delle macchine digitali, dotate o meno di intelligenza artificiale, le quali verrebbero raccontate come mezzi per calcolare, appunto, le letture della realtà e le scelte per agire su di essa che chiunque opererebbe servendosi della logica, in fondo ragionano secondo questa opposizione. Essi, infatti, come le già citate O'Neil e Numerico, sottolineano spesso che i dispositivi tecnici alla base dell'attuale rivoluzione digitale vengono progettati per riprodurre alcuni specifici punti di vista sulle cose, che di solito sono quelli dominanti nella comunità dei loro creatori e degli utenti disposti a spendere di più per acquistarli, lasciando fuori altre prospettive più o meno minoritarie, che invece andrebbero incluse, per non perpetrare ingiustizie e consolidare disuguaglianze. Un esempio di questo modo di pensare è rappresentato dalla critica di Crawford (2021) a quei programmi basati sull'intelligenza artificiale che selezionano i curricula delle persone che cercano un lavoro, individuando come più promettenti quelli di coloro che si raccontano con uno stile tipico dei testi scritti a questo scopo da individui di sesso maschile.

Ho sottolineato, però, che nei discorsi sul significato della rivoluzione digitale e dei suoi strumenti tecnici, la mono-prospettività non è sempre vista negativamente, così come la multi-prospettività non è sempre positiva. Questo si verifica soprattutto quando si riflette sulla soluzione di problemi molto *complessi*, come per esempio quello — a cui ho già fatto cenno, dato che se ne occupa Floridi — delle azioni da intraprendere per contrastare il cambiamento climatico e garantire comunque una crescita sostenibile. Visto che in questo ambito, come si sa, le posizioni delle persone sono molto variegata e spesso polarizzate, qualcuno sostiene che fare ricorso a una tecnologia come l'intelligenza artificiale, capace di calcolare moltissime variabili e di confrontarsi con grandi moli di dati, leggendoli da vari punti di vista ma producendo dei risultati *univoci*, semplici, chiari da comprendere e che indichino in quale direzione si dovrebbe muovere un essere umano disinteressato e razionale, sarebbe preferibile. Sarebbe auspicabile, in pratica, il ricorso a una forma di razionalità mono-prospettiva ma benevola, capace di dirimere le diatribe umane che sono, invece, di natura multi-prospettiva.

A questo proposito, Chiusi, ne *L'uomo che vuole risolvere il futuro. Critica ideologica di Elon Musk* (2023), sostiene che questo modo di ragionare sarebbe tipico del cosiddetto *soluzionismo longtermista*, adottato dai tecnocentusiasti come il noto imprenditore americano, famoso appunto per essere uno dei principali protagonisti della rivoluzione digitale contemporanea, che ritengono che grazie all'informatica, alla matematica e, più in generale, alle scienze dure applicate dagli ingegneri, si possa comprendere la logica di funzionamento di qualunque cosa e risolvere qualsiasi problema di lungo termine dell'umanità. Gli autori di riferimento dello stesso Musk sarebbero, tra gli altri, Bostrom e Tegmark, a cui ho già fatto riferimento parlando della teoria del leviatano digitale, alla razionalità del quale tutti ci dovremmo sottomettere. Questo ci consente di comprendere ancora meglio cosa si deve intendere quando si sostiene che in questi casi la mono-prospettività viene vista come positiva. Ma, allo stesso tempo, leggendo le critiche di Chiusi a questo modo di pensare, si capisce facilmente, ancora una volta, come funziona il modello di ragionamento contrario: egli, infatti, accosta tutto questo al totalitarismo e all'ideologia, sostenendo che chi cerca di imporre le sue logiche e le sue tecnologie con questa retorica non fa altro che nascondere la sua volontà di potenza antidemocratica ed elitaria a tutti quelli che non la pensano e non la vedono come lui.

4. Responsabilità e irresponsabilità

Le argomentazioni di Chiusi sono interessanti anche per comprendere l'ultimo polo semantico che voglio mettere in evidenza, a proposito dei discorsi sulla rivoluzione digitale e il futuro delle società che staremmo costruendo in funzione di quest'ultima. Egli, infatti, sottolinea come Musk investirebbe tutto il suo tempo e il suo denaro nello sviluppo di tante tecnologie avveniristiche perché si sentirebbe *responsabile* nei confronti dell'umanità, che a suo modo di vedere si troverebbe sull'orlo di un precipizio da cui è necessario allontanarsi, appunto, per garantire a tutti un avvenire. Per fare questo, però, il miliardario statunitense ragionerebbe nei termini di un utilitarismo morale volto a calcolare il bene generale di tutte le generazioni future, sacrificando al limite quello degli individui che vivono nel presente. Per esempio, egli costringerebbe i suoi dipendenti a lavorare fino allo sfinimento per questo

grande ideale, portandone moltissimi in *burnout*, ma senza per questo sentirsi responsabile del male che procura loro: se lo sviluppo dei suoi strumenti tecnici, necessari per salvare il mondo, richiede il sacrificio di qualcuno, questo deve essere perseguito senza farsi troppi scrupoli.

Questa opposizione tra responsabilità e *irresponsabilità* degli esseri umani nel dominio della tecnica, del resto, è una annosa questione, che Galimberti mette in evidenza nel suo libro che si intitola, appunto, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica* (1999), dove si interroga sul dilemma se sia sempre giusto realizzare ciò che è tecnicamente possibile e se questo ci venga in un certo senso imposto dalla tecnologia stessa.

Questioni per certi versi simili sono al centro di altre riflessioni sul digitale contemporaneo e, in particolare, sull'intelligenza artificiale, dove Sadin, per esempio, come ho anticipato, si scaglia contro chi riuuscirebbe a prendersi la responsabilità delle proprie scelte, nascondendosi dietro la scusa che così gli suggerisce di fare una macchina a cui egli riconosce una capacità *aletheica*, vale a dire la facoltà di dire il vero sullo stato del mondo che lo circonda. In effetti, con temi analoghi si confrontano anche i tanti autori che, come Pasquale (2015, 2020), sostengono che la stessa intelligenza artificiale dovrebbe essere progettata per risolvere due grandi problemi: quello della cosiddetta “*black box*”, cioè il fatto che il modo in cui essa arriva a produrre i suoi risultati è spesso oscuro anche ai suoi progettisti, e quello che da ciò consegue, vale a dire il dilemma circa la responsabilità delle scelte che si operano a partire dagli *output* di macchine di questo genere. Chi deve essere perseguito se un'auto a guida autonoma dotata di una IA le cui procedure di calcolo non sono chiare uccide qualcuno? Di chi è la colpa, se un programma informatico “opaco” sfavorisce ingiustamente una donna molto brava che cerca lavoro ma non ha scritto il suo curriculum con lo stile “maschile” della maggior parte dei c.v. di successo su cui il programma stesso è allenato per svolgere al meglio il suo compito, in un mondo delle imprese generalmente patriarcale?

5. Modelli di discorsi sul futuro della rivoluzione digitale

In casi come gli ultimi che ho menzionato nel paragrafo precedente, la *trasparenza* che da più parti si invoca viene in fondo caldeggiata per fare in modo che risulti chiaro che l'intelligenza artificiale — ma lo stesso

si potrebbe dire per qualsiasi strumento informatico — è il frutto di una *visione soggettiva* — di chi l’ha programmata, di chi ha costruito il *dataset* su cui è stata allenata —, dunque di una prospettiva tra le tante sul mondo, che proprio in quanto tale deve poter essere messa in discussione, facendo in modo che chi ha deciso di adottarla sia chiamato a prendersi le proprie responsabilità, come deve avvenire in qualunque società democratica e non solo. Questo ci consente di vedere che le varie categorie oppostive che ho richiamato sin qui — responsabilità e irresponsabilità, appunto, ma anche mono-prospettività e multi-prospettività, libertà di scegliersi il proprio destino ed eterodirezione — si possono incrociare tra di loro, dando origine a diversi discorsi sul futuro verso il quale ci stiamo dirigendo, grazie o per colpa della rivoluzione digitale. È necessario, dunque, provare a descrivere questi incroci, per mostrare che essi producono alcune *tipologie di rappresentazioni*, collegate secondo una logica che ne espliciti le regole semiotiche di fondo ed eventualmente ne lasci intuire una comune derivazione culturale.

