

Il ruolo della distopia nella produzione audiovisiva seriale contemporanea

Marta Rocchi

Publicato: 15 giugno 2020

Abstract

Dystopian narratives are the core of contemporary storytelling, as they draw on imaginaries that captures fears and anxieties widely spread in the social perception. This work is focused on audiovisual serial production, which has witnessed a recent proliferation of dystopian tales. These narratives take several different conformations throughout the serial format. The first aim of this paper was to understand how dystopian traits have developed within the contemporary American production, considered its articulation in broadcast television, basic cable, premium cable and OTT. Among the dystopian narratives, we considered those that constitute original stories and those that are adapted from literature, comic or film. Finally, the television series *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-) was analyzed as a case study, focusing on two important themes at the core of the dystopian narrative: political-religious fundamentalism and childless dystopia.

Le narrazioni distopiche sono al centro dello *storytelling* contemporaneo in quanto attingono a un immaginario che cattura timori e ansie ampiamente diffusi nella percezione sociale. Il saggio si concentra in particolare sulla produzione audiovisiva seriale che negli ultimi anni ha visto la proliferazione di racconti distopici. Queste narrazioni assumono varie conformazioni all'interno del formato seriale. Un primo obiettivo di questo lavoro è stato comprendere come tratti distopici si sono collocati nella produzione statunitense contemporanea considerata nella sua articolazione in *broadcast television*, *basic cable*, *premium cable* e OTT. Tra le narrazioni distopiche si sono distinte quelle che costituiscono racconti originali e quelle che sono invece adattamenti di matrice letteraria, fumettistica o filmica. Infine, si è analizzata la serie televisiva *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-) come caso di studio, focalizzandosi su due importanti temi al centro del racconto distopico: il fondamentalismo politico-religioso e la *Childless dystopia*.

Keywords: Serie TV; *The Handmaid's Tale*; fondamentalismo politico-religioso; *Childless Dystopia*.

Marta Rocchi: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
✉ marta.rocchi5@unibo.it

Copyright © 2020 Marta Rocchi
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Nella seconda metà del Novecento il racconto distopico, opponendosi a quello utopico, si configura come esercizio narrativo privilegiato all'interno delle rappresentazioni letterarie e audiovisive. La narrazione distopica assume un ruolo centrale nella produzione culturale contemporanea ed è definita tipicamente da quei racconti che riguardano «places worse than the ones we live in». ¹ Sargent descrive il mondo distopico finzionale come «a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived». ² Dalla 'young adult fiction' ³ alla produzione cinematografica, ⁴ la diffusione della tematica distopica si declina in una molteplicità di universi narrativi: «from the a-human (asteroids, climate change, Mayan prophecy, robots [...]) to the in-human (zombies, vampires, [...]), to the human (the modern world as somehow responsible for causing [...] all these possible options)». ⁵ All'interno di questi racconti infatti si raffigurano mondi, stati e società che, a seconda dei temi trattati, presentano vari tipi di narrazione quali ad esempio distopie ecologiche, distopie economiche, distopie politiche/totalitarie, distopie religiose, distopie tecnologiche. ⁶

I mondi finzionali utopici e distopici costituiscono quindi degli immaginari, positivi o negativi, rappresentativi di una società che è sostanzialmente differente da quella in cui l'autore vive. ⁷ Spesso si ritiene che essi siano connessi da una relazione oppositiva, in cui la distopia costituisce la versione invertita e negativa dell'utopia. ⁸ Tuttavia molti studiosi affermano l'assenza di una netta separazione tra utopia e distopia, contraddistinte piuttosto da una relazione di sim-

¹ R. Baccolini, T. Moylan, *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York-London, Routledge, 2003, p. 1.

² L.T. Sargent, *The three faces of utopianism revisited*, «Utopian Studies», V, 1994, 1, pp. 1-37: 9.

³ Si pensi a trilogie letterarie, che hanno dato luogo anche a trasposizioni filmiche, come *Hunger Games* di Suzanne Collins, *Divergent* di Veronica Ross, *Maze Runner* di James Dasher e *Delirium* di Lauren Oliver.

⁴ E.C. Williams, *An End Without End: Catastrophe Cinema in the Age of Crisis*, «Mute», 25 febbraio 2010; T. Mirrlees, I. Pedersen, *Elysium as a critical dystopia*, «International Journal of Media & Cultural Politics», XII, 2016, 3, pp. 305-322; DOI 10.1386/macp.12.3.305_1; E.E. Moore, *Stranger than (Science) Fiction: Environmental Dystopia in Hollywood Sci-Fi*, in *Landscape and the Environment in Hollywood Film. The Green Machine*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 121-156.

⁵ E.C. Williams, *An End Without End: Catastrophe Cinema in the Age of Crisis*, cit.

⁶ G. Muradian, A. Karapetyan, *On Some Properties of Science Fiction Dystopian Narrative*, «Armenian folia anglistika», VII, 2018, pp. 7-18.

⁷ G. Claeys, L.T. Sargent, *The Utopia Reader*, New York, New York University Press, 1999, p. 1.

