This is the peer reviewd version of the followng article:

Aspetti della manipolazione strategica in House of Cards / Dusi, N.. - In: CARTE SEMIOTICHE. - ISSN 2281-0757. - 6:Dicembre 2018(2018), pp. 178-189.

Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

28/04/2024 11:05

(Article begins on next page)

Carte Semiotiche
Annali 6

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 6 - Dicembre 2018

Forme semiotiche dell'espressione politica

A cura di
Juan Alonso Aldama e Denis Bertrand

Scritti di
Alonso, Bachimont, Bianchi, Bertrand, Demuru, Dusi, Estay, Stange, Fabbri, Fournel, Gallo, Hachette, Hamers, Modena, Provenzano, Sedda.

la casa USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 6 - Dicembre 2018

Direttore responsabile
Tarcisio Lancioni

Redazione
Maria Cristina Addis (Segretaria di redazione)
Manuel Broullon Lozano
Massimiliano Coviello
Céline Krauss
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Angela Mengoni
Francesca Polacci
Giacomo Tagliani
Francesco Zucconi

CROSS - Centro inter-universitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine.
Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
Pablo Iglesias Turrión, leader di Podemos.

Autorizzazione del Tribunale di Firenze 3575 dell'8/4/1987

ISSN: 2281-0757

© 2019 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com

ISBN: 978-889-881-146-5

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Michele Bacci	Université de Fribourg
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Elisabetta Gigante	Università di Modena e Reggio Emilia
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Jorge Lozano	Universidad Complutense de Madrid
Giovanni Manetti	Università di Siena
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Francesca Polacci	Università di Siena
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

Forme semiotiche dell'espressione politica

a cura di
Juan Alonso Aldama e Denis Bertrand

Introduction
di Juan Alonso Aldama e Denis Bertrand 11

I. Esthétique et politique du matériau 19

La folla e i simboli. Intervista con Juan Alonso
di Paolo Fabbri 21

« El metal tranquilo de mi voz » : le matériau sonore du politique
di Veronica Estay Stange 26

Nero anarchico. Appunti sull'uso del colore nero presso il movimento anarchico
di Matteo Modena 42

Du kitsch comme politique de l'expression. Benjamin, Kracauer et la RAF
di Jeremy Hamers e François Provenzano 59

II. Temps, tempo et subjectivité

Le tempo de la politique : écrire vite, écrire juste dans la Florence de Machiavel
di Jean-Louis Fournel 75

La strategia della partecipazione. Il caso italiano del Movimento 5 Stelle
di Edoardo Maria Bianchi 88

Tempo et politique
di Denis Bertrand 101

III. Le sensible, entre nouveauté et usure

Usure du polémique dans l'expression de l'opposition politique
di Pauline Hachette 115

Social-ismo.
Forme dell'espressione politica nell'era del populismo digitale
di Francisco Sedda e Paolo Demuru 130

Enunciazioni "politiche" e social web: il caso italiano tra contratto di governo e patto fiduciario
di Giusy Gallo 146

IV. Plan de l'expression, technique, stratégie

La politesse du numérique : entre normes et désajustements
di Bruno Bachimont 163

Aspetti della manipolazione strategica in *House of Cards*
di Nicola Dusi 178

Praxis politique, efficacité, efficience
di Juan Alonso Aldama 190

Bibliografia 197

Abstracts 208

Biografie degli autori 212

Forme semiotiche dell'espressione politica

Aspetti della manipolazione strategica in *House of Cards*

Nicola Dusi (Università di Modena-Reggio-Emilia)

1. Premessa

Secondo Grasso e Penati *House of Cards* «è una serie che piace molto ai leader politici reali, che vorrebbero forse trasferire un po' della disinvoltura del deputato Frank Underwood (interpretato da Kevin Spacey) nel loro modo di intendere la leadership» (2016: 156). Lo conferma una *boutade* che circola nel web: sembra che Michael Dobbs, lo scrittore a cui si deve la serie tv *House of Cards*, in seguito alla dichiarazione dell'allora premier Matteo Renzi per cui la formazione politica può avvenire anche mediante le serie tv americane come *House of Cards*, gli abbia inviato una lettera per ricordargli che i suoi romanzi, e le relative serie tv, più che un "manuale d'istruzioni" sono puro intrattenimento[1]. Per ragionare sulle relazioni di potere messe in un genere ibrido come il *political drama* (Grasso, Penati 2016), in questo articolo parleremo della prima serie tv anni Novanta dedicata ai romanzi di Dobbs, per passare ad analizzare nel dettaglio la prima stagione della serie televisiva *House of Cards* prodotta da Netflix in tempi più recenti (2013-in corso). In termini semiotici, tratteremo di forme della "manipolazione strategica" e di forme di "aggiustamento" della flessibile gestione del potere dei protagonisti (Landowski 2005). Un *aggiustamento* che in *House of Cards* non è solo intersoggettivo, ma anche intermediale e transmediale.

2. Dai romanzi alla serie BBC e alla serie Netflix

La serie americana *House of Cards* riprende da un'omonima e meno nota serie televisiva inglese della BBC (in tre stagioni 1990-1995), basata sulla trilogia letteraria di Dobbs ex Capo dello staff presso la sede del partito conservatore sotto Margareth Thacher. Il romanzo *House of Cards* è ambientato appena dopo la fine del governo Thatcher e racconta delle vicende politiche che vedono coinvolto Francis Urquhart, *chief whip* del Partito Conservatore (il parlamentare che tiene i rapporti tra il leader politico e i membri del partito), il quale, dopo aver capito che il primo ministro non gli darà lo spazio che si merita, imbastisce una serie di strategie e sotterfugi per riuscire a occupare il vertice e divenire egli stesso primo ministro. Dal primo romanzo di Dobbs è tratta la miniserie *House of Cards* (BBC 1990), composta da quattro puntate. Gli altri due romanzi sono alla base delle stagioni successive (*To Play the King*, 1993 e *The Final Cut*, 1995). Nella