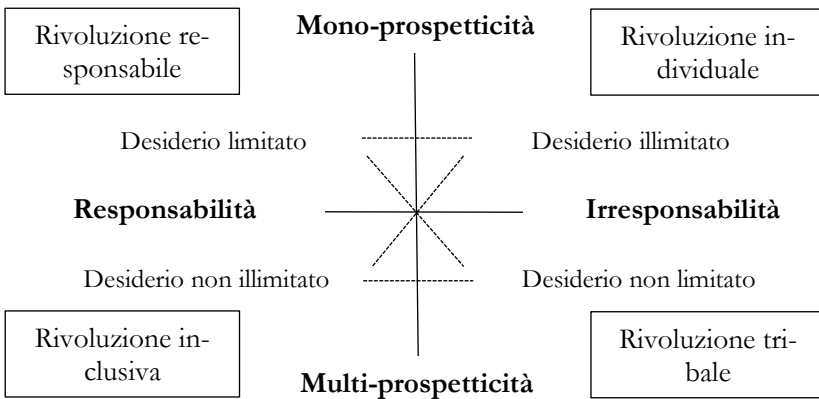


Figura 1. Modello dei discorsi sul futuro a partire dalla rivoluzione digitale.

Nella figura 1, provo a mostrare graficamente come si può operare questa sintesi. Creando una mappa che si dispiega all’intersezione tra i due assi cartesiani che oppongono, appunto, responsabilità e irresponsabilità da un lato e mono-prospettività e multi-prospettività dall’altro, e aggiungendo una terza dimensione legata al desiderio più o meno li-

mitato, perché auto- o etero-diretto, si creano quattro quadranti, all'interno dei quali, a mio modo di vedere, si possono collocare i principi costruttivi di tutte le narrazioni di cui ho scritto fin qui.

Nel quadrante a Nord-Est, che si potrebbe definire della rivoluzione digitale intesa come un *fenomeno individuale*, si trovano discorsi come quelli di Negroponte o di Baricco, cioè di coloro che ritengono che quest'ultima ci fornirebbe gli strumenti per realizzare tutti i nostri desideri, costruendoci una personale traiettoria esistenziale mono-prospettica che ci può condurre verso il futuro a cui più aspiriamo, che sia nell'isola greca al centro del villaggio globale di cui parla l'autore di *Being Digital* o più in generale nell'utopia libertaria di Baricco. Quest'ultimo, in un passaggio molto significativo del suo libro, racconta di aver capito il senso del “game” digitale guardando sui maxi schermi della stazione ferroviaria di Roma la pubblicità di un'azienda di moda, che mostrava le foto di una serie di giovani vestiti con stili differenti e incomparabili, ognuno affermando di orientare la propria vita attorno a valori diversissimi, come se quei ragazzi fossero a loro volta delle sorte di “isole” che avrebbero convissuto pacificamente nell'arcipelago variegato del mondo del futuro. Nessuno, in questo modo di vedere le cose, si sente responsabile nei confronti degli altri o pensa di dovervi andare incontro: basta che tutti abbiano i mezzi tecnici per realizzarsi individualmente e tutto funzionerà a meraviglia.

È inutile nascondere che questa visione della rivoluzione digitale è molto funzionale a rappresentare quest'ultima come il motore di una società capitalista orientata ai consumi e sospinta a grande velocità dalle proprie tecnologie verso un progresso “abbondante” e “democratico”, al quale tutti potranno avere accesso. Ma molti pensano che il meccanismo del desiderio illimitato e irresponsabile che fa da sfondo a questa utopia — soprattutto nei confronti della natura e delle generazioni a venire — sia insostenibile e che invece dei limiti vi siano, dettati proprio dai problemi ecologici generati da questo sistema. Non è un caso, in questo senso, che un'autrice come Crawford, nel suo *Atlas of AI* (op. cit.), si opponga proprio a Negroponte, sostenendo che non è vero, come afferma quest'ultimo, che il digitale sia qualcosa di immateriale, che trasformando gli atomi in *bit* renderebbe tutto e tutti leggeri, ubiqui, riproducibili all'infinito (questa, tra l'altro, è una retorica legata a un altro filone di discorsi sulla rivoluzione digitale, quelli sull'*industria 4.0*, a cui non ho fatto riferimento in queste pagine). Gli “oltremondo” —

così Baricco definisce i mondi virtuali, il cyberspazio, i metaversi e le piattaforme digitali a cui accediamo oggi con le nostre tecnologie informatiche — hanno una loro solida materialità, sono energivori, inquinano. Se dunque vogliamo essere responsabili e avere un futuro, dobbiamo limitarci nel loro utilizzo. Dobbiamo, in un certo senso, sottometterci a una forma di mono-prospettività che ci si impone — quella, appunto, delle leggi di natura — e decidere per il meglio. Se le tecnologie digitali faranno propria questa prospettiva, allora potremo seguire le loro indicazioni, come suggerisce Floridi, magari addirittura accettandole come moderni leviatani, secondo la provocazione di Bostrom e Tegmark. Del resto, i leviatani servono a questo: a porre dei limiti al desiderio individuale per il bene di tutti. Chi ragiona in questo modo si pone nel quadrante a Nord-Ovest della figura 1, che potremmo definire, appunto, della rivoluzione digitale *responsabile*.

Come abbiamo potuto osservare, però, riportando le analisi di Chiusi sulla concezione del mondo e del futuro di Elon Musk, che in fondo sembrerebbe derivare da quest'ultimo modello di pensiero, chi la vede così può fare paura, dato che la mono-prospettività ammantata di senso della responsabilità universalista è purtroppo molto spesso sinonimo di autoritarismo ideologico. Ragionando così, si diventa subito diffidenti nei confronti di chi, appoggiandosi al responso di una tecnologia che inevitabilmente, da questo punto di vista, appare di parte o quantomeno parziale nella sua capacità di leggere le cose, vorrebbe imporre a tutti la propria verità e di conseguenza una certa politica. Ci si pone subito, quindi, nel versante a Sud della figura 1, dove campeggia il valore della multi-prospettività, che viene tematizzato come pluralismo, anti-dogmatismo, rottura dei monopoli della formazione del pensiero. In particolare, quando si muove dall'idea che i propri desideri non siano illimitati, ma che in qualche modo finiscano dove cominciano quelli degli altri, nei confronti dei quali ci si deve sentire responsabili, includendo nella propria prospettiva esistenziale anche la loro, ci si colloca nel quadrante a Sud-Ovest e, declinando questi principi attorno alla rivoluzione digitale, si potrebbe parlare in questo caso di un modello di pensiero che la vorrebbe concepire come una rivoluzione *inclusiva*. È qui, infatti, che si posizionano le preoccupazioni di chi, come O'Neil e Numerico, teme che lo sguardo totalizzante, ideologico, egemonico e, in ultima istanza, mono-prospettivo delle tecnologie con-

temporanee — prima tra tutte l'intelligenza artificiale — escluda qualcuno. Ma sempre qui acquistano il loro significato più profondo le proposte dei fautori delle infrastrutture digitali e dei dati come *commons* o quelle degli accelerazionisti che vogliono tassare le macchine e redistribuire equamente il reddito da esse prodotto, affinché tutti possano essere inclusi e godere dei vantaggi offerti dalle tecnologie informatiche che ci conducono verso il futuro. Una prospettiva, questa, perseguita in altri termini — più incentrati, come abbiamo visto, sulla condivisione da parte di piccoli gruppi di individui delle tecnologie stesse e sulla partecipazione di questi ultimi alla loro progettazione e al loro utilizzo — dai pensatori anarchici che propongono il modello quanto mai multi-prospettico di una rivoluzione digitale di natura “conviviale”.

Rimane il quadrante a Sud-Est del modello nella figura 1. Al suo interno si collocano i discorsi di chi ritiene che la rivoluzione digitale debba traghettarci verso un futuro multi-prospettico, ma nel quale la responsabilità reciproca non è importante. Ciò che conta è che il meccanismo del desiderio di chi si serve e si servirà delle tecnologie informatiche che stiamo sviluppando non venga limitato da quello di qualcun altro. Ecco, dunque, che se creiamo strumenti che ci consentano di stare con chi è come noi e che ci separino da chi non lo è, questi serviranno egregiamente a realizzare la nostra visione del mondo. Si tratta, in sostanza, di quegli algoritmi e di quelle basi di dati sicuramente funzionali a un certo tipo di capitalismo “tribale” (Maffesoli 1988), volto a rifiutare, almeno all'apparenza, la nozione di classe sociale e a suddividere le persone in *cluster* di individui animati dagli stessi desideri di consumo. Poco importa che queste tecnologie contribuiscano a produrre o quantomeno a rafforzare divisioni, polarizzazioni o disuguaglianze, dato che né chi le progetta, né chi le utilizza si sente, per l'appunto, responsabile di tutto ciò. Chi critica questa visione, che potremmo proprio definire della rivoluzione digitale di matrice *tribale*, come Zuboff e tanti altri, evidentemente si colloca nella prospettiva dei quadranti a Ovest della figura 1.