⁸ C. Walsh, *From Utopia to Nightmare*, New York, Harper & Row, 1962; M.R. Hillegas, *The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians*, New York, Oxford University Press, 1967; M.K. Booker, *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, Westport, Greenwood, 1994; T. Moylan, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Westview, 2000.

biosi che ha contribuito a plasmarle entrambe in maniera positiva:⁹ «We need dystopia to remind us that our dystopia could get worse, but we need the eutopia even more to remind us that better, while difficult, is possible».¹⁰ Muzzioli definisce ‘scritture della catastrofe’¹¹ quelle narrazioni ibride che si caratterizzano per tratti sia distopici sia utopici, «[...] if Dystopia has in fact invaded most forms of contemporary discourses, its sibling, Utopia, has not been eradicated».¹² Non è scopo di questo saggio ricostruire e indagare il complesso rapporto tra utopia e distopia, tuttavia, si vuole sottolineare come le distopie siano capaci di attirare l’attenzione del pubblico intercettando gli incubi e le paure umane, legate spesso a un profondo senso di insicurezza e straniamento che determinati gruppi sociali si trovano ad affrontare a seconda del contesto e delle contingenze storiche in cui vivono. Ciò nonostante, la distopia, a differenza dell’utopia, non vuole accadere, «poiché [...] si situa nel futuro, essa contiene l’ineliminabile richiesta etica di modificare il disastro annunciato».¹³ Infatti, al contrario dell’utopia che è storica,¹⁴ la distopia, come ricorda Davis, deriva da un particolare momento e luogo ed è quindi storicamente radicata.¹⁵ La distopia, agendo da monito, pone quindi al centro del racconto le sofferenze e le problematicità della società.¹⁶

Nell’abbondanza dell’offerta audiovisiva contemporanea, si pensi alla diffusione di narrazioni incentrate su derive distopiche, «sembra non sia ancora possibile provare a ideare – sognare – rappresentare un domani diverso da quello distopico».¹⁷ Questi racconti, spesso di matrice letteraria, sono tendenzialmente basati su raffigurazioni drammatiche, caratterizzate da toni apertamente apocalittici che emergono da angosce e timori ancestrali amplificati dalle complesse sfide che ogni società si trova ad affrontare: «apparently imperfect worlds, plagued by such afflictions as social unrest, anarchy, coups d’état, totalitarian regimes, lethal systems of coercion, sensual, emotional and intellectual deprivation of citizens, that is, by less spectacular misfortunes transpiring on a smaller scale, could hardly compete with visions of mass destruction and annihilation of humankind».¹⁸ Il racconto distopico non è finalizzato a fornire un quadro completo del mondo, si propone piuttosto di individuare le caratteristiche più distintive di un particolare momento storico e di rappresentarle nella forma di una società immaginaria.¹⁹

Nella proliferazione distopica con cui ci interfacciamo la domanda che ci si pone è «Which [...] dystopia most appeal today?».²⁰ Restringendo il corpus di indagine alla produzione statu-

⁹ L. Davis, *Dystopia, Utopia and Sancho Panza*, in F. Vieira (ed.), *Dystopia (n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*, Newcastle, Cambridge Scholars Pub, 2013, pp. 23-27: 24.

¹⁰ L.T. Sargent, *Do Dystopias Matter?*, in F. Vieira (ed.), *Dystopia (n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*, cit., p. 12.

¹¹ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Milano, Meltemi, 2007, p. 12.

¹² F. Vieira (ed.), *Dystopia (n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*, cit., p. 7.

¹³ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 18.

¹⁴ G. Kateb, *Utopia*, New York, Atherton, 1971.

¹⁵ L. Davis, *Dystopia, Utopia and Sancho Panza*, cit., p. 24.

¹⁶ A. Abdelbaky, *A Perfect World or an Oppressive World. A Critical Study of Utopia and Dystopia as Subgenres of Science*, «Interational Journal of English Language, Literature and Humanities», IV, 2016, 3, pp. 17-33.

¹⁷ L. Gianatta, *Il futuro è già passato. La fantascienza da Blade Runner a Matrix*, Recco, Le Mani, 2009, pp. 311-312.

¹⁸ A. Blaim, L. Gruszewska-Blaim, *Introductory remarks. The uses of dystopian worlds*, in *Imperfect Worlds and Dystopian Narratives in Contemporary Cinema*, Frankfurt am Main, Lang, 2011, pp. 7-10: 7.

¹⁹ K. Kumar, *Utopia's Shadow*, in F. Vieira (ed.), *Dystopia (n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*, cit., p.19.

²⁰ *Ibid.*

nitense, ci proponiamo di discutere alcuni aspetti che muovono in una duplice direzione: da un lato, vogliamo comprendere come il racconto distopico odierno si colloca all'interno della produzione audiovisiva contemporanea, in particolare quella seriale; dall'altro, attraverso l'analisi di un caso di studio, *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-), intendiamo individuare alcuni dei temi oggi al centro della narrazione distopica.

Racconto distopico e produzione audiovisiva seriale

Wojtyna²¹ nel descrivere l'incremento di racconti distopici osservabile negli ultimi cinque anni parla di 'dystopian turn' mettendo in evidenza come il costante aumento nell'interesse verso tratti distopici sia andato di pari passo con il cambiamento strutturale che ha caratterizzato i prodotti audiovisivi seriali. Attraverso alcuni casi di studio, l'autore vuole sottolineare come gli immaginari distopici, che spesso trattano problematiche sociali, politiche, ambientali ecc., presentino frequentemente il tema della solidarietà come «a promising counter-solution».²²

Considerando la produzione seriale contemporanea si evidenzia come gli aspetti distopici entrino a vari livelli all'interno del mondo finzionale. Il racconto distopico non è più così conservatore come lo descriveva Phaelzer nel 1984 «formally and historically, structurally and contextually [...] a conservative genre».²³ La distopia più che come genere si afferma come «a certain function or use of [text]».²⁴ Blaim²⁵ infatti, riflettendo sulle definizioni e sulle categorizzazioni che sono state storicamente assegnate al termine distopia, ricorda come Booker,²⁶ andando oltre le declinazioni delle varie etichette («'dystopia', 'negative utopia', 'antiutopia', 'heterotopia', and 'cacotopia'»), considerava distopico ogni racconto volto a evidenziare in maniera critica questioni negative o problematiche di una società immaginaria.