traduzione intersemiotica che espande il primo romanzo in una miniserie, molti dettagli vengono tralasciati, come la descrizione degli elementi biografici dei protagonisti, ma il protagonista Francis Urquhart mantiene le sue «qualità essenziali» (Eco 2003): come nel romanzo egli è acuto e ingegnoso, ma anche cinico, assetato di vendetta e soprattutto assetato di potere. Tutto ha inizio quando scopre che il Primo Ministro non prenderà in considerazione la sua proposta di dare vita a un rimpasto di Governo. Da lì in avanti l'obiettivo di Urquhart sarà quello di distruggere il Primo Ministro e impossessarsi lui stesso della poltrona. Per fare ciò utilizzerà numerosi sotterfugi, aiutato dalle informazioni di cui dispone in qualità di *chief whip*. Per la sua spregiudicatezza sete di potere e la freddezza di Urquhart si palesano ferocemente al lettore quando viene messo in scena il primo omicidio di cui si macchierà, quello dell'addetto alla promozione pubblicitaria Roger O'Neill, omicidio per il quale verrà uccisa anche la giornalista divenuta amante di Urquhart, dato che sospetta della sua colpevolezza. Nei romanzi successivi, come anche nelle stagioni seguenti della serie BBC, si sviluppano le vicende politiche di Urquhart nel ruolo di Primo Ministro. Anche in queste due stagioni Urquhart è l'artefice di diversi omicidi, compreso quello del suo assistente Stamper, in modo da coprire le tracce dei suoi precedenti crimini. Urquhart verrà fermato solamente nell'ultimo volume della trilogia, e nell'episodio dell'ultima stagione, da due personaggi che prima non avevamo avuto particolare spazio: sua moglie e la loro fedele guardia del corpo. I due organizzano l'esecuzione di Urquhart allo scopo di proteggere i suoi segreti: le ultime parole della moglie, prima che egli muoia sono «Francis, tesoro, sei al sicuro ora. Era l'unico modo mio caro, so che capirai» (ep. 4, stagione 3).

Per l'intera durata della miniserie BBC, Urquhart si rivolge molto spesso allo spettatore rompendo la quarta parete e commentando quanto accade nella narrazione. Con lo sguardo severo diretto in macchina, rende partecipe lo spettatore dei suoi pensieri più reconditi, coinvolgendo chi guarda, facendolo quasi sentire complice di quanto accade grazie all'utilizzo della prima persona plurale, pronunciando, per esempio, frasi come «Sta per cadere qualche testa, ma non la nostra» (ep. 3, prima stagione). Questo dare voce ai pensieri più reconditi del protagonista deriva direttamente dai romanzi di Dobbs: all'inizio di ogni capitolo, infatti, vi sono in *exergo* delle citazioni particolarmente taglienti, la cui fonte non è dichiarata: solo nel procedere dell'intrigo e della conoscenza del protagonista il lettore si rende conto che tutti gli aforismi sono da attribuire allo stesso Urquhart. Fin dall'incipit della prima puntata, la serie BBC (con la sceneggiatura adattata da Andrew Davies e lo stesso Dobbs), riprende le frasi dei romanzi nei monologhi che il protagonista pronuncia guardando la macchina da presa, con interpellazioni dello spettatore nonché *a parte* teatrali, su cui torneremo più avanti.

La serie americana targata Netflix compie un'operazione di spostamento (o *switch*) geografico e temporale, poiché è ambientata negli anni Duemila negli Stati Uniti, e si potrebbe studiare come un'operazione a metà tra adattamento ed espansione (Jenkins 2011). Rispetto alle strategie di potere raccontate dalla serie americana, diremo che fin dalla prima stagione sono strategie alimentate da un groviglio di passioni che muovono Underwood a cospirare contro il neo-presidente: rabbia e frustrazione per il mancato riconoscimento, con scoppi di collera esternati solo in privato e trasformati invece in pubblico in una maschera di approvazione e accettazione, volta a mantenere inalterato il suo ruolo, anzi a incrementare le aspettative di fiducia nella relazione con il presidente e il suo staff.

Come Francis Urquhart nel romanzo di Michael Dobbs e nella serie BBC, anche Frank Underwood nel remake di Netflix ha aiutato il presidente a venire rieletto, confidando in un alto incarico che gli è stato promesso, ma gli viene poi negato a rielezione avvenuta. Urquhart quindi, esattamente come in *House of Cards* americano, mette in atto una vendetta per screditare il neo-presidente, farlo cadere e prendere il suo posto. Il groviglio passionale si orienta quindi in una dimensione meditata e "fredda": la passione della vendetta. La vendetta porta con sé una forma di rinnovata autostima, che permette al protagonista di diventare i costruttore, "con ogni mezzo", del proprio successo personale, cioè della propria ascesa al potere[2]. Una metafora visiva rende bene il giudizio morale che traspare nella serie BBC: nella prima puntata la serie BBC mostra almeno un paio di volte dei ratti sudici sulle rive del Tamigi, con sullo sfondo la sede del ministero inglese. Una metafora rapida ed esplicita per indicare una valorizzazione negativa degli intrighi di potere che il protagonista sta tessendo.
La serie americana targata Netflix è più scaltra rispetto alle valorizzazioni: negli episodi della prima stagione, per quanto brutale appaia Underwood – che nel primo episodio si presenta al pubblico uccidendo a mani nude un cagnolino che era stato investito – la strategia dell'enunciazione della serie non indica esplicite valorizzazioni negative. Tuttavia, nel remake americano troviamo nella sigla qualcosa di simile, quando intravediamo per pochi secondi un bidone di rifiuti tossici inquadrato sulle rive di fronte alla città: un oggetto apparentemente incongruo rispetto alla *grandeur* che passa nel montaggio di immagini di statue di presidenti a Washington, leoni di pietra che fissano le stelle, strade e architetture della città che ospita la Casa Bianca. Nella sigla americana, su questo mondo di solide apparenze passa rapidamente il tempo, grazie alle riprese di una giornata intera in time lapse, dall'alba alla notte fonda, come a indicare una metropoli che non dorme mai, dove il potere politico è il fulcro silenzioso delle azioni collettive.