6. Conclusioni

Il modello che ho tratteggiato nel paragrafo precedente ha chiaramente degli addentellati con le logiche di fondo del pensiero politico e non

potrebbe essere diversamente, dato che le riflessioni contemporanee sulla rivoluzione digitale partono dal presupposto che, come sostiene Winner (1980), gli artefatti si basino sulla visione, per l'appunto, politica di chi li crea e li utilizza. Non è un caso, infatti, che io abbia inserito nei quadranti di destra della figura 1 le narrazioni più affini a un *liberalismo di stampo mercatista* e, per molti versi, *conservatore*, dato che chi le porta avanti immagina un futuro che, sostanzialmente, somiglia al nostro presente, quantomeno nella sua struttura economica e di distribuzione del potere: le tecnologie che stiamo creando ci condurrebbero, in questo senso, verso un avvenire in cui tutto funzionerà meglio, saremo più liberi di realizzare i nostri desideri personali e di accompagnarci a chi vorremo, ma i capisaldi della nostra società non cambieranno. Al contrario, nei quadranti di sinistra del mio modello, si collocano quelle logiche di pensiero di chi immagina delle *trasformazioni più radicali* nel nostro modo di vivere, in una direzione, si potrebbe dire, più *liberalsocialista* (Bobbio 1999), inclusiva, nella quale le risorse saranno distribuite più equamente e le disuguaglianze mitigate. Ma anche, in certi casi, in una direzione più schiettamente *collettivista*, in cui la tecnologia contribuirà ad azzerare queste sperequazioni (Berardi 2018, 2020, 2021; Frase 2016), e addirittura *proto-fascista*, quando si parla di leviatani che ci dovrebbero indicare l'unico percorso sensato per accedere in maniera responsabile al futuro (Bostrom op. cit.; Tegmark op. cit.). È evidente, dunque, che visti dalla prospettiva dei quadranti di sinistra della figura 1, i modelli della rivoluzione digitale individuale e tribale diventino più spregiativamente *individualista* e *tribalista*, mentre al contrario, osservati dai quadranti di destra, gli altri appaiano *assistenzialisti*, *statalisti* o *moralisti*.

Sempre a seconda del punto di vista, del quadrante del mio modello in cui si collocano le proprie riflessioni, la rivoluzione digitale può essere concepita come un fenomeno socio-culturale che produrrebbe vera *innovazione* e che ci spingerebbe verso il *progresso*: per esempio, la fine delle ideologie novecentesche di Baricco, lo svelamento delle leggi nascoste del mondo fisico e sociale di cui parla Pentland e che, secondo Chiusi, sarebbe l'obiettivo di Elon Musk, la vittoria contro il cambiamento climatico e la realizzazione dello sviluppo sostenibile auspicate da Floridi, la liberazione dallo sfruttamento del lavoro caldeggiata dagli accelerazionisti, la condivisione dei vantaggi derivanti dall'utilizzo delle macchine in vari ambiti della nostra esistenza, nelle diverse accezioni

in cui le vedono gli anarchici e i fautori della sovranità digitale. Ma per altri, la stessa rivoluzione digitale minaccerebbe di *riportarci indietro*, verso una condizione ancora una volta socio-culturale, nonché politica, che credevamo di esserci lasciati alle spalle: di nuovo il totalitarismo paventato da Zuboff, l'epoca della schiavitù a cui si riferisce Bodei, i secoli bui nella visione di Sadin, che ritiene addirittura che lasciando decidere alle macchine ciò che è vero e ciò che è bene per noi, abbandoneremmo l'umanesimo, la nostra posizione che ritenevamo dovesse essere al centro dell'universo, per assumerne una subordinata. Le rivoluzioni, del resto, come sottolinea Balbi (2022) citando Arendt (1963), prendono il proprio nome da una parola che significa anche *andare avanti per ritornare al punto di partenza*, come avviene quando la Terra gira sul proprio asse o attorno al Sole. Ma nei discorsi su quella digitale, essa viene addirittura concepita, in alcuni casi, come qualcosa che ci terrebbe *fermi*, in un presente che non riesce a proiettarsi nel futuro, inchiodati a uno stato delle cose che lottiamo tutti i giorni per superare, essendo esattamente il contrario della nostra idea di un mondo progredito: per esempio, come quando le tecnologie informatiche e la mentalità ristretta di chi le progetta e le utilizza vengono tratteggiate come responsabili del consolidamento delle disuguaglianze o del brutale sfruttamento dei lavoratori.

Comunque, a chi è più addentro al dibattito contemporaneo circa il futuro a cui andremmo incontro, non sarà sfuggito che la maggior parte delle categorie e dei modelli semiotici che utilizziamo per costruire i nostri discorsi sulla rivoluzione digitale sono gli stessi a cui facciamo ricorso più in generale per dirci dove ci troviamo oggi, in che direzione rischiamo di incamminarci e quali sono i principi a cui dovremmo attenerci per costruire un mondo migliore. Gli interrogativi sull'individualismo e il meccanismo del desiderio illimitato e irresponsabile alla base della nostra società, quelli sulle sue disuguaglianze "tribali", oppure sulla necessità di essere responsabili e inclusivi, sono al centro delle riflessioni attraverso cui, nella nostra cultura, tentiamo di pensare all'avvenire. La domanda a proposito delle tecnologie informatiche che riteniamo di dover utilizzare risente dell'impostazione più ampia che diamo al problema della realtà in cui vorremmo vivere.

È chiaro che la questione, come ho affermato, sia politica e che, a seconda della propria posizione di partenza, si possa parteggiare per l'una o per l'altra soluzione. Devo però rimarcare che diventa sempre

più difficile, quantomeno nell'ambito accademico, imbattersi in opere completamente entusiastiche, sia sul nostro futuro in generale, sia su quello della nostra società in funzione della rivoluzione digitale. In quest'ultimo ambito — ma anche in molti altri — mi pare di capire che le posizioni dominanti siano quelle dei quadranti che, nel mio modello, ho definito della *responsabilità* e dell'*inclusività*: evidentemente, se così tanti studiosi ritengono che si debba andare in questa direzione, ci sarà un motivo.

Riferimenti bibliografici

- ARENDRT H. (1963) *On revolution*, Penguin Books, London.
- BALBI G. (2022) *L'ultima ideologia. Breve storia della rivoluzione digitale*, Laterza, Roma.
- BARICCO A. (2018) *The game*, Einaudi, Torino.
- BERARDI F. (2018) *Futurabilità*, Nero, Roma.
- . (2020) *Fenomenologia della fine*, Nero, Roma
- . (2021) *E. La congiunzione*, Nero, Roma.
- BERGER E. (2021) *Accelerazione. Correnti utopiche da Dada alla CRU*, Nero, Roma.
- BOBBIO N. (1999) *Teoria generale della politica*, Einaudi, Torino.
- BODEI R. (2019) *Dominio e sottomissione. Schiavi, animali, macchine, intelligenza artificiale*, Il Mulino, Bologna.
- BORRONI BARALE S. (2023) *L'intelligenza inesistente. Un approccio conviviale all'intelligenza artificiale*, Altraeconomia, Milano.
- BOSTROM N. (2014) *Superintelligence. Paths, Dangers, Strategies*, Oxford University Press, London.
- BRIA F., MOROZOV E. (2018) *Ripensare la smart city*, Codice Edizioni, Torino.
- CARDON D. (2015) *À quoi rêvent les algorithmes*, Editions du Seuil, Paris.
- CASILLI A. (2019) *En attendant les robot. Enquete sur le travail du click*, Editions du Seuil, Paris.
- CHIUSI F. (2023) *L'uomo che vuole risolvere il futuro. Critica ideologica di Elon Musk*, Bollati Boringhieri, torino.
- CRAWFORD K. (2021) *Atlas of AI*, Yale University Press, London.
- DE KERCKHOVE D. (1998) *Connected Intelligence. The Arrival of the Web Society*, Indiana University press, Bloomington.