Esaminando la rappresentazione della paura nelle serie televisive, Brembilla²⁷ distingue tra «un macro-livello di rappresentazione [...] in relazione alla dimensione di nazione e società» che ad esempio trova riscontro nelle produzioni post-11 settembre (24, Fox, 2001-2010; 2014- e *Homeland*, Showtime, 2011-), o in quelle con al centro un mondo popolato da zombie (*The Walking Dead*, AMC, 2010-), e «un micro-livello che funziona sulla segmentazione del pubblico, facendo leva su un target specifico e più ristretto rispetto a quello generalista».

²¹ M. Wojtyna, *Solidarity, dystopia, and fictional worlds in contemporary narrative TV series. Beyond Philology*, «An International Journal of Linguistics, Literary Studies and English Language Teaching», XV, 2018, 3, pp. 163-180: 171; DOI 10.26881/bp.2018.3.09.

²² *Ibid.*, p. 172.

²³ J. Phaelzer, *The Utopian Novel in America 1888-1896. The Politics of Form*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1984, p. 78.

²⁴ A. Blaim, *Anti-communist Dystopias: Fulfilled Desire, Unreality, Gothic Carnival*, in F. Vieira (ed.), *Dystopia (n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*, cit., pp. 80-91: 88.

²⁵ *Ibid.*, pp. 80-91.

²⁶ M.K. Brooker, *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, Westport, Greenwood, 1994, p. 22.

²⁷ P. Brembilla, *You Can Literally Feel the Fear in This Campus. La rappresentazione della paura nel franchise di *Scream*, tra cinema e televisione*, «Griseldaonline», XV, 2015, 1; DOI 10.6092/issn.1721-4777/9139.

Brembilla e Pescatore²⁸ mostrano inoltre come diverse modalità produttive e distributive (*broadcast television*, *basic cable*, *premium cable*, OTT)²⁹ possono andare a determinare tipologie di prodotto diversificate. Avanziamo qui l'ipotesi che la distopia sociologica più tradizionale, intesa come sottogenere definito, e che richiede un certo grado di indagine sociale e approfondimento psicologico, sia ascrivibile principalmente a quella che viene definita *quality TV*,³⁰ e che risulta essere prevalentemente prodotta e collocata sui canali *premium cable* e sugli OTT. Le reti *broadcast* e *basic cable* invece farebbero tendenzialmente uso di formule di genere già confezionate dove la distopia, grazie alla sua capacità costitutiva di prestarsi a una maggiore articolazione narrativa, riveste un ruolo meno centrale.

Tra le possibili ragioni a supporto di questa ipotesi ne vogliamo sottolineare in particolare due. La prima è riconducibile all'attenzione da prestare alla programmazione televisiva quando si tratta di trasmettere su canali *broadcast* e *basic cable* in quanto i racconti distopici spesso possono essere legati a temi controversi relativi a etica, politica e sessualità. Le reti *broadcast* sono infatti sottoposte a strette regolamentazioni da parte della *Federal Communications Commission* (FCC), un organo indipendente supervisionato dal Congresso degli Stati Uniti che si occupa anche della disciplina dei contenuti trasmessi considerando in particolare le restrizioni riguardanti «obscenity, indecency and profanity».³¹ Le *basic cable*, anche se non sono strettamente sottoposte al controllo della FCC, sono costrette a dei codici di autoregolamentazione, «voluntary rules to rate programming that contains violence and sexual or other indecent material».³² Oltre a un codice interno, le *basic cable* devono rispondere ai loro inserzionisti che tradizionalmente non amano la trattazione di temi controversi nei prodotti che ospitano i loro spot. Ma la ragione forse più rilevante per giustificare la differenziazione nel posizionamento di prodotti seriali distopici si basa sul fatto che la *quality television* richiede – ed è questa una tra le sue caratteristiche distintive – un approfondimento di tematiche morali ed etiche e quindi trova nel racconto distopico uno tra gli scenari più efficaci in tal senso. La questione etica contraddistingue quindi quei prodotti per i quali il pubblico deve tendenzialmente pagare.

²⁸ P. Brembilla, G. Pescatore, *La serialità televisiva americana: produzione, consumo e tipologie di prodotto*, in G. Carluccio (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo millennio*, Torino, Kaplan, 2014, pp. 275-290.

²⁹ Il settore televisivo statunitense è un ambiente eterogeneo in cui è possibile trovare quattro tipi di televisione: *broadcast television*, *basic cable*, *premium cable* e OTT. La *broadcast television* rappresenta quella che in Italia è definita TV commerciale e generalista, ovvero quella trasmessa attraverso frequenza pubbliche (*free-to-air*) e che negli USA si riconduce a ABC, CBS, NBS, Fox e The CW. La *basic cable* è invece una forma di televisione che richiede un decoder e un abbonamento mensile, e per accedere alle reti *premium cable* (o *pay TV*) è necessario aggiungere ulteriori sottoscrizioni per il singolo canale (es. HBO, Cinemax, Showtime, Startz) e i suoi servizi. Infine, gli operatori OTT (*Over-The-Top*) sono identificabili con le piattaforme online a pagamento che distribuiscono contenuti audiovisivi (es. Netflix, Hulu, Prime Video, Apple TV+, Disney+). Per un approfondimento si veda P. Brembilla, *Tecnologia, istituzioni, industrie: l'ambiente economico e normativo degli ecosistemi narrativi*, in G. Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi: dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carrocci, 2018, pp. 93-107.