3. Pratiche di manipolazione

Molte pratiche semiotiche che troviamo rappresentate in *House of Cards* ricordano quelle descritte da *Il principe* di Macchiavelli. Non solo l'uso della forza, quando "necessario" a conservare il potere (unico fine del principe secondo Macchiavelli), ma anche l'uso della "simulazione" e del "far credere vero", assieme alle modalità del potere e del sapere fare, nello specifico un potere e sapere "mutarsi" a seconda delle diverse situazioni politiche. In termini semiotici, in effetti, *Il principe* di Macchiavelli viene definito da Alonso come la descrizione di un «calcolo strategico, cioè come pratica»: una pratica che «separa la morale dalla politica»: una strategia "dell'esercizio del potere, pensata come un concatenamento di azioni", o come "saggezza pratica della politica" (Alonso 2018b).
Ricordiamo che Macchiavelli, nel capitolo diciottesimo del suo libro, dedicato a "La lealtà del principe"[3], sosteneva l'uso della forza per la conservazione del potere:

> [ci sono] due modi di combattere: l'uno, con le leggi; l'altro, con la forza. Il primo modo appartiene all'uomo, il secondo alle bestie. Ma poiché molte volte il primo modo non basta, conviene ricorrere al secondo. È pertanto necessario che un principe sappia servirsi dei mezzi adatti sia alla bestia sia all'uomo. [ ]
> Il principe è dunque costretto a saper essere bestia e deve imitare la volpe e il leone. [ ] Coloro che si limitano a essere leoni non conoscono l'arte di governare. Un signore prudente, pertanto, non può né deve rispettare la parola data se tale rispetto lo danneggia e se sono venute meno le ragioni che lo indussero a promettere. [ ] Ma è necessario saper mascherare bene questa natura volpina ed essere grandi simulatori e dissimulatori […] Bisogna perciò che egli abbia un animo disposto a indirizzarsi secondo il vento della fortuna e il cambiar delle situazioni. (Macchiavelli, *Il principe*, cap. 18, par. 2-3: 167)

Siamo di fronte, chiaramente, a una serie di problemi di manipolazione strategica e in effetti *House of Cards* presenta un catalogo di tutte le forme possibili di manipolazione. Fin dalla prima stagione i coniugi Underwood, di comune accordo (almeno fino a quando Claire verso la fine della terza stagione non minaccerà il divorzio), manipolano gli altri con la seduzione o con l'affermazione di valori comuni, sempre condite di ipocrisia e di menzogne note solo allo spettatore, che li vede prendere accordi in privato, scambiarsi favori, oppure è messo al corrente di cosa pensi veramente Frank grazie ai suoi *a parte*. Quando i due non riescono nel loro scopo, passano senza problemi all'uso della minaccia e molto rapidamente al ricatto, una strategia usata moltissimo nella quarta stagione. Ma cosa intendiamo parlando di manipolazione nel discorso politico?
Nella semiotica narrativa di Greimas (1983), come sappiamo, manipolare ha a che fare con le attribuzioni modali e i contratti che le modalità innescano, potenziano, o invece disinnescano. Manipolare un altro soggetto significa in termini narrativi "far fare" qualcosa a qualcun altro: questo far fare, evidentemente, può complicarsi nella declinazione delle relazioni tra soggetti. Ecco che allora il soggetto manipolatore può far-volere qualcosa a qualcuno, oppure può far-sapere qualcosa (e ottenere il suo risultato solo attraverso la circolazione del sapere narrativo), o ancora il soggetto manipolatore può lavorare sul dover-fare (ad esempio il senso etico, il senso dell'onore, ecc.), o mettere in condizioni di fare qualcosa di trasformativo l'altro soggetto (un far-potere). Se nella seduzione gioca un "far volere" all'altro quello che voglio io, nella minaccia e nel ricatto il volere dell'altro passa in secondo piano: lo si costringe, anzi, ad agire in un modo (un "dover fare") che va contro il suo volere.
Nella teorizzazione sociosemiotica di Landowski, a partire da un libro staminale come *La società riflessa* (1989), la manipolazione diviene propriamente un «fare cose con le parole» (Austin 1975), nel senso generale di un "far-credere" che porta a un "far fare", e si rivela contraria ad esempio ad una pratica tecnocratica che gestisce le altre persone «come fossero cose» (Landowski 1989: 231). Nel pensiero di Landowski la politica diventa uno "spazio di interazione", con processi studiabili attraverso "una semiotica dell'azione, della manipolazione intersoggettiva e delle strategie" (Landowski 1989: 277). È un progetto di lavoro che si evolverà negli studi successivi, assieme a nuove domande teoriche, dalle indagini sulle relazioni passionali tra soggetti fino allo studio delle interazioni "a rischio", pensate come un campo di manovre e strategie tra *programmazione* e *manipolazione modale*, da una parte, che si contrappongono al *caso* (*alea* o *incidente*) *e all'aggiustamento intersensibile* (Landowski 2005). Ragionando di questi regimi di interazione, Landowski spiega anche quelle che chiama «incertezze della manipolazione»:

> Ci si trova di fronte a un paradosso: perché l'altro ci appaia come manipolabile (e non come programmato), bisogna supporre che le sue azioni siano intenzionali, che il