- FERRARIS M. (2021) *Documanità. Filosofia del mondo nuovo*, Laterza, Roma.
- FLORIDI L. (2022) *Ethics of Artificial Intelligence. Principles, Challenges and Opportunities*, Oxford University Press, London.
- FRASE P. (2016) *Four Futures. Visions of the World After Capitalism*, Verso, London.
- FREY C. B., OSBORNE M. A. (2017) *The future of employment: How susceptible are jobs to computerisation?*, in “Technological forecasting and social change”, 114: 254–280.
- GALIMBERTI G. (1999) *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano.
- LÉVY P. (1994) *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Éditions La Découverte, Paris.
- . (1997) *Cyberculture. Rapport au Conseil d'Europe*, Éditions Odile Jacob, Paris.
- LOVINK G. (2019) *Sad by Design: on Platform Nihilism*, Pluto Press, London.
- MILANI C. (2022) *Tecnologie conviviali*, Elèuthera, Milano.
- MOROZOV E. (2011) *The Net Delusion. The Dark Side of Internet Freedom*, PublicAffairs, New York.
- NEGROPONTE N. (1995) *Being Digital*, Vintage Books, New York.
- NUMERICO T. (2021) *Big data e algoritmi*, Carocci Editore, Roma.
- O'NEIL K. (2016) *Weapons of Math Destruction. How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*, Penguin, London.
- PARISER E. (2011) *The Filter Bubble*, Penguin Books, London.
- PASQUALE F. (2015) *The Black Box Society. The Secret Algorithms that Control Money and Information*, Harvard University Press, Cambridge.
- . (2020) *New Laws of Robotics. Defending Human Expertise in the Age of AI*, Harvard University Press, Cambridge.
- PENTLAND A. (2014) *Social Physics*, Penguin, London.
- RHEINGOLD H. (1993) *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier*, Penguin, London.
- . (2002) *Smart Mobs*, Basic Books, New York.
- SADIN É. (2018) *L'intelligence artificielle ou l'enjeu du siècle. Anatomie d'un antihumanisme radicale*, Édition L'échappée, Paris.
- SRNICECK N., WILLIAMS A. (2015) *Inventing the Future. Postcapitalism and a World without Work*, Verso Books, London.
- TEGMARK M. (2017) *Life 3.0. Being Human in the Age of Artificial Intelligence*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York.

- TURNER F. (2006) *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, University of Chicago Press, Chicago.
- WAHAL E. (eds) (2021) *Unboxing AI*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano.
- WINNER L. (1980) *Do Artifacts Have Politics?*, in “Daedalus”, Vol. 109, N. 1, pp. 121–136.
- ZUBOFF S. (2019) *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, Penguin, London.

CONCLUSIONI: PREVISIONE, PREDIZIONE, PREVEGGENZA

MASSIMO LEONE*

Qual è la relazione fra senso e futuro, fra futuro e senso? Filosoficamente, essa pare consustanziale: la percezione dell'esistere in un qui e ora, la sensazione della coscienza, il senso dell'esserci — che non può essere eradicato da chi, fra gli umani, vive come umano — non avrebbero probabilmente senso senza un continuo — quantunque a volte impercettibile — movimento pendolare, un'oscillazione di frequenza variabile — a tratti velocissima, a tratti lentissima — fra la memoria di uno stato del mondo già trascorso e l'aspettativa di ciò che, momento dopo momento, istante dopo istante, ma anche giorno dopo giorno, o anno dopo anno, seguirà alla situazione attuale. Gli esseri umani esistono in un punto costantemente stiracchiato fra passato e futuro, e il senso del presente inevitabilmente deriva da un richiamo più o meno accentuato verso il passato così come da uno slancio più o meno esaltato verso il futuro. È chiaro, tuttavia, che mentre psicologicamente — e forse anche semioticamente — queste due pendici della vetta dell'umano-esistere-al-presente sono simmetriche, nell'ontologia dell'essere che le abita esse sono dissimetriche in modo radicale e persino drammatico. Certo, il passato è a volte remoto, la memoria di esso è evanescente e incerta, le tracce ne sono labili e ambigue, eppure diamo per scontato che qualcosa ci sia stato, che abbia avuto connotati non mostruosamente dissimili da quello che ci accade nell'oggi, e che vi sia un collegamento possibile, non solo nell'immaginazione, ma anche nella conoscenza, fra ciò che siamo e ciò che siamo stati, fra la coscienza del presente e la consapevolezza del passato.

Il futuro, al contrario, è ontologicamente ciò che non è ancora, ciò che non è ancora stato. È il luogo di tutto ciò che potrebbe essere, della potenzialità assoluta. Non vi sono di fatto limiti invalicabili nell'immaginarla, a costo di sfidare le costrizioni della conoscenza scientifica. Per

* Università degli Studi di Torino.

questo il futuro è un orizzonte pieno insieme di paura e di speranza. Neppure la morte, in cui razionalmente sappiamo incorrerà qualsiasi organismo biologico, e neppure l'annientamento, verso il quale sembra tendere l'intero cosmo, possono fare completamente paura se iscritti in una plaga infinita di potenzialità in cui il linguaggio, nelle sue combinatorie senza fine, possa immaginare un oltre dopo l'oltre, e un oltre successivo dopo quello ultimo.

Il futuro, dunque, risiede nel senso stesso, in quanto l'appercezione di un significato qualsiasi, così come la sua elaborazione linguistica, sembrano richiedere giustappunto un prolungamento lungo la dimensione del tempo, e questo tempo, a sua volta, una bidirezionalità analoga a quella che la natura dei corpi esperisce e che le scienze misurano. Immaginare un senso bloccato nel suo presente è infatti difficile, se non impossibile, almeno dal punto di vista di una fenomenologia dell'umana-semiotica-esistenza. Il senso del presente esiste perché emerge da un sentimento del passato, perché s'immerge in un sentimento del futuro. Quest'emersione e quest'immersione sono continue, come un'onda, e proprio come sulla cresta di un'onda fluttuiamo in un presente costantemente in bilico, liquido, fluido, irrorato da acque passate, sfociante in quelle future.

Se l'onda del tempo — e dunque del futuro — è una costante della fenomenologia dell'esistenza (di come quest'onda si radichi in una cosmologia, invece, e questa in una fisica, non è possibile scrivere qui, perché si dovrebbero affrontare i paradossi, terribilmente complessi, della temporalità fisica e della fisica della temporalità) i modi di dare senso al senso del tempo, e in particolare al tempo futuro, sono invece disparati, anche se mai del tutto discinti dal ruolo che il tempo, e nello specifico il futuro, hanno nella storia evolutiva della nostra specie, e di come tale evoluzione ci abbia dotato di un particolare senso del tempo e del futuro, che include anche il modo in cui questo senso è "gestito" attraverso il linguaggio. Sappiamo dalla zoosemiotica che molte specie viventi — se non addirittura tutte quelle dotate di un sistema cognitivo di una qualche importanza — vivono nella previsione, nel senso che continuamente elaborano le informazioni che traggono dalla percezione più o meno filtrata della loro situazione presente per trarne nozioni "preventive" su quello che potrà accadere loro negli istanti suc-

cessivi. In ciò, però, le specie differiscono molto, e differiscono soprattutto da quella umana rispetto a diversi elementi, tra i quali due spiccano.

In primo luogo, la gittata della previsione; non vi sono infatti molte specie viventi che, come quella umana, possano avere un senso così cronologicamente profondo del tempo, e sviluppare, così, scenari per così dire “sagittali”, che lanciano dunque la freccia della previsione a distanza di giorni, settimane, anni, persino secoli. Le profezie oggi fanno sorridere — sebbene l’epistemologia che le aveva prodotte sembri oggi tornare con nuove forme d’incantamento —, ma sono in fondo “umanissime”, nel senso che esprimono una caratteristica peculiare della specie, che è, appunto, quella di sapersi e potersi collegare mentalmente, semioticamente, e dunque anche socialmente e culturalmente, a passati remoti, a futuri lontani.