³⁰ J. McCabe, K. Akass, *Quality tv. Contemporary American Television and Beyond*, London, Tauris, 2007; K. Thompson, *Storytelling in film and television*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

³¹ Cfr. la [pagina](#) della *Federal Communications Commission* dedicata a *Obscenity, Indecency and Profanity* (pagina consultata il 28 febbraio 2020).

³² Cfr. la [pagina](#) della *Federal Communications Commission* dedicata a *Program Content Regulations* (pagina consultata il 28 febbraio 2020).

Vediamo quindi come sui canali *premium cable* e sulle piattaforme streaming (OTT) si può osservare una proliferazione di serie televisive caratterizzate da una forte connotazione distopica. Sulle reti *pay* troviamo prodotti come *The Leftovers* (HBO, 2014–2017), *Westworld* (HBO, 2016) e *Legion* (FX, 2017). Considerando invece gli OTT, l'offerta è molto più ampia e attualmente è Netflix che presenta il maggior numero di serie distopiche con titoli come *Sense8* (2015–2017), caratterizzato da una forte compresenza di aspetti distopici e utopici, *3%* (2016–), la miniserie *Ghoul* (2018), *1983* (2018), *Leila* (2019), *Altered Carbon* (2018–), *The Rain* (2018–), *The Society* (2019–) e *Osmosis* (2019–). Esaminando altre piattaforme OTT, per il momento si rileva un'offerta minore di serie distopiche, si pensi a *See* (Apple TV+, 2019–) e *Weird City* (YouTube Premium, 2019), ma di grande successo come *The Man in the High Castle* (Prime Video, 2015–2019) e, come si approfondirà in seguito, *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017–). Anche il genere *superhero* presenta le sue distopie *pay*, ricordiamo *Watchman* (HBO, 2019), *The Boys* (Prime Video, 2019–) e in parte anche *Powers* (PlayStation Network, 2015–2016).

Sulle reti *basic cable* e *broadcast* l'aspetto distopico, sebbene diffuso, risulta essere meno centrale nella narrazione, anche se sono presenti alcune eccezioni come *The Lottery* (Lifetime, 2014), *The Purge* (USA Network, 2018–) e la miniserie *Childhood's End* (Syfy, 2015), adattamento del romanzo di fantascienza di Arthur C. Clarke e che riprende il complesso e interconnesso rapporto tra utopia e distopia. Nell'offerta dei canali *basic cable* in particolare troviamo prodotti che all'interno di un principale genere di riferimento (es. la fantascienza classica, l'horror, la black comedy) presentano sfumature distopiche. Si pensi a *Into the Badlands* (AMC, 2015–2019), *The Walking Dead* (AMC, 2010–), *Mr. Robot* (USA Network, 2015–2019), *Colony* (USA Network, 2016–2018), *Blood Drive* (Syfy, 2017), *Incorporated* (Syfy, 2016–2017). Sulle reti *broadcast* troviamo *Freedom* (UPN, 2000), *The 100* (The CW, 2014–) e *Dollhouse* (Fox, 2009–2010), quest'ultima ideata da Joss Whedon. Come nella *basic cable* anche nella *broadcast television* sono presenti prevalentemente prodotti «rather traditional and middle-of-the-road narratives»³³ in cui possiamo scorgere aspetti distopici (es. distopie religiose o politiche) inseriti in contesti che fanno principalmente uso di altri generi. Si rifletta per esempio sulla distopia religiosa in un contesto marcato dal genere horror, tipica della serie *The Exorcist* (Fox, 2016–2017), parte del media franchise *The Exorcist* che trae origine dall'omonimo racconto del 1971 di William Peter Blatty. Per quanto riguarda tratti ascrivibili a distopie politiche si consideri *24* (Fox, 2001–2010) definito «a standard action thriller where characters and plot are sustained by suspense».³⁴

È interessante notare come tra i 33 titoli di serie televisive che abbiamo citato, 19 risultano essere racconti originali, mentre gli altri possono avere diverse origini. Troviamo 8 serie distopiche di matrice letteraria: *The Leftovers* (adattamento dell'omonimo romanzo di Tom Perrotta), *Leila* (basata sull'omonimo racconto distopico del 2017 di Prayaag Akbar), *Altered Carbon* (basata sul romanzo del 2002 di Richard K. Morgan), *The Handmaid's Tale* (basata sull'omonimo romanzo della canadese Margaret Atwood), *The Man in the High Castle* (basata

³³ B.D. Kaklamanidou, *The Voluntarily Childless Heroine: A Postfeminist Television Oddity*, «Television & New Media», XX, 2019, 3, 275–293: 277; DOI 10.1177/1527476417749743.