> suo comportamento sia motivato, e allo stesso tempo è esattamente questo che rende l'esercizio della manipolazione così delicato. Per prevedere con precisione la condotta altrui in una circostanza determinata, bisognerebbe a rigore poter conoscere non solo il suo punto di vista rispetto alla situazione considerata ma anche l'assetto delle sue preferenze, il suo sistema di valori, e ancora più in generale i principi che orientano i suoi giudizi, il tipo di razionalità che lo guida. Sono tutte queste dimensioni prese insieme che ne fanno un soggetto semioticamente competente, e di conseguenza un interlocutore così difficilmente prevedibile. (Landowski 2005: 7-8)

Nella stessa prospettiva, Paolo Fabbri e Federico Montanari (2004), nel ragionare sulla comunicazione strategica, ricordano che ci sono "armi semiotiche" per la gestione dei conflitti, a partire da quelli interpersonali a quelli politici fino alle comunicazioni di guerra: sono le manipolazioni modali e le strategie passionali, che comprendono forme come la minaccia, la dissuasione, la sanzione:

> se proviamo a definire meglio queste armi semiotiche, vediamo che esse concernono soprattutto il campo, non dell'agire in senso stretto, ma della trasformazione e deviazione di questo agire: dallo *spingere a fare o a non fare* (manipolazione) all'*impedire di fare* (dissuasione), all'*obbligare a fare* (costrizione), alla seduzione (intesa come un *mostrare di essere in un certo modo, affinché l'altro faccia qualcosa*), e così via. (Fabbri, Montanari 2004: 4-5)

Nello sviluppo della semiotica, le logiche modali si complicano con la semiotica delle passioni, dove le trasformazioni dei soggetti entrano in un percorso che va dall'insorgere di una passione (o di una emozione) al suo manifestarsi e al suo essere riconosciuta e sanzionata collettivamente (Fontanille 1993). Ma non è lo scopo di questo saggio entrare nel dettaglio delle relazioni passionali e delle logiche modali di *House of Cards*. Ci limiteremo quindi ad accennare a qualche esempio, preso dalla prima stagione della serie americana targata Netflix.
Underwood manipola sul piano cognitivo del "far-sapere" informazioni riservate, ad esempio quando seduce e si fa sedurre dalla giovane giornalista rampante Zoe Barnes per usarla ai suoi fini, inizialmente di comune accordo. E ancora: fin dai primi episodi, Underwood minaccia e ricatta e manipola sul piano strategico più politico del "far fare" e del "far credere" il giovane deputato Peter Russo. Lo tiene in pugno con il ricatto, e lo usa come proprio "fattorino" per i lavori sporchi, poi finge di volerlo aiutare e gli propone di correre per la carica di governatore, ma in realtà è solo per riuscire nel suo piano di spodestare l'attuale vice-presidente; infine, quando Peter Russo rischia di diventare pericoloso perché fuori controllo, lo uccide simulando un suicidio. La stessa sorte toccherà a Zoe Barnes, nel primo episodio della seconda stagione. Ricordiamo che il personaggio di Peter Russo in *House of Cards* (serie Netflix) è una ripresa, spostata però nell'ambito politico, del pubblicitario incaricato della propaganda di partito che viene manipolato allo stesso modo e con un destino simile nel romanzo *House of Cards* di Michael Dobbs, e che si ritrova anche nella serie anni Novanta della BBC. Nel romanzo è presente anche la relazione con la giovane giornalista, e il racconto si chiude proprio con il suo omicidio da parte del protagonista, simulato come incidente sul bordo di una terrazza, innevata e scivolosa, posta sopra il parlamento. Senza arrivare all'omicidio, usato in *House of Cards* per rimarcare l'efferatezza amorale del protagonista, sappiamo che promesse e minacce, anche se restano solo virtuali, sono atti illocutori che producono potenti effetti di senso intersoggettivi. A partire dalle proposte di Greimas, Fabbri spiega che il discorso politico «si presenta come vero e come tale deve essere accettato» (Fabbri e Marcarino 1985: 3): esso si pone all'interno di un "contratto fiduciario" fra enunciante e destinatario che implica un "fare persuasivo" da parte dell'enunciante e un "fare interpretativo" da parte del destinatario. Fabbri definisce il discorso politico come «un discorso in campo, destinato a chiamare e a rispondere, a dissuadere e a convincere; un discorso d'uomini per trasformare uomini e relazioni fra uomini, non solo medium per ri-produrre il reale» (Fabbri e Marcarino 1985: 1).
Tuttavia, come ricorda Juan Alonso (2018a), la manipolazione menzognera sembra cambiata nelle forme della politica contemporanea, proprio rispetto al contratto di "veridizione" greimasiano, articolato tra falsità e verità, segreto e menzogna, come accade ad esempio nella campagna per il referendum per l'uscita della Gran Bretagna dall'Unione Europea, o in quella per la carica di presidente di Donald Trump, condotta (anche) a colpi di twitter e con la costruzione di roboanti false verità. Alonso li usa per dimostrare come il discorso politico e mediatico contemporaneo non ha più a che fare con una semplice "menzogna" che inganna l'interlocutore sullo scambio di valori e di saperi, cioè con un "sembrare e non essere" che può venire smascherato a rischio di far cadere la credibilità del politico. Nei casi studiati, spiega Alonso, si rivela piuttosto la prevalenza di un regime del "fare finta" (*faire-semblant*), nel quale i discorsi politici sono metamodalizzati (per esempio con un far credere di credere), e in cui ogni giudizio epistemico e veridittivo viene sospeso: «l'enunciatore *fa finta* di dire la verità e di credere che l'enunciatario gli creda a sua volta, mentre l'enunciatario *fa finta* di crederci e di non sapere che l'enunciatore stia *facendo finta*» (Alonso 2018a: 3)[4].
Siamo quindi in un gioco di simulacri al quadrato, che tuttavia produce effetti performativi molto seri sulle scelte e sulle azioni politiche. Alonso si chiede se queste menzogne che producono "illusioni" non siano solo un gioco il cui «valore veridittivo non concerne altro che l'avvenimento mediatico che si produce, il suo *rumore informativo*» (Alonso 2018a: 4), e giunge a sostenere che il discorso politico oggi, in particolare i nuovi populismi, appare come parte di un «discorso *finzionale*»[5].
Proponiamo l'ipotesi che la commistione tra finzione e realtà delle serie tv che parlano di politica sia un modo di riflettere queste trasformazioni. Se la politica sembra diventare, oggi, puro discorso mediatico, che si perde in una costruzione di illusioni da *talkshow*, le fiction seriali rilanciano il problema con la necessità di apparire sempre più verosimili.