Ma questo primo ingrediente è in realtà forse un mero corollario del secondo: altre specie, se non tutte quelle cognitivamente rilevanti — e l’etologia ne sta allargando progressivamente il novero — si rappresentano il futuro; tuttavia non molte, e forse nessun’altra specie come quella umana, si rappresentano non soltanto un mondo possibile futuro, in base al quale meccanicamente agiscono nel presente, bensì un’infinità di futuri possibili. Anzi, si può persino dire che io sono profondamente e intrinsecamente umano non tanto quando in me scatta un’azione quasi meccanica, per così dire “spinale” al presentarsi alla vista della mia coscienza di uno stato futuro previsto a partire da quello presente, bensì lo sono molto di più quando innanzi a me si apre un ventaglio iridato di futuri diversi, d’interpretazioni possibili, di alternative. La capacità d’immaginare futuri multipli — in tale abbondanza che ne risulta a volte persino una paralisi della coscienza e dell’azione — è nondimeno una caratteristica saliente della specie. È quella che ci ha resi estremamente adattabili all’ambiente perché capaci di computarne come per istinto diverse soluzioni future, ma che ci ha fatti, al contempo, anche meditabondi e inclini alla melancolia di fronte all’incertezza del futuro che ci aspetta. Certo, l’umanità è progredita in maniera continua nella costruzione di una “scienza del futuro”, attraverso un’osservazione sempre più mirata del presente, attraverso un calcolo delle probabilità sempre più sofisticato, attraverso un inventario sempre più fitto dei probabili legami di causa ed effetto che intessono l’ontologia del mondo e il suo divenire. Il senso del futuro è diventato allora

un calcolo del futuro, a tal punto che persino l'attuale ricostruzione del linguaggio umano da parte dell'intelligenza artificiale, che tanto ci sorprende, è di fatto risultato di un prodigioso, sofisticato, e continuo calcolo delle probabilità del senso e del linguaggio futuri sulla base di una raffinata statistica di quello presente, nonché delle sue passate configurazioni. L'IA ci parla perché prevede con calcolo rapidissimo quale parola sia probabile leggere dopo ogni parola, quale svolta testuale a partire dalle curve di senso già tracciate e percorse.

Il progressivo affinamento del calcolo probabilistico e il potenziamento esponenziale dei suoi dispositivi hanno dato sempre più forza muscolare alla capacità umana di prevedere il futuro, o perlomeno di coglierne in modo sempre più lenticolare la trama di probabilità, e quindi di acuirne e precisarne la predizione, questa essendo nient'altro che la capacità di esprimere attraverso il linguaggio, soprattutto verbale, quello che si è previsto. Molti degli algoritmi che accompagnano e solleticano le nostre vite quotidiane, per esempio, non fanno altro che raccogliere continuamente informazioni sulle nostre passioni presenti, elaborarle in enormi aggregati, e sottoporle a complesse computazioni per derivarne un'articolazione sorprendentemente efficace di ciò che, sulla base del calcolo globale dei gusti e dei disgusti complessivi, in futuro potrà piacerci o dispiacerci. Molti oggi hanno addirittura l'impressione che i loro dispositivi digitali li spiino o li "origlino", tale è la precisione con cui gli algoritmi che ne guidano il funzionamento sembrano saper cogliere la filigrana di desideri futuri sulla base di quelli presenti, spesso sconvolgendoci per la capacità d'indovinare anche quelli che noi stessi non ci confessiamo.

Tali e tanti sono i progressi compiuti in questo campo, nel calcolo delle probabilità, nella raffinatezza dei sensori che captano il presente per tradurlo in configurazioni di dati dai quali estrarre previsioni sul futuro, nella computazione che sottende tutto questo processo, nonché nei linguaggi, nei testi e nei discorsi della predizione — sempre più capaci di descrivere in modo chiaro ed efficace quello che, probabilmente, succederà — che l'epoca contemporanea sembrerebbe a prima vista potersi caratterizzare per un'inusitata abilità di "addomesticare" il futuro, imbrigliare l'incerto, dargli una forma che rassicuri il presente rispetto a ciò che potrebbe essere e che al contempo lo metta in guardia nei riguardi di ciò che "con ogni probabilità", sarà.

La domanda che deve porsi una semiotica delle culture del futuro, così ben rappresentata dagli articoli della silloge che qui si conclude, verte però sul rapporto fra questa dimensione per così dire “cognitiva” della previsione e della predizione, la sua dimensione “pragmatica”, e quella dimensione “emotiva” — o, per dirlo con i semiotici, “patemica” — che continua a essere intrecciata con le prime due. Riflettere su questo viluppo è essenziale, perché potrebbe condurre a risultati e conclusioni tutt’altro che scontati. Da un lato, infatti, si sarebbe portati a credere che uno sguardo sempre più acuminato e lungimirante verso il futuro — forte delle nuove lenti offerte dalla statistica, dal calcolo delle probabilità, dalla computazione sempre più rapida, e da dispositivi viepiù performanti — dovrebbe per forza di cose accompagnarsi a una proattività anch’essa sempre più spiccata ed efficace. Insomma, siccome possiamo prevedere meglio il futuro, e siccome possiamo predirlo con molta più efficacia che nelle epoche meno tecnologiche del passato, saremmo anche in grado di prevenirlo, ossia di comportarci proattivamente affinché certe venature alternative di questi scenari futuri si realizzino mentre altre siano invece scongiurate. Al tempo stesso, si potrebbe pensare che una tale presa cognitiva, e dunque pragmatica, sulle situazioni a venire, ineluttabilmente raffreddi la temperatura patemica delle culture e delle pratiche del futuro, nel senso che si dovrebbe, seguendo questo ragionamento, temere sempre di meno un futuro che si conosce sempre di più.

Vi sono però molti segni — alcuni di essi allarmanti — che non se ne dia il caso; che, cioè, a una presa cognitiva talmente più sicura sulla conoscenza dei possibili e dei probabili stati futuri non si accompagni sempre né un’immediata propensione all’azione, né una specie di calma lucida rispetto a ciò che verrà; anzi. Varie ne sono le spiegazioni possibili; qui se ne proporranno solo alcune. Innanzitutto, una conoscenza dettagliata e articolata di ciò che sarà non sempre è attivante; a volte è, al contrario e paradossalmente, paralizzante. Si pensi a quanto sappiamo della catastrofe ecologica che con molta probabilità attende il pianeta, e alla conoscenza spesso assai molto minuziosa che specialmente le nuove generazioni hanno degli scenari futuri dello stato presente dell’ambiente, costruiti grazie a ricerche meticolose e a calcoli complessi, i quali insieme danno luogo a descrizioni esaustive e persuasive. Di fronte a questa conoscenza del futuro, tuttavia, spesso le braccia delle nuove generazioni non si levano, ma cadono. Conoscere così

tanto del futuro, e così in dettaglio, lo fa vedere quasi come un presente dilazionato, come un'attualità posticipata, come qualcosa che non si può far altro che attendere, senza che si possa in nessun modo deviare il corso che condurrà alla sua realizzazione. Vi è un'inerzia che è generata dall'ignoranza del futuro, quando si vive completamente all'oscuro di ciò che potrà accadere, ma vi è anche un'inerzia che, al contrario e paradossalmente, nasce dal fatto che si è troppo disincantati rispetto a un corso di fatti, situazioni ed eventi il cui probabile sviluppo futuro si conosce così bene che si finisce per accettarlo con rassegnazione, come se fosse non un futuro ma un fato, un fatto del futuro. Il fatalismo è la conseguenza paradossale di molta attuale ultratecnologia del futuro.

E anche le emozioni non aiutano. Conoscere il futuro in dettaglio, o essere persuasi dalla tecnica di poterne avere un'immagine icastica e una descrizione accurata, non sempre si accompagna a una maggiore rilassatezza nervosa; la certezza del male che verrà, o della catastrofe futura, può spingere invece a una specie di disperazione sorda, a una negatività strisciante che non è più paura dell'ignoto ma sgomenta impotenza di fronte a ciò che si crede fin troppo noto.

Di fronte a questo pericolo di una "conoscenza computazionale del futuro" che rischia di portare alla paralisi, all'inazione, allo sconcerto, forse un compito delle scienze umane, delle "*humanities*" più largamente intese, e dunque anche della semiotica come disciplina-ponte fra le scienze umane, quelle sociali, e le cosiddette "scienze esatte", è di ricordare e ricordarci che non è soltanto con il contare che si prevede e si predice il futuro, ma anche con il raccontare, ovvero attraverso processi narrativi che, come c'insegnano gli esperti, tra cui il co-curatore di questa raccolta, Antonio Santangelo, e il suo maestro Guido Ferraro — anch'egli presente in questo numero con un bel saggio — sono in fondo dispositivi cognitivi, pragmatici, e patemici per "essere alle prese con il mondo". Essi non ci offrono la stessa "presa sul mondo" che ci prospettano le futurologie tecniche e computazionali, ma ci ricordano invece, attraverso le innumerevoli "narrazioni del futuro" che da sempre emergono dalle culture umane, che la nostra specie è dotata non soltanto di una capacità di calcolo e predizione, bensì anche di forme oblique e subitanee di conoscenza, certo più indirette e malcerte ma non per questo inutili o meno potenti, che si traducono per esempio nell'intuito, o in quella che Peirce chiamava "abduzione".