³⁴ J. McCabe, *Damsels-in-distress: female narrative authority and knowledge in "24"*, in S. Peacock (ed.), *Reading 24. TV Against the Clock. Reading Contemporary Television*, London, Tauris, 2007, pp. 149–161: 150.

sull'omonimo romanzo di Philip K. Dick), *The 100* (serie post-apocalittica basata sull'omonima serie di romanzi di Kass Morgan), la miniserie *Childhood's End* e *The Exorcist*. *The Walking Dead* è invece basata sull'omonima serie a fumetti scritta da Robert Kirkman, come anche le 3 serie appartenenti al genere *superhero* (*Watchman*, *The Boys*, *Powers*). Due serie risultano adattate da film: *Westworld* è basata sull'omonimo film del 1973, mentre *The Purge* rientra invece nell'omonimo franchise di James DeMonaco.

Questi casi mostrano come serie televisive caratterizzate da tratti marcatamente distopici sono tendenzialmente presenti sulle reti *premium cable* e sugli OTT che, non essendo soggetti ad alcun tipo di regolamentazione, hanno maggiori libertà produttive e distributive, mentre prodotti ascrivibili principalmente ad altri generi, ma che presentano comunque aspetti distopici, sono tipici delle reti *basic cable* e *broadcast*.

«*The Handmaid's Tale*» (Hulu, 2017-), un caso di studio

Si vuole ora approfondire l'analisi di quella che è stata una delle produzioni seriali distopiche di maggior successo degli ultimi anni: *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-). Sin dalla sua uscita, la serie ha avuto un notevole successo di pubblico e di critica, vincendo 8 Emmy Awards e 2 Golden Globe (migliore serie televisiva e migliore attrice per la performance della protagonista Elizabeth Moss che interpreta June/Offred).

La serie televisiva è solo l'ultimo dei tentativi di adattamento dell'omonimo romanzo della scrittrice canadese Margaret Atwood apparso nel 1985. Alla fine degli anni Ottanta Harold Pinter scrisse infatti la sceneggiatura per quello che sarebbe stato un infelice adattamento cinematografico del 1990 diretto da Volker Schlöndorff. *The Handmaid's Tale* viene adattata anche per un'opera lirica dal compositore danese Poul Ruders, debuttando al Teatro reale danese di Copenaghen nel 2000. A seguito del successo della serie televisiva la Atwood ha poi curato personalmente una riedizione del suo romanzo in formato *audiobook*, con un finale rieditato e arricchito di dettagli che lo avvicinano alla serie la quale, al contrario del testo originale, affida a June/Offred un ruolo più attivo nel racconto. La scrittrice canadese ha lavorato anche a un sequel di *The Handmaid's Tale*: il romanzo distopico *The Testaments* (2019).

La serie, ideata da Bruce Miller, racconta un mondo colpito da un'epidemia che rende le donne sterili (e forse anche gli uomini). Espodono i disordini e grazie a un colpo di stato nel territorio del New England prendono il potere dei fondamentalisti religiosi (la setta politico-cattolica dei Figli di Saul). Nasce l'oligarchia di Gilead, uno stato patriarcale e teocratico costituitosi a seguito dell'aggravarsi di una crisi di infertilità che ha colpito tutta la popolazione mondiale. I primi tre episodi si rifanno piuttosto fedelmente al romanzo della Atwood se non consideriamo alcuni aspetti precedenti il colpo di stato e che hanno il ruolo di espandere il racconto letterario e trasporlo nella contemporaneità. Vediamo ad esempio June/Offred utilizzare Tinder per incontrare nuovi partner, parlare di Uber, fare la fila al chiosco degli *hotdogs*.

Il Governo di Gilead è consapevole del suo posizionamento e come dichiara il Commander Fred Waterford «Better never means better for everyone. [...] It always means worse, for some». Queste parole mostrano la prossimità e l'interconnessione tra utopia e distopia «just as

one person's terrorist is another's freedom-fighter, so is one person's utopia another dystopia».³⁵ Tema centrale all'interno di *The Handmaid's Tale* è infatti il progressivo processo di privazione di libertà, materiali e immateriali, a cui sono sottoposte le donne di Gilead: queste vengono private della libertà d'espressione, della libertà nel modo di vestirsi, della libertà di accesso ai propri conti corrente e al posto di lavoro, ecc. Le donne devono rinunciare anche alla possibilità di poter gestire il proprio corpo. Infatti, le poche rimaste fertili, sono divenute Ancelle ovvero schiave sessuali, *enslaved breeders*,³⁶ al servizio della classe dominante dei Comandanti di Gilead in un'ottica di ripopolamento.

La serie televisiva, come il romanzo, lascia alla voce della protagonista June/Offred il compito di guidarci nel racconto e nella conoscenza del Governo di Gilead. June/Offred, privata della figlia e allontanata dal marito, diviene l'Ancella di una delle famiglie più potenti di Gilead. Il suo è un personaggio complesso: «June/Offred is not one character, but many, and is represented through a division of mind and body, through her various social roles, and through how these are shown via the various enactors of her character through time».³⁷

Ripresi gli elementi essenziali della narrazione di *The Handmaid's Tale*, vorremmo qui approfondire due temi che risultano centrali nel racconto distopico e che sono stati trasposti all'interno della serie televisiva: da un lato la questione del fondamentalismo politico-religioso e dall'altro la *childless dystopia*.