4. Guardare negli occhi

Nella sequenza del primo episodio della prima stagione di *House of Cards* targato Netflix, Frank Underwood, che si trova con la moglie a una festa di fine anno, si rivolge allo spettatore guardando in camera e aggirandosi scaltro tra gli invitati, i membri del suo partito, che ci presenta con commenti acidi prima di un'autopresentazione votata all'*understatement*. Underwood, dicevamo, è un politico spregiudicato che usa la manipolazione a tutti i livelli: psicologico, affettivo, cognitivo (con menzogne e segreti), fisico (l'omicidio del deputato Peter Russo nella prima stagione, e della giornalista ex amante nella seconda), una manipolazione che passa anche attraverso ricatti e sotterfugi. Tuttavia, anche se ha il potere di guardare aldilà dello schermo e interpellare lo spettatore, per mettersi sul suo stesso pia-

no, Underwood non è il grande enunciatore del racconto, colui che muove i fili di tutti i personaggi. È piuttosto il narratore, che si tira da parte e dialoga con lo spettatore, o meglio con il suo simulacro. Nel momento in cui lo fa, però, assume il potere di bucare la quarta parete, ed è l'unico ad averne il permesso dall'istanza dell'enunciazione. Si tratta di una delega alla presa di parola e alla rottura della cornice finzionale di base che, alla fine della quarta stagione, passerà anche alla moglie Claire, altra figura di manipolatrice senza scrupoli. È una delega enunciazionale che rafforza enormemente il protagonista rispetto agli altri personaggi, i quali vivono nella cornice narrativa (o *débrayage*) del non-io, non-qui, non-ora (Greimas, Courtés 1979): cioè dei discorsi e delle strategie decise per loro dalle strategie di enunciazione, nel loro ruolo di semplici personaggi del racconto televisivo.
Cosa può fare Underwood con questa delega? Come abbiamo visto, Underwood può parlare "direttamente" allo spettatore (o meglio al suo simulacro), e costruire così una sorta di presa diretta sull'enunciatario del discorso della serie. Underwood invece non può, in effetti, mostrarci la vita degli altri personaggi e le loro trame contro di lui, può solo portarci a guardare e indicarci come interpretare un'espressione di un viso e le sue azioni, oppure farci soffermare con lo sguardo sui dipinti esposti alla Casa Bianca dei presidenti che l'hanno preceduto, con i quali Underwood finge di dialogare, gigioneggiando per il nostro piacere di condivisione.
Anche se ne sa di più dello spettatore, Frank allora non tira le fila del testo televisivo, eppure le sue interpellazioni producono un effetto inusuale per una serie tv. I suoi *a parte* teatrali cambiano l'asse comunicativo della finzione televisiva, in una rimediazione delle forme del teatro. Teatro che, ricordiamo, conosce questo trucco almeno da Shakespeare in avanti, e molti critici hanno citato *Riccardo III* per le affinità con il personaggio del malvagio senza scrupoli nella sua scalata al trono, un eroe negativo che spesso spiega le sue azioni allo spettatore.
Diciamo, come prima ipotesi, che il potere del politico Underwood non si limita alla sua interferenza manipolatoria nelle vite degli altri a proprio vantaggio. Il potere nuovo di questo personaggio televisivo è proprio la sua presa di parola che scavalca con naturalezza la "cornice discorsiva" dentro cui è posto come personaggio. Non si tratta prettamente di una novità, se consideriamo il cinema, almeno dai film di Orson Welles e dalla Nouvelle Vague in avanti, fino alle trovate dei film di Woody Allen, e tuttavia è un'innovazione vincente per quanto riguarda il discorso delle serie tv. D'altronde, nella quarta stagione, la teatralità della serie cresce esponenzialmente, perché molti discorsi di Claire Underwood, o della stessa coppia presidenziale, sono mostrati sia mentre vengono dettati – o provati – in privato, sia nella situazione pubblica in cui vengono esposti. Accade, ad esempio, che mentre Claire detta al telefono al suo capo ufficio stampa una dichiarazione, vediamo grazie a un montaggio alternato il momento in cui quest'ultimo la legge ai giornalisti raccolti per la conferenza stampa.
A estendere questo potere di bucare lo schermo, di entrare e uscire dalle cornici discorsive, alla fine della quarta stagione anche la moglie Claire prenderà la parola assieme al marito, raggiungendolo nel suo "status enunciazionale" privilegiato. Il Presidente e la sua Vice, arrivati al punto di caldeggiare una guerra contro i terroristi pur di salvarsi da un'inchiesta a loro carico, dichiarano in tal modo allo spettatore che loro non temono l'orrore, anzi ne sono gli artefici. Il meccanismo dell'interpellazione in *House of Cards* non è solo una rottura del patto finzionale, che permette a