Nel campo semantico delle relazioni fra senso, linguaggio, e futuro non vi sono infatti solo la previsione e la predizione. Vi è anche un termine più antico e arcaico, oggi circonfuso di un'aura ambigua, latore d'incanto in altri tempi e culture, poi screditato nel disincanto della modernità: la preveggenza. Essa non è la previsione nel senso d'immaginarsi con il ragionamento e col calcolo quello che avverrà, ma d'intuirlo come in un lampo, in uno di quei processi mentali ancora misteriosi che sempre più si scoprono come caratteristici della specie umana, e ancor di più lo risultano man mano che le altre umane capacità, per esempio quella della previsione razionale, sono emulate da macchine che ci superano in prestazioni, velocità e gittata. La preveggenza è un sapersi rappresentare il futuro non nella computazione ma nell'intuizione, non nella deduzione né nell'induzione bensì nell'abduzione, non nel contare le probabilità ma nel raccontarle, seguendo quelle scorciatoie della conoscenza che, almeno per il momento, sono proprie dell'umana intelligenza e restano ancora inaccessibili per quella artificiale. La preveggenza, come altre di queste umane doti inimitabili — la saggezza per esempio — sono peculiarmente umane soprattutto perché, al contrario della previsione o della predizione, non sono soltanto doti cognitive ma sono anche, e forse soprattutto, qualità morali. Essere previdenti è un fatto di ragione, ma essere preveggenti è una capacità spirituale, che trae le sue energie non dal calcolo del nostro presente — il contare ciò che siamo — ma da un'idea della nostra missione — il raccontare ciò che possiamo e forse dobbiamo essere come specie, come comunità, come insieme di esseri senzienti cui l'evoluzione ha dato capacità straordinarie, e che sempre più ne vedono non soltanto il trionfo ma anche i limiti e la possibile disfatta. Essere preveggenti, oltre che previdenti, sarà il compito che la semiotica del futuro dovrà imparare a coltivare.

NOTE BIOGRAFICHE DEGLI AUTORI E DELLE AUTRICI AUTHORS' BIOGRAPHIES

GIUSTINA BARON è una dottoranda in semiotica presso il Dottorato Nazionale in Studi religiosi, nella sede di Torino con il professor Francesco Galofaro. Ha una laurea in lingua e letteratura russa (Università degli studi di Milano) e si è poi specializzata in semiotica presso l'Università di Bologna.

Da anni si interessa di cultura sovietica (pre e post) con un focus particolare sull'opera di Andrej Platonov e sulla tradizione filosofica del Cosmismo russo, da cui l'autore fu certamente influenzato.

Il suo progetto di ricerca intende mettere a tema la nozione di "corpo immortale" in riferimento alle tensioni escatologiche del Cosmismo russo, in una prospettiva sincronica e diacronica, che si snoda cioè tra l'epoca della sua prima formulazione e le sue più recenti codificazioni nella Russia post-sovietica. Scopo principale della ricerca è comprendere se alcune griglie concettuali dispiegate dal paradigma transumanista, inteso come potenziamento, implementazione dei limiti dell'umano sono adeguate a rendere conto di contemporanee speculazioni "immortaliste" in Russia.

I suoi interessi di studio si snodano tra la semiotica della cultura, la semiotica interpretativa e la tradizione degli studi slavistici.

ANDREA BERNARDELLI (Bologna, 1962), professore associato, insegna Semiotica, Semiotica cognitiva, e Teoria della narrazione all'Università degli studi di Ferrara. È membro dello scientific board del dottorato internazionale in *Environmental Sustainability and Well-being* del medesimo ateneo, ed è componente del collegio del Dottorato di interesse Nazionale *Immagine, linguaggio, figura: forme e modi della mediazione*. È autore dei volumi: *Che cos'è la narrazione cinematografica* (con A. Bellavita, Roma, Carocci, 2021), *Che cos'è la narrazione* (Roma, Carocci, 2019), *Che cos'è una serie televisiva* (con G. Grignaffini, Roma, Carocci, 2017), *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee* (Roma, Carocci, 2016), *Semiotica. Storia, teorie, e metodi* (con E. Grillo, Roma, Carocci, 2014), *Che cos'è l'intertestualità*

(Roma, Carocci, 2013), *Il testo narrativo* (con R. Ceserani, Bologna, il Mulino, 2005), *Intertestualità* (Firenze, La Nuova Italia, 2000), *La narrazione* (Roma-Bari, Laterza, 1999).

PAOLO BERTETTI lavora all'Università degli Studi di Torino, dove ha partecipato al progetto ERC NeMoSancti. Insegna inoltre all'Università degli Studi Guglielmo Marconi di Roma ed è coordinatore scientifico del Mufant – Museo del fantastico e della fantascienza di Torino. Già vicepresidente dell'AISS, ha insegnato in passato nelle Università di Siena e di Pisa e al Politecnico di Torino. Si occupa di semiotica dei media, transmedia studies, teoria semiotica e popular culture. Tra i suoi scritti: *Il mito Conan* (2011), *Il discorso audiovisivo* (2012), *Lo schermo dell'apparire* (2013), *Transmedia Archaeology* (2014, con C. Scolari e M. Freeman; ed. it. 2020), *Che cos'è la transmedialità* (2020).

MICHELE CERUTTI è dottorando in Semiotica e media presso l'Università degli Studi di Torino (Italia) e in Semiotica e studi culturali presso l'Università di Tartu (Estonia). I suoi interessi di ricerca includono la semiotica generale, la semiotica e filosofia della verità e la semiotica delle teorie del complotto. Si è laureato in semiotica presso l'Università di Bologna sotto la supervisione di Claudio Paolucci (Unibo) e Frederik Stjernfelt (Aalborg Universitet Copenhagen) con una tesi sulla semiotica di Umberto Eco e il problema del realismo. Tra gli articoli recenti ha pubblicato: *Physiognomic theories between equation and inference*, “Chinese Semiotic Studies” (2023); e *Diagrams as centerpiece for an enactivist epistemology*, “Semiotika” (2023).

GIANMARCO CRISTOFARI è avvocato, assegnista di ricerca in filosofia del diritto presso l'università degli Studi di Palermo, research associate presso l'Institute of Network Cultures (Amsterdam) e Emile Noel Global Fellow 2024/2025 presso la New York School of Law. Ha ottenuto un dottorato in Global Studies dall'Università di Macerata con una tesi sulla piattaformaizzazione nell'Unione Europea.

BAAL ULISES DELUPI es investigador Postdoctoral de la Universidad de Turín (Proyecto FACETS_ERC), y profesor de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y la Universidad Nacional de La Pampa (UNLPam) en el campo de la semiótica. Obtuvo su Doctorado en Semiótica en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Su investigación académica se centra en la relación entre discursos políticos y artísticos. Ha participado como ponente en numerosos congresos en Argentina, España, Brasil y Colombia, y ha publicado artículos en revistas arbitradas, así como también libros y capítulos de libros. Es miembro de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS) y parte del comité editorial de la revista *Refracción* (Murcia, España).

EDUARDO YALÁN DONGO es comunicador y filósofo peruano. Licenciado en comunicación, Magíster y doctorando en Filosofía (PUCP). Forma parte de la Asociación peruana de semiótica, del Grupo de Investigación Semiótica del Instituto de Investigación Científica (IDIC) y de la iniciativa “Circolo materialista del lenguaje e del lavoro”. Docente e investigador de *Semiótica* en la Universidad de Lima. Autor del libro “Semiótica del consumo: una aproximación a la publicidad desde sus signos” (2018), coautor del libro “La reapropiación del sentido” (2021) y editor del libro “Semiótica y Trabajo: ensayos sobre el trabajo contemporaneo” (2024).

GUIDO FERRARO, ha insegnato *Semiotica, Teoria della narrazione e Semiotica dei consumi e degli stili di vita* all'Università di Torino, dove è stato anche Direttore del *Master in progettazione e management del multimediale*. È stato inoltre Presidente dell'Associazione Italiana Studi Semiotici e del Centro Ricerche Semiotiche di Torino. Svolge attualmente ricerche sui modi in cui i diversi soggetti sociali formulano rappresentazioni della realtà contemporanea e delle possibili evoluzioni future. Per la semiotica e per la teoria della narrazione ha proposto un percorso di profondo rinnovamento, noto come prospettiva “neoclassica”, i cui risultati sono presentati in particolare nei libri *Fondamenti di teoria sociosemiotica* (2013), *Teorie della narrazione* (2015), *Semiotica 3.0* (2019).