«*The Handmaid's Tale*» e il fondamentalismo politico-religioso

Il racconto distopico risulta particolarmente adatto, date le sue caratteristiche intrinseche, a mettere in scena estremizzazioni politiche e religiose. La distopia presente in *The Handmaid's Tale* è infatti strettamente collegata con la realtà storica dei totalitarismi e dei meccanismi che, in forme più o meno istituzionalizzate, sono stati messi in atto nel corso della storia. La stessa Margaret Atwood dichiara in un'intervista come tutto ciò che accade a Gilead è già successo: «I made sure that every horrific detail in the book had happened sometimes somewhere...so, think of it as a cake: [...] I made the cake, but all of the raisins and chocolate chips are real».³⁸

Oltre ad aspetti politici, in *The Handmaid's Tale* ricorre una (dis)funzione e un (dis)uso della Bibbia e della ritualità religiosa. Kuźnicki definisce il Governo di Gilead come «the perverse marriage of religion and sexuality».³⁹ La serie racconta una realtà basata su principi morali giusti e che vuole promuovere un ritorno ai 'valori della tradizione' esplicitati nella Bibbia.⁴⁰

³⁵ G. Claeys, *The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell*, in *The Cambridge companion to utopian literature*, Cambridge, UP, 2010, pp. 107-134: 108.

³⁶ M. Weigel, [We Live in the Reproductive Dystopia of 'The Handmaid's Tale'](#), «New Yorker», 26 aprile 2017.

³⁷ C. Harrison, *The truth is we're watching each other: Voiceover narration as 'split selfpresentation in The Handmaid's Tale TV series*, «Language and Literature», 2020, pp. 1-17: 15; DOI 10.1177/0963947020905756.

³⁸ M. Atwood, [In dystopian 'Handmaid's Tale' a warning for new generation not to take rights for granted](#), «PBS News Hour», 25 aprile 2017.

³⁹ S. Kuźnicki, *Margaret Atwood's dystopian fiction: fire is being eaten*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 68.

⁴⁰ Il nome stesso di Gilead è ripreso dalla Bibbia dove rappresenta un luogo pacifico, pulito e fertile. Per un approfondimento, vd. B. Miceli, *Religion, gender inequality, and surrogate motherhood in Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale'*,

L'Antico Testamento va a sostituire la legge civile, determinando l'instaurarsi di un rigido sistema gerarchico dove ognuno è chiamato a svolgere una precisa funzione. All'interno di questo sistema fortemente patriarcale, le donne, grazie anche all'uso di colori identificativi, sono rigidamente divise in categorie con specifici ruoli. Le donne fertili, denominate Ancelle (*Handmaids*), sono portatrici del dono di Dio di poter dare la vita e vestono in rosso, simbolo della fertilità, e con oppressivi copricapi bianchi che vogliono limitarne la visuale. Le Ancelle godono di una relativa libertà unicamente nel momento dedicato alla spesa, per il quale si recano «to the biblically named supermarkets – Loaves and Fishes, All Flesh, Milk and Honey».⁴¹ Tornando alla divisione in categorie, in contrasto con il rosso delle Ancelle, il colore assegnato alle Mogli dei Comandati di Gilead è il turchese. Mogli e Ancelle sono profondamente distanti e trovano un ulteriore elemento di separazione nell'accesso al cibo. Pensiamo ad esempio alla nascita del bambino di Janine/Ofwarren e a quando il gruppo delle Ancelle intravede da una porta socchiusa un ricco buffet destinato alle Mogli. Il cibo diventa un vero e proprio indicatore del gruppo di appartenenza, Mogli *vs* Ancelle, marcando le aree in cui solo le prime sono autorizzate a entrare. Le Mogli, nonostante siano rappresentate in una situazione sicura e privilegiata, sono relegate come tutte le donne di Gilead ai margini del contesto in cui vivono. Si prenda ad esempio Serena Joy, moglie di uno degli uomini più potenti del Governo (Fred Waterford) che, tramite l'uso di flashback, ci viene mostrata in un passato in cui era intenta a fare comizi. Serena era una donna in carriera, più brillante e devota del marito, ma che è stata estromessa dal Governo di Gilead in quanto donna e, invece di occupare un incarico centrale nel quadro socio-politico, è ridotta a un ruolo di secondo piano e, come scrive la Atwood, «She doesn't make speeches anymore. She has become speechless. She stays in her home, but it doesn't seem to agree with her. How furious she must be, now that she's been taken at her word». Continuando con la divisione in categorie, un ulteriore gruppo sociale è delineato da una sfumatura verde khaki che vuole rappresentare le Marthas, donne sterili e non sposate che si occupano della casa delle Mogli. Infine, ci sono Aunts, le 'Zie' a cui è assegnato il compito di educare le donne fertili a diventare Ancelle, e che sono vestite con un abbigliamento marrone-verde di ispirazione militare. Accanto alla frammentazione del mondo femminile, gli uomini di Gilead, considerati più importanti e rispettabili, sono relativamente compatti e vestono di nero con poche distinzioni dettate dall'intensità del colore: «the more powerful a person is in Gilead, the darker the colour of their uniform».⁴² I Comandanti, denominati 'Guardians of the Faith' o 'Commanders of the Faithful', vestono nel nero più intenso in quanto detengono il più alto grado di potere. L'abbigliamento, nelle sue diverse sfumature, riveste quindi un ruolo fondamentale nella comunicazione dei personaggi.

Nel mondo dispotico di *The Handmaid's Tale* oltre a una stretta divisione in gruppi sociali si promuove un percorso di 'pulizia sociale' dove gli individui emarginati, che tentano di rimanere ancorati alle loro identità (lesbiche, omosessuali, femministe, dottori che praticano

«Comparative Studies in Modernism», 2018, 12; DOI 10.13135/2281-6658/2580; D. Filipczak, *Is There No Balm in Gilead? – Biblical Intertext in The Handmaid's Tale*, «Literature and Theology», VII, 1993, 2, pp. 171-185.