Frank di condividere con lo spettatore commenti, fare battute, sfidare lo spettatore o dare la morale della storia. Come spiega Cristina De Maria (2015) si tratta anche di una forma di «*fascinazione* di un enunciatario/spettatore complice», un fascino per la «depravazione» del personaggio che ci chiama ad essere testimoni delle sue menzogne. Ed ecco allora una seconda ipotesi: la reciprocità simulata tra protagonista e spettatore si può leggere come una procedura ironica, una forma innovativa di ammiccamento allo spettatore che non è solo cognitiva, ma anche passionale ed affettiva, per quanto metta in gioco valori spesso poco condivisibili. Come spettatori ci troviamo dapprima spiazzati, tuttavia progressivamente diventiamo sempre più complici, nella consapevolezza della seduzione ambivalente di un personaggio malvagio ma simpatico, il quale – mentre ci indica il meccanismo teatrale del discorso – ci fa entrare in modo privilegiato nel suo mondo (con una sorta di *embrayage enunciazionale*). Questo ammiccare ironico allo spettatore, preso a sua volta tra fascinazione e spiazzamento, costruisce un'innovativa forma pragmatica di "aggiustamento" al personaggio da parte dello spettatore.
Un ultimo aspetto è quello legato alla temporalità. La temporalità narrativa che vede agire il personaggio di Underwood viene sospesa nei suoi *a parte* con lo spettatore, perché è un altro piano discorsivo quello a cui Underwood accede grazie al suo bucare lo schermo: siamo nel piano dell'enunciazione, dove si crea la relazione con lo spettatore, e in una temporalità che si pone in una simulazione di continuità con il tempo della visione dello spettatore stesso, quasi fossimo in presa diretta. Nei termini dell'esperienza mediale dello spettatore, diremo che la serie sta costruendo, con i molti *a parte* di Frank Underwood, una particolare «esperienza estetica» (Eugeni 2010: 52-53), che mette l'accento sulla membrana *porosa* che è la costruzione discorsiva. È qui che si situano i siparietti di Underwood (i suoi *a parte* teatrali). La membrana discorsiva insomma si guarda agire, e lo spettatore entra in una nuova dimensione temporale che incrementa il suo sapere narrativo e discorsivo, vivendo al contempo una manipolazione seduttiva. Una seduzione che produce piacere estetico proprio mentre mette in mostra il livello del discorso come interfaccia tra la serie e lo spettatore.

5. L'effetto documentarizzante

Il contesto mediale di *House of Cards* viene messo in gioco per effetti di referenza documentaria. Assistiamo spesso, nell'*House of Cards* americano, alla collusione tra mondo dell'esperienza mediale "fattuale", in continuità con il mondo della vita, e il mondo indiretto puramente "finzionale". Nel discorso dei media televisivi messo in scena nella serie, troviamo fin dalla prima stagione, l'apparizione di veri giornalisti, volti noti dell'informazione politica televisiva "fattuale" legata alle news e ai talk show delle reti generaliste. Questi giornalisti si prestano a recitare nella serie nel ruolo di se stessi, e la fiction li colloca in programmi televisivi rimediati, o riscritti, in funzione degli episodi della serie: troviamo veri giornalisti, ad esempio, tra quelli che intervengono a porre domande nelle conferenze stampa del presidente Frank Underwood, oppure, più spesso, tra coloro che lo intervistano in tv o commentano la sua politica, o la campagna elettorale in corso, in notiziari e in format specifici delle news di politica interna.
Prendiamo il quarto episodio della quarta stagione: subito dopo l'attentato al presidente Underwood, assistiamo al racconto in diretta tv delle news sull'attentato.

Il giornalista televisivo che informa il pubblico di cosa sta accadendo al presidente è il vero giornalista Charles Gibson, in dialogo con il vero giornalista Wolf Blitzer, e i due si muovono a loro agio in uno studio televisivo ricostruito come quello da loro usato abitualmente. L'uso di volti noti dell'universo mediale americano, prestati al mondo narrativo di *House of Cards*, produce un effetto di corto circuito tra mondo televisivo fattuale e mondo televisivo finzionale, come a dire tra discorso della realtà mediale e discorso della finzione. A suggello di questa ipotesi, i due giornalisti vengono indicati nei titoli di coda dell'episodio con il loro nome e cognome nel ruolo di se stessi (*himself*), con una sorta di compiaciuta ridondanza, che vuole però evidenziare il loro gioco recitativo.
News (telegiornali e altri formati) e fiction sono prodotti televisivi che appartengono a regimi comunicativi e cornici discorsive molto differenti, ma in questi casi si ibridano. L'effetto di senso ottenuto dalla serie *House of Cards* è semioticamente interessante, perché questa sorta di ibridazione tra i mondi "buca lo schermo" in un'altra maniera: ottiene cioè di valorizzare la propria finzione narrativa come altamente verosimile, quasi fosse un mondo possibile alternativo a quello reale. Si crea così un "effetto di referenza" (o di "illusione referenziale" greimasiana) che attiva e mette in gioco le competenze dello spettatore, perlomeno quelle del pubblico americano e di chi riconosce i giornalisti in scena.