FRANCESCO GARBELLI è dottorando in Immagine, linguaggio, figura: forme e modi della mediazione (DIN) presso l'Università degli Studi di Milano e l'Università Alma Mater Studiorum di Bologna. Si occupa di semiotica cognitiva e dei rapporti tra filosofia e letteratura nell'opera di singoli autori. Ha pubblicato articoli specialistici, in italiano e in inglese, su Marcel Proust, Pier Paolo Pasolini e Dante Alighieri.

MIRKO GENTILE earned his master's degree with top marks from the University of Perugia, presenting a thesis titled "Space, Time, and Escape: Analysis of the Dystopian Device in Narrative". He has engaged in the study of semiotics in urban spaces and pulp currents in literature. Currently, he is a Ph.D. Candidate in the 39th cycle conducting research at the University of Milan and the University of Ferrara, for the Doctoral programme "Image, Language, Figure: Forms and Models of Mediation" (University of Milan). His academic focus centers on Urban and Design Semiotics, Science Fiction, and dystopian narratives. He currently collaborates in the editorial team of the scientific journal "I Castelli di Yale".

GIANMARCO THIERRY GIULIANA (San Cataldo, 1989) è un semiologo esperto di gioco, videogiochi e realtà virtuali. Ha studiato Comunicazione presso l'Università di Catania, ha poi conseguito la laurea magistrale in Semiotica presso l'Università di Bologna e ha ottenuto il dottorato di ricerca in Semiotica e Media presso l'Università di Torino. Attualmente è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione di Unife, all'interno del progetto ERC "FACETS" (Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies), dove studia la specificità semiotica e la rilevanza etico-filosofica delle interazioni e intermediazioni fra volti umani e volti digitali in contesti ludici e virtuali. È docente a contratto nella triennale in Comunicazione dove tiene un corso di semiotica e uno di game design. È membro del comitato scientifico della rivista "Reti Saperi Linguaggi". La sua ricerca si concentra sulle potenzialità conoscitive, espressive e critiche delle esperienze prodotte dai giochi digitali. Unendo filosofia del linguaggio e game design, di queste esperienze egli studia sia la costruzione che le inter-

pretazioni al fine di evidenziarne le implicazioni culturali e filosofiche. Su questi temi ha pubblicato diversi articoli, curato due libri (*Meaning-Making in Extended Reality* e *Sémiotique du visage futur*) e partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali. Nel quadro di questa ricerca ha inoltre collaborato con organizzazioni non accademiche come *EduGamers* e *ForwardTo*. Infine, sviluppa egli stesso dei giochi analogici e digitali a fini divulgativi nel contesto di eventi pubblici come la *Notte Europea delle ricercatrici e dei ricercatori* e anche all'interno di progetti interdipartimentali come *AI AWARE*.

MARILIA JARDIM is a Semiotician, Cultural Researcher, and Educator. Senior Fellow of the Higher Education Academy, MPhil in Communication and Semiotics (PUC-SP / CPS, Brazil) and PhD in Communications and Media (University of Westminster / CAMRI), her scholarship in Education focuses on Critical Pedagogy and the dialogue between subjects in interdisciplinary and transnational contexts. With past research interests in the body and fashion rhythms in both historical contexts and emerging identity dynamics in the contemporary urban and online environments, her work showcases eclectic research interests in Poststructuralism, Post-colonial Theory and Religious Studies fused on interdisciplinary dialogues beginning at the various semiotic theories. Her recent research focuses on the construction of "Truth" in a post-veridiction world, the historical and cyclical aspect of epistemological discourses, and the transposition of Semiotic concepts as tools supporting pedagogies in tune with the 21st-century learners and their needs.

MASSIMO LEONE is Professor of Philosophy of Communication, Cultural Semiotics, and Visual Semiotics at the Department of Philosophy and Educational Sciences, University of Turin, Italy, part-time Professor of Semiotics in the Department of Chinese Language and Literature, University of Shanghai, China, associate member of Cambridge Digital Humanities, University of Cambridge, Director of the Institute for Religious Studies at the "Bruno Kessler Foundation", Trento, and Adjunct Professor at the University of Caracas, Venezuela. He is a member of the European Academy. He has been visiting professor at several universities in the five continents. He has single-authored fifteen books, edited more than sixty

collective volumes, and published more than six hundred articles in semiotics, religious studies, and visual studies. He is the winner of a 2018 ERC Consolidator Grant and of a 2022 ERC Proof of Concept Grant. He is editor-in-chief of *Lexia*, the Semiotic Journal of the Center for Interdisciplinary Research on Communication, University of Turin, Italy, co-editor-in-chief of *Semiotica* (De Gruyter), and co-editor of the book series “I Saggi di Lexia” (Rome: Aracne), “Semiotics of Religion” (Berlin and Boston: Walter de Gruyter), and “Advances in Face Studies” (London and New York: Routledge).

NICCOLÒ MONTI is a PhD candidate in Semiotics and media at the University of Turin, in joint supervision with Université Paris 8. He studies the origins and the semiotic implications of automation applied to literary writing. He has written on prompting as an artistic practice, computational creativity and AI, the histories of semantics and cybernetics, affect theory applied to the study of generative works of literature.

SEBASTIÁN MORENO es Profesor Adjunto en la Facultad de Administración y Ciencias Sociales de la Universidad ORT Uruguay (Montevideo, Uruguay), donde tiene a su cargo el curso “Cultura y sociedad contemporánea” de la Licenciatura en Estudios Internacionales. Es licenciado en Filosofía (Universidad de la República, Uruguay), en Letras (Universidad de la República, Uruguay) y en Comunicación Social (Universidad Católica del Uruguay). Tiene un Master of Arts en Global Studies (Universidad de Graz, Austria) y un Master of Arts en Filosofía Política, Legal y Económica (Universidad de Berna, Suiza). En 2022 completó sus estudios doctorales en Ciencias Sociales en la Universidad de Múnich, Alemania. Su trabajo de investigación se centra en prácticas y fenómenos semióticos, discursivos y culturales contemporáneos en el contexto político, las redes sociales digitales, temas vinculados con identidad colectiva, nacional y cultural y otros fenómenos que tienen al sentido y la significación en su centro. Es investigador activo del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de Uruguay. Su libro *The Social Semiotics of Populism* fue publicado en 2023 por Bloomsbury, editorial que actualmente se encuentra produciendo su segundo libro, *The Semiotics of the Covid-19 Pandemic*.

FRANCESCO PELUSI è dottore di ricerca in Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso l'Università di Urbino con una tesi sulle tecniche di procreazione medicalmente assistita (PMA) e l'utilizzo che ne fanno le coppie same-sex italiane. Sin dalla sua tesi magistrale in Semiotica (Università di Bologna) i suoi interessi sono legati allo sviluppo di un'epistemologia semiotica applicata a questioni di genere. Nell'ultimo anno ha seguito un progetto co-finanziato dall'Università di Urbino e la Scuola Achille Ardigò (Bologna) finalizzato all'analisi del ruolo svolto dai social media nel facilitare lo sviluppo di pratiche di welfare di prossimità nel quartiere Santo Stefano a Bologna.

FRANCESCO PILUSO, dopo aver conseguito nel 2021 il titolo di Dottore di Ricerca in Philosophy, Science Cognition, Semiotics presso l'Università di Bologna, nel 2023 è entrato come ricercatore postdoc nel progetto ERC FACETS – Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies - all'Università di Torino. Dal 2024, è assegnista di ricerca per il progetto PRIN Cult-Up. Lo scopo della sua ricerca è di indagare il campo dei media e della comunicazione, evidenziandone le evoluzioni tecno-estetiche e le implicazioni socio-culturali, attraverso una prospettiva semiotica. Particolare interesse è dedicato alla nozione di “feticismo” in riferimento a pratiche di circolazione, rivalorizzazione e culto di oggetti materiali e mediiali all'interno di comunità social(i). Si è anche occupato di distopia e altre forme di narrazioni sul futuro.

JENNY PONZO è Professoressa Associata all'Università di Torino, dove insegna Semiotica delle Culture Religiose e Semioetica. È attualmente Direttrice del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione. Tra il 2018 e il 2024 è stata la Principal Investigator del progetto NeMoSanctI “New Models of Sanctity in Italy”, finanziato dall'ERC (StG. g.a. 757314), in precedenza ha svolto attività di ricerca e insegnamento presso la Ludwig-Maximilians-University Munich e l'Università di Losanna.

LUCA PRADA (Milano, 1995) è laureato in Comunicazione e Culture dei Media presso l'Università di Torino. La sua tesi magistrale propone un modello semiotico, tradotto visivamente, atto ad indagare il funzionamento di testi visivi complessi che rappresentano la mediazione da una situazione presente di assenza traumatica ad una figurazione di possibilità futura. Si interessa anche di progettazione culturale e arti visive, con cui indaga la relazione tra memoria, immaginario, collettività e territorio.