⁴¹ N. Eckersley, *Blessed be the fruit*, «SBS.com.au», 14 luglio 2017.

⁴² A.E. Jung, *From the Handmaids to the Marthas, how each costume in 'The Handmaid's Tale' came together*, «SBS.com.au», 06 luglio 2017.

aborti), sono percepiti come ‘unwomen’ e ‘unmen’ e vengono o sterminati pubblicamente o esiliati e condannati a morire per avvelenamento radioattivo nelle ‘colonie’.

«*The Handmaid's Tale*» e la ‘childless dystopia’

Il tema della *childless dystopia* si ramifica all’interno dei prodotti audiovisivi contemporanei considerando sia le creazioni originali sia quelle di matrice letteraria. Il termine è stato utilizzato per identificare prodotti distopici dove le vicende narrate ruotano attorno al tema dell’infertilità e che dopo i primi anni Duemila hanno subito un forte incremento. Pensiamo a titoli come *The Lottery*, *Children of Men* (2006) adattamento dell’omonimo romanzo del 1992 di P.D. James, o alla serie britannica *Utopia* (Channel 4, 2013–2014) dove l’aspetto dell’infertilità si configura come uno strumento per la realizzazione di un nuovo mondo e non come una minaccia. Anche in *Lost* (ABC, 2004–2010) troviamo il tema della *childless* in quanto, per cause sconosciute, sull’Isola sono presenti problemi di fertilità fra gli Altri: se da un lato le donne incinte muoiono e soffrono di una degenerazione degli organi riproduttivi, dall’altro gli uomini vedono moltiplicarsi di cinque volte il normale numero degli spermatozoi, probabilmente grazie alle proprietà curative dell’Isola.

La *childless dystopia* costituisce «[a strong] backdrop for enquiries into the social, cultural, political and economic causes and consequences [of the catastrophic event]». ⁴³ Non è compito di questo saggio approfondire le riflessioni circa il probabile sentimento di disillusione diffusa che ha determinato il successo di rappresentazioni fittive che ruotano attorno al tema dell’infertilità. ⁴⁴ Si può notare tuttavia come all’interno dei prodotti audiovisivi seriali emergono differenze circa la rappresentazione del tema della *childless dystopia*. Se in *The Lottery* l’autore delle serie mette in scena un racconto basato sulle conseguenze dell’infertilità considerando esclusivamente la popolazione femminile senza porsi il problema della parzialità del proprio punto di vista, in *The Handmaid's Tale* Warren Littlefield, executive producer della serie, dichiara: «We really built a very strong core of women who brought this show to life, because — for that very reason. We’re not.» ⁴⁵

La *childless dystopia* in *The Handmaid's Tale* utilizza il tema dell’infertilità come fulcro della nuova realtà narrata che risulta incentrata sul racconto della donna e delle battaglie per il controllo sul corpo femminile. Nella serie televisiva, come nel libro, si decide di non approfondire le cause effettive dell’infertilità. Tuttavia, in *The Handmaid's Tale* la realtà che si prospetta sullo sfondo è quella di un mondo che, a causa dell’inquinamento e delle culture intensive, fatica a sostenere la domanda di cibo, ⁴⁶ nonostante l’infertilità abbia arrestato la

⁴³ L. Sargisson, *Dystopias Do Matter*, in F. Vieira (ed.), *Dystopia (n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*, cit., pp. 40–41.

⁴⁴ Per un approfondimento si veda D. Giglioli, *Senza Trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

⁴⁵ W. Littlefield, [In dystopian 'Handmaid's Tale' a warning for new generation not to take rights for granted](#), «PBS News Hour», 25 aprile 2017.

⁴⁶ La serie riesce a tracciare attraverso l’uso di flashback il contrasto tra la casualità dei gesti legati al cibo prima e dopo l’imposizione del Governo di Gilead.

crescita demografica. Le sfide che il mondo si trova ad affrontare sembrano quindi riconducibili a due cause principali: l'inquinamento ambientale e lo sconfinamento del ruolo della donna dal punto di vista lavorativo, sessuale e familiare avvenuto prima dell'affermazione del Governo di Gilead.

In *The Handmaid's Tale* l'unico aspetto della donna degno di attenzione e rispetto è in relazione allo scopo riproduttivo. L'infertilità è vista come una piaga divina e, al fine di arginare il calo delle nascite, il Governo di Gilead prende pieno controllo del corpo della donna sostenendo di promuovere così un ritorno ai valori tradizionali. La *childless dystopia* in *The Handmaid's Tale* mira a insinuare dispositivi di controllo in aree che normalmente sono (o dovrebbero essere) appannaggio dell'arbitrio individuale (es. questioni relative alla sessualità e all'identificazione di genere, alla nozione di famiglia, al concepimento). Il corpo della donna riveste quindi un ruolo centrale all'interno del racconto dove si trasforma in corpo-oggetto a servizio dello Stato. Le Ancelle sono infatti incubatrici in carne e ossa, strumenti di concepimento, e la loro fertilità rappresenta una fonte sia di abusi (si pensi al rito della Cerimonia)⁴⁷ sia di potere (le Ancelle si raffigurano di fatto come una preziosa 'merce' di scambio con le altre Nazioni).