6. Paratesti e ibridazioni nell'ecosistema mediale

Usciamo per un attimo dall'analisi degli episodi della serie, per espanderci nell'ecosistema mediale (Pescatore 2018) dei discorsi paratestuali attorno ad *House of Cards*. Lo facciamo sulla scia delle riflessioni sul discorso politico che si ibrida e si confonde con la finzione, con il sembrare e il "fare finta", cui accennavamo più sopra. E, anche, per indicare altri modi di "cortocircuitazione" tra mondo "reale" e mondo finzionale. Su YouTube si trova facilmente una clip di auguri di compleanno a Bill Clinton di pochi anni fa, in cui il personaggio Frank Underwood (interpretato come sempre da Kevin Spacey), in una sorta di omaggio scherzoso all'ex coppia presidenziale, telefonava dalla sua scrivania allo studio ovale direttamente a casa della vera Hillary Clinton, bucando così la cortina discorsiva finzionale per uscire nel mondo dell'esperienza mediale documentaria e fattuale.
Più esplicitamente ludica, una seconda brevissima clip (ancora su YouTube) ci mostra un sorridente Barack Obama che si diverte a mimare lo sguardo in macchina di Frank Underwood, dicendo – al contempo – che questo è un modo che ha inventato lui, e non Frank. Si tratta per Obama di uno "scherzo del primo d'aprile" autorizzato dal suo essere un fan dichiarato della serie, negli anni della sua presidenza (e, certo, ben prima che scoppiasse lo scandalo attorno a Spacey per abusi sessuali). Lo scherzo di Obama, in fondo, resta più tradizionale anche nel suo messaggio implicito, che colloca il mondo della finzione al servizio del mondo della "politica vera"; tuttavia, questa clip ha almeno altre due letture: un politico che riesce a sfruttare mediaticamente la popolarità del personaggio della fiction a suo favore, e un discorso politico che si rivela attratto dalle nuove forme social della comunicazione digitale.
In sintesi, rispetto al caso della Clinton e a quello di Obama, potremmo dire che è la non fiction del discorso politico che utilizza la fiction per cercare nuove forme di efficacia comunicativa.
Una diversa strategia, prettamente transmediale, viene usata dalla produzione della serie per il lancio della quarta stagione, sfruttando il momento storico delle presidenziali in USA con Donald Trump contro Hilary Clinton. Durante la pausa pubblicitaria di un dibattito politico dei candidati repubblicani alle primarie, viene mandato in onda uno spot pubblicitario che promuove il candidato Frank Underwood alle elezioni Presidenziali del 2016[6]. Il tempo televisivo (o meglio quello delle piattaforme online) e quello sociale si sincronizzano, fiction e politica si mescolano, e Netflix lancia la campagna elettorale di Underwood come fosse una "reale" campagna mediatica di candidati alle elezioni. Lo spot è efficace sia per incrementare l'interesse verso la quarta stagione della serie (si comunica la data di distribuzione online), sia perché l'impiego del format dello spot politico è particolarmente curato nel concentrare i valori tradizionali americani: il candidato Francis Underwood parla infatti di fiducia nel futuro, di lavoro e cura della famiglia, e lo spot utilizza immagini evocative accompagnate da un tono di voce particolarmente suadente, che annuncia: «It's a new day in America. Today more people will go to work, return home to their families and sleep more suddenly than ever before. All because one man refused to settle, putting people before politics. That man is Frank Underwood». E l'operazione di marketing si declina in modo transmediale, perché nel web appare un sito dedicato alla campagna di Frank Underwood per le elezioni del 2016, e si attivano suoi profili sui social network, tutti collegati dall'hashtag #FU2016. Oltre alle operazioni online, Netflix attiva una campagna offline, con cartelloni disseminati in diverse città americane e numerosi comitati promotori, come quello organizzato in South Carolina, stato di provenienza di Underwood nella serie tv[7].
Per tornare a quelli che abbiamo chiamato "effetti di referenza", ricordiamo che, all'interno dei *Television Studies*, Margrete Bruun Vaage parla nei casi di ibridazione tra "reale" e "finzionale" più banalmente di un effetto di "reality check". Il *reality check* sarebbe quel tocco di "realtà" dato ad esempio dai documenti d'archivio usati in una *fiction* o, come dicevamo, dai veri giornalisti in *House of Cards*. Si tratta di una sorta di "fact checking" a uso dello spettatore, o meglio di un dispositivo testuale per orientare la reazione dello spettatore. Secondo Bruun Vaage, lo spettatore è «disturbato» dagli elementi di «nonfiction» e viene portato, per un attimo, a considerare le «conseguenze reali» delle azioni che vede sullo schermo, ma subito dopo la serie televisiva riavvolge lo spettatore nella sua «sospensione di incredulità», grazie a momenti di massima finzionalità che lo rassicurano, in un cosiddetto *fictional relief*[8]. Potremmo dire che è il meccanismo seriale al lavoro, preso nell'altalenare tensioni e distensioni narrative. Come ricorda Andrea Bernardelli, il *reality check* produce nello spettatore una «riflessione riguardo ai confini della finzione attraverso il confronto tra le due reazioni o coinvolgimenti attivati» (Bernardelli 2016: 56). Questa precisazione sugli effetti di senso, non solo cognitivi ma anche passionali, ci permette di tornare alla nostra prospettiva sociosemiotica, per ribadire che stiamo parlando di costruzioni mediali che riescono a bucare le cornici discorsive. Sono, in sintesi, giochi sulle soglie del dispositivo mediale (Eugeni 2017), tesi a produrre "effetti di veridizione".

7. Politica e Big Data

Nell'episodio 12 della quarta stagione di *House of Cards* (serie Netflix) assistiamo alla messa in scena di un dibattito politico in diretta televisiva, con la coppia presidenziale degli Underwood che contraddice lo sfidante repubblicano alla carica