ALESSANDRA RICETTO è dottoranda in lettere presso l'Università degli studi di Torino, curriculum di semiotica e media, con una tesi sulla rappresentazione dei discorsi sul futuro nelle opere di animazione mainstream. Docente di *Storia e tecniche dell'animazione* presso la Scuola Internazionale di Comics di Torino e collaboratrice con diverse realtà nazionali, sia accademiche che divulgative, che operano nell'ambito dello studio, della diffusione e della sensibilizzazione all'arte dell'animazione. Ha curato per il Cinema Massimo di Torino due rassegne incentrate sul tema del futuro e dell'ibridismo nella cinematografia animata giapponese. I suoi interessi, oltre l'animazione, comprendono anche la pop culture e lo storytelling digitale.

GIUSEPPE GABRIELE ROCCA è laureato a pieni voti nel corso di Comunicazione e Culture dei Media presso l'Università degli studi di Torino, dove ha avuto modo di approfondire gli studi riguardo i media e la comunicazione, con attenzione particolare alle teorie della disciplina semiotica. Particolarmente interessato alle riflessioni riguardo i modi in cui le tecnologie digitali stanno trasformando il tessuto sociale, le interazioni interpersonali e i modi di immaginare il futuro, ma anche a discorsi di carattere più filosofico riguardo la natura umana. Ha recentemente pubblicato il suo primo libro, "L'umano tecnologico", dove ha esplorato questi temi.

ANTONIO SANTANGELO è professore associato in Semiotica e Filosofia dei Linguaggi presso l'Università degli Studi di Torino, dove insegna Semiotica, Semiotica delle culture digitali e Progettazione e management del multimedia per la comunicazione. I suoi

principali interessi di studio sono legati allo sviluppo di una semiotica intesa come scienza sociale della significazione e alla teoria della narrazione, che applica in diversi campi: dai media studies, alla bioetica, alle indagini sul significato degli strumenti digitali nella nostra società.

STEFANO TRAINI is Full Professor of Philosophy and Theory of Language at the University of Teramo (Italy), where he teaches Semiotics. He is member of the scientific committee of PhD in “Lettere” (University of Torino). In 1995 he took the PhD in Semiotics, at the University of Bologna, under the supervision of Professor Umberto Eco and Professor Ugo Volli. He has also taught at the University of Bologna, Milano (IULM), Modena and Reggio Emilia, Firenze (Institute of Industrial and Communication Design). He has taught courses and seminars at Hastings College (Nebraska, USA), at the Centre Pluridisciplinaire Sémiotique Textuelle (CPSI), Université de Toulouse Le Mirail, and at the Department of Tourism and Communication Studies, University of Zadar (Croatia), at Kent State University (Ohio, USA), at the Universidad Complutense de Madrid (Spain). He is the author of the volumes: *La connotazione* (Connotation), Bompiani, Milan, 2001; *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative* (The Two Branches Of Semiotics: Structural And Interpretative Theories), Bompiani, Milan, 2006; *Semiotica della comunicazione pubblicitaria* (Semiotics of Advertising), Bompiani, Milan, 2008; *Le basi della semiotica* (The Fundamentals of Semiotics), Bompiani, Milan, 2013; *Le avventure intellettuali di Umberto Eco* (The Intellectual Adventures of Umberto Eco), *La nave di Teseo*, Milan, 2021. Main research areas: semiotic theory, text semiotics, semiotics of culture.

ENRIQUE LEÓN VERASTEGUI es sociólogo y filósofo peruano. Docente de ética y globalización en distintas universidades peruanas. Investiga y publica trabajos interdisciplinarios relacionados con la semiótica del trabajo y del dinero. Es coautor de “La reapropiación del sentido” (Lima, 2021), “Semiosis fulgurante y poder creador”. (México, 2022) y “Valor potencial del signo en la filosofía estética de Adolfo Sánchez Vázquez” (España, 2023). Actualmente forma parte de la iniciativa “Circolo materialista del linguaggio e del

lavoro”, proyecto que integra académicos latinoamericanos e italianos interesados en la investigación de los vínculos semióticos entre el lenguaje y el trabajo.

NICOLA ZENGIARO è dottorando in Semiotica presso il Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna, attualmente impegnato nei campi della biosemiotica e dell'ecosemiotica. La sua ricerca si concentra sull'uso della nozione di vita nel campo della biosemiotica, esplorando come l'applicazione delle teorie della complessità alla semiotica sfidi e ridefinisca i confini tra vita e non-vita. In precedenza si è specializzato presso l'Università di Santiago de Compostela e ha conseguito il suo secondo master all'Università di Verona. È membro del gruppo di ricerca Semiotica del Paesaggio e dell'Ambiente presso TraMe - Centro di Studi Semiotici sulla Memoria e parte del team nel progetto CULT-UP: Upcycling and Cultural Heritage dove si occupa di indagare i rapporti tra il materiale plastico e il patrimonio culturale. Inoltre, fa parte della redazione delle riviste “Animal Studies. Rivista italiana di Zooantropologia” e “Animot: L'altra filosofia”, e ha pubblicato diversi articoli in riviste internazionali su animalità e biosemiotica.

LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA

LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS

- I-2. *La città come testo. Scritture e riscritture urbane*
ISBN 978-88-548-2471-3, formato 17 × 24 cm, 456 pagine, 35 euro
- 3-4. *Attanti, attori, agenti. Senso dell'azione e azione del senso. Dalle teorie ai territori*
ISBN 978-88-548-2790-5, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 35 euro
- 5-6. *Analisi delle culture, culture dell'analisi*
ISBN 978-88-548-3459-0, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 35 euro
- 7-8. *Immaginario*
ISBN 978-88-548-4137-6, formato 17 × 24 cm, 548 pagine, 35 euro
- 9-10. *Ambiente, ambientamento, ambientazione*
ISBN 978-88-548-4516-9, formato 17 × 24 cm, 428 pagine, 35 euro
- 11-12. *Culto*
ISBN 978-88-548-5105-4, formato 17 × 24 cm, 720 pagine, 35 euro
- 13-14. *Protesta*
ISBN 978-88-548-6059-9, formato 17 × 24 cm, 456 pagine, 35 euro
- 15-16. *Estasi*
ISBN 978-88-548-7394-0, formato 17 × 24 cm, 348 pagine, 35 euro
- 17-18. *Immagini efficaci*
ISBN 978-88-548-7680-4, formato 17 × 24 cm, 776 pagine, 52 euro
- 19-20. *Cibo e identità culturale*
ISBN 978-88-548-8571-4, formato 17 × 24 cm, 560 pagine, 35 euro
- 21-22. *Censura*
ISBN 978-88-548-9127-2, formato 17 × 24 cm, 392 pagine, 35 euro
- 23-24. *Complotto*
ISBN 978-88-548-9931-5, formato 17 × 24 cm, 508 pagine, 35 euro

- 25–26. *Viralità*
ISBN 978-88-255-0315-9, formato 17 × 24 cm, 556 pagine, 35 euro
- 27–28. *Aspettualità*
ISBN 978-88-255-0876-5, formato 17 × 24 cm, 580 pagine, 35 euro
- 29–30. *Intenzionalità*
ISBN 978-88-255-2568-7, formato 17 × 24 cm, 332 pagine, 35 euro
- 31–32. *La semiotica del martirio*
ISBN 978-88-255-2784-1, formato 17 × 24 cm, 560 pagine, 35 euro
- 33–34. *Semiotica e Digital Marketing*
ISBN 978-88-255-3542-6, formato 17 × 24 cm, 220 pagine, 35 euro
- 35–36. *Isolanità. Per una semiotica culturale delle isole*
ISBN 978-88-255-3853-3, formato 17 × 24 cm, 444 pagine, 25 euro
- 37–38. *Artificial Faces*
ISBN 978-88-255-3939-4, formato 17 × 24 cm, 644 pagine, 42 euro
- 39–40. *Re-Thinking. Juri Lotman in the Twenty-First Century*
ISBN 979-12-218-0426-3, formato 17 × 24 cm, 436 pagine, 27 euro
- 41–42. *Ideologia*
ISBN 979-12-218-0671-7, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 32 euro
- 43–44. *Il senso del futuro / The meaning of future*
ISBN 979-12-218-1418-7, formato 17 × 24 cm, 384 pagine, 28 euro

Finito di stampare nel mese di agosto del 2024
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
via Tiburtina, 912 – 00156 Roma