Conclusioni

Alla luce di quanto si è analizzato, emerge come il panorama audiovisivo contemporaneo si sia arricchito di molteplici visioni distopiche. Sargent afferma che il ventesimo secolo «has quite correctly been called the dystopian century».⁴⁸

La proliferazione di racconti distopici nella produzione audiovisiva seriale contemporanea è un fenomeno che dimostra sia le ambizioni sempre più elevate dello *storytelling* televisivo sia l'estrema duttilità della visione distopica, capace di penetrare e permeare il discorso contemporaneo.

Si è visto come le distopie propriamente dette sono tendenzialmente allocate sulle reti *premium cable* e sugli OTT, mentre sui canali *broadcast* e *basic cable* si trovano prodotti meno tradizionali quanto all'aspetto distopico. Prossimamente guarderemo *Snowpiercer* (TNT) e *Y* (FX), mentre su Peacock, il nuovo servizio streaming della NBC Universal Media, è attesa *Brave New World*: vedremo come queste nuove produzioni si collocheranno rispetto all'ipotesi portata avanti in questo saggio.

Riflettendo su *The Handmaid's Tale*, è emerso come questa serie televisiva si caratterizza attraverso alcuni elementi *quality* riconducibili alle scelte tecniche e stilistiche nelle ambientazioni e nella rappresentazione dei personaggi (si pensi all'uso dei colori nella frammentazione del mondo femminile), agli approfondimenti tematici al centro del dibattito sociale e alla scansione del racconto data dal voice over che attraversa l'intera serie. Questo prodotto si distingue infatti

⁴⁷ La Cerimonia è un rito di costrizione alla procreazione. In scena c'è l'Ancella che, sdraiata sulle ginocchia della Moglie, viene costretta a un incontro sessuale con il Comandante nella speranza di rimanere incinta.

⁴⁸ T.L. Sargent, *Do Dystopias Matter?*, in F. Vieira (ed.), *Dystopia (n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*, cit., p. 10.

anche per le sofisticate scelte tecniche e di linguaggio e per l'attenzione al dettaglio nella rappresentazione psicologica tipica della *quality television*. Osservando l'atmosfera e l'estetica delle distopie audiovisive contemporanee, Warren Littlefield, executive producer di *The Handmaid's Tale*, sottolinea come queste siano caratterizzate prevalentemente da una rappresentazione futuristica di mondi iper-tecnologici e asettici, oppure post-apocalittici, dove il panorama è «dusty, icy, flooded, bloodied, ruined, voided, abandoned». ⁴⁹ Al contrario, il mondo finzionale di Gilead appare come una realtà piuttosto invitante che non rimanda a suggestioni sci-fi o alla devastazione degli scenari catastrofici. Villette eleganti e rifinite immerse in ordinati quartieri residenziali, aiuole fiorite e curatissimi giardini, Gilead sembrerebbe l'immagine del sogno borghese.

L'adattamento televisivo di *The Handmaid's Tale* risponde a varie angosce e inquietudini, dovute ad esempio alle varie spinte fondamentaliste a cui stiamo assistendo ma anche alle preoccupazioni relative al calo della popolazione statunitense e non solo, e che portano a «anxieties about power: national, military and economic, as well as sexual». ⁵⁰ Tra gli innumerevoli racconti apocalittici, quelli basati su fondamentalismi politico-religiosi e sterilità pongono quindi al centro ricorrenti timori e paure umane, come il decadere di ogni possibilità futura, e che costituiscono la forza motrice di queste narrazioni. Considerando l'incremento della produzione di racconti distopici si è visto come le tematiche della fertilità e del controllo del corpo, probabilmente anche grazie alla loro attualità nel dibattito contemporaneo, ⁵¹ detengano una posizione centrale nelle rappresentazioni finzionali. Parlare di infertilità permette infatti di ampliare la riflessione su una distopia più profonda che solleva interrogativi sul concetto di famiglia tradizionale, sul ruolo della donna nella società occidentale, consentendo di rinviare anche a tematiche relative a *motherhood*, '*motherhood lost*' e *childlessness*, ⁵² e sulla capacità umana di superare momenti di crisi che possono essere dovuti a disastri ambientali, invasioni aliene o alla perdita del controllo dell'uomo sulle macchine.

⁴⁹ E.C. Williams, *An End Without End: Catastrophe Cinema in the Age of Crisis*, cit.

⁵⁰ M.S. Teitelbaum, J.M. Winter, *Bye-Bye Baby*, «The New York Times», 4 aprile 2014.

⁵¹ Si pensi a come, nonostante l'adattamento televisivo di *The Handmaid's Tale* si sia realizzato prima della nomina a presidente degli Stati Uniti di Donald Trump, la serie sia stata distribuita in un momento in cui «men in power who speak the language of overt misogyny, [...] use religious concerns to justify restrictions on the lives of women, [...] [and] take an increasingly avid interest in controlling reproductive rights.» (M. Weigel, *We Live in the Reproductive Dystopia of 'The Handmaid's Tale'*, cit.).

⁵² Kaklamanidou ha recentemente ricostruito le modalità di rappresentazione delle *voluntarily childless heroines* nella televisione *broadcast* statunitense in un'ottica postfemminista toccando anche il tema della '*motherhood lost*'. (B.D. Kaklamanidou, *The Voluntarily Childless Heroine. A Postfeminist Television Oddity*, «Television & New Media», XX, 2019, 3, pp. 275-293; DOI 10.1177/1527476417749743).