di presidente, il rampante Conney. La sequenza mostra un'inedita strategia di comunicazione per fare presa sugli ascoltatori, intesi ormai come audience attiva e connessa che commenta quello che sta vedendo in tv. Qui la manipolazione dell'*audience* avviene in diretta, perché un esperto informatico incaricato dagli Underwood – il quale, segretamente, ha accesso alle reti web di tutto il paese –, controlla e filtra la massa di dati prodotti dagli utenti, verifica i commenti e il gradimento di alcune frasi, e isola alcune parole usate dai contendenti – grazie ad algoritmi che non vengono spiegati agli spettatori –, fornendo in tempo reale agli Underwood le "parole giuste" da usare per ottenere una maggiore presa sul pubblico del dibattito. Questo uso dello sguardo analitico di un esperto informatico, con i *big data* mostrati nel corso del loro prodursi, è una sfida della serie a rappresentare una possibile funzione manipolatoria dei media digitali. Ricordiamo che il giovane Conney, governatore dello stato di New York, era già stato accusato proprio da Underwood, nella stessa stagione della serie, di utilizzare dati privati forniti dal motore di ricerca dell'azienda che lo sta appoggiando nella campagna, anzi di manipolarli a suo favore. Conney si è difeso con una trovata in pieno stile social: mettendo cioè a disposizione dei suoi followers il database di video e fotografie private del proprio telefono cellulare, nonché le mail. Ovviamente, questo è un gesto di trasparenza accuratamente controllato dai suoi consiglieri, ma sembra aver sortito l'effetto, tra i suoi elettori, di far loro accettare l'utilizzo di dati sensibili ai fini della campagna presidenziale del loro candidato.
Rifacendoci alle proposte di Eugeni sulle relazioni tra esperienza «fattuale» (che può incidere sul nostro mondo diretto) ed esperienza «finzionale» (che resta tale), diremo che in questa messa in scena dei dispositivi tecnologici del mondo diretto (o «reale») siamo di fronte a un "interscambio" dei regimi e degli spazi discorsivi, con una sorta di connessione fra mondi di esperienza grazie ai dispositivi mediali. Nelle varie stagioni di *House of Cards*, più volte i dispositivi tecnologici sono entrati nel racconto, ad esempio con gli onnipresenti smarthphone, i tablet e i computer portatili sempre accesi e sempre connessi. In questo caso però la manipolazione va verso una nuova frontiera, proprio perché l'accesso ai dati prodotti dagli utenti del web viene usato esplicitamente ai fini della comunicazione persuasiva. Per i coniugi Underwood, in diretta televisiva, si tratta propriamente di "aggiustare" le proprie scelte lessicali e tematiche, il proprio discorso politico, quasi in simultanea con l'interpretazione dei dati. Un *aggiustamento intersomatico*, e soprattutto sociolinguistico, che porta prima Claire e poi Frank Underwood a rimarcare alcune parole e alcuni concetti nei loro discorsi pubblici, come quello di poter andare "oltre", o l'importanza in una coppia (e in un matrimonio) del "lavoro di squadra".

8. Conclusioni

Come abbiamo detto parlando di semiotica della manipolazione, si può ragionare sulle forme politiche e le loro "forme di prassi enunciativa" a partire dalle loro forme dell'espressione, intese come «forze che producono i loro propri effetti di senso politico» (Alonso 2018b). Le forme politiche finzionali raccontate nelle diverse versioni mediali di *House of Cards*, per esempio le logiche delle azioni e delle passioni legate al protagonista Frank Underwood (per la serie Netflix), sono in effetti parte di quelle "forme soggettivanti" che Alonso chiama della «Avventura politica» e della «Strategia». Nella definizioni date da Alonso (2018b), ritroviamo

la proposta dei regimi dell'interazione di Landowski (2005), in particolare riguardo al regime dell'«aggiustamento intersomatico»:

> La forma interpersonale può essere dell'ordine dell'aggiustamento, dell'interpretazione sensibile del mondo e dell'altro, come nel caso degli attori sociali o politici con il senso di opportunità o del momento. Essa può, al contrario, essere basata su una strategia o una manipolazione, che crea le condizioni per intervenire sull'azione dell'altro, ma che deve in ogni istante prendere in considerazione che questi non agisce sempre come si era previsto facesse, il che obbliga a accomodazione e riadattamento permanenti. (Alonso 2018b)

Ecco allora che le istruzioni di Macchiavelli che abbiamo discusso inizialmente e la sociosemiotica delle interazioni applicata al discorso politico entrano in risonanza. In buona parte delle sue strategie il personaggio di Frank Underwood, e prima di lui già il Francis Urquhart letterario e poi televisivo (nella serie BBC), mantengono il potere grazie a pratiche di dissimulazione e di manipolazione, ma come abbiamo visto possono usare la forza perché sono al contempo sia "volpe" sia "leone". Tuttavia, come abbiamo cercato di delineare, il personaggio di Underwood (come i suoi precedenti intermediali), privilegia anche forme strategiche interpersonali più soggettivanti, adattandosi rapidamente alle situazioni. Infine, come abbiamo visto, la serie stessa costruisce meccanismi discorsivi che interpellano lo spettatore e lo seducono – o lo provocano – istituendo un regime semiotico di "aggiustamento" non solo intersoggettivo, ma anche transmediale.

[1] "Huffington Post", https://www.huffingtonpost.it/2014/09/30/renzi-house-cards-non-e-manuale-istruzioni_n_5905340.html, (consultato il 30/09/2017).
[2] Sulla passione della vendetta rinviamo a Greimas (1983); Greimas, Fontanille (1991); Landowski (2005); Mascio, De Maria (2006).
[3] Dal titolo originale *Quomodo fides a principibus sit servanda*.
[4] «L'énonciateur «fait-semblant» de dire la vérité et de croire que l'énonciataire y croit lui aussi, et l'énonciataire «fait-semblant» d'y croire et de croire qu'il ne sait pas que l'énonciateur lui aussi «fait-semblant»» (Alonso 2018a: 3).
[5] Un discorso mediatico, preso tra i talkshows e i «simulacres de simulacres, les «faux avérés» et autres «faire-semblantes» […que] mettent en question les fondaments fiduciares du contrat politique» (Alonso 2018a: 6).
[6] https://www.youtube.com/watch?v=b35ZRRv5fbI
[7] Ringrazio per queste informazioni Giulia Gualerzi, laureata magistrale di Pubblicità, comunicazione digitale e creatività di impresa (DCE – UNIMORE), con una tesi dal titolo: *Cinematic Tv e transmedialità: il caso House of Cards.*
[8] Spiega Bruun Vaage: «When fiction inserts elements of nonfiction, or otherwise reminds the spectator of the real-life moral and political consequences of his or her engagement, the spectator's fictional attitude is disturbed by reality checks. The spectator begins considering the real-life implications of this engagement, and is less willing to take on a morally flawed point of view» (Bruun Vaage 2013: 237).