

This is the peer reviewed version of the following article:

"La manipolazione del potere in House of Cards" / Dusi, N.. - 1:(2019), pp. 63-103.

Morlacchi Editore U.P.

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.

20/04/2024 11:57

(Article begins on next page)

Morlacchi Editore

University Press

NEI BOSCHI NARRATIVI
Teorie e forme della narrazione

Il titolo della collana intende essere un omaggio al volume di Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994), testo che raccoglieva le sue Charles Eliot Norton Lectures tenute all'Università di Harvard nell'anno accademico 1992-93. Al di là del riferimento ai contenuti – la narratologia e le forme del narrare – il lavoro di Eco vuole essere un punto di riferimento anche nello stile e nello scopo della collana: parlare in maniera chiara e comprensibile dell'analisi di testi narrativi. Di testi narrativi al plurale perché la collana vuole includere nei propri interessi ogni tipo di genere narrativo mediato dai più diversi canali espressivi, dalla letteratura, al teatro, al cinema, fino al fumetto e alla serialità televisiva.

Scopo della collana è di proporre testi utili alla ricerca di base, ma anche alla didattica universitaria, in modo da fornire uno spazio per la pubblicazione di materiali utilizzabili sia per una prima comprensione dei temi trattati, sia come punto di partenza per il lavoro di analisi e ricerca (atti di convegno, lezioni di dottorato, serie di conferenze).

DIREZIONE

Andrea Bernardelli (Università di Perugia)

COMITATO SCIENTIFICO

Federico Bertoni (Università di Bologna)

Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)

Eleonora Federici (Università L'Orientale di Napoli)

Fred Gardaphé (City University of New York/Calandra Institute NY)

Marina Guglielmi (Università di Cagliari)

Gianfranco Marrone (Università di Palermo)

Alessandro Perissinotto (Università di Torino)

Luca Somigli (University of Toronto)

Stefano Traini (Università di Teramo)

Giovanna Zaganelli (Università per Stranieri di Perugia)

COMITATO DI REDAZIONE

Giorgio Borrelli (Università di Bari)

Giacinto Davide Guagnano (Universität des Saarlandes)

Cristina Greco (Università La Sapienza di Roma)

Eduardo Grillo (Università di Perugia)

Tutti i volumi sono sottoposti a duplice referaggio anonimo.

Confini di genere.
Sociosemiotica delle serie tv

a cura di
Nicola Dusi

Morlacchi Editore UP

I ed.: aprile 2019

Dedicato a Cecilia

Impaginazione e copertina: Jessica Cardaioli

ISBN: 978-88-9392-086-5

Copyright © 2019 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata. Finito di stampare nel mese di aprile 2019 dalla tipografia "Digital print-service", Segrate (MI).

www.morlacchilibri.com/universitypress

mail to: ufficiostampa@morlacchilibri.com

INDICE

NICOLA DUSI – *Introduzione*

Universi seriali: ecosistemi, forme di vita, semiosfere	7
1. <i>Generi mediali, tv complessa ed ecosistemi seriali</i>	7
2. <i>Forme di vita, regimi di senso e semiosfere</i>	16
<i>Riferimenti bibliografici</i>	28

GIORGIO GRIGNAFFINI

1. Generi, stili e forme di vita nelle serie tv	37
1.1 <i>I generi televisivi</i>	37
1.1.1 <i>Una mappa dei generi</i>	38
1.1.2 <i>Breve storia dei generi della serialità</i>	40
1.2 <i>Riletture, ibridazioni e contaminazioni</i>	44
1.3 <i>L'esplorazione di nuovi generi</i>	47
1.4 <i>Il genere e l'autore</i>	50
1.4.1 <i>True Detective o la poetica del distanziamento</i>	51
1.4.2 <i>Fargo o il poliziesco irrazionale</i>	53
1.5 <i>Qualche ipotesi socio semiotica</i>	55
<i>Riferimenti bibliografici</i>	61

NICOLA DUSI

2. La manipolazione del potere in <i>House of Cards</i>	
2.1 <i>Premessa</i>	63
2.2 <i>Il principe e la saggezza pratica</i>	65
2.3 <i>Dal romanzo alla serie BBC e alla serie Netflix</i>	67
2.4 <i>La teatralizzazione delle relazioni di enunciazione</i>	69
2.5 <i>Forme di temporalità sospesa</i>	74
2.6 <i>Forme di manipolazione</i>	76
2.7 <i>Problemi (teorici) di referenzialità</i>	81
2.8 <i>Serie tv e referenza extratestuale</i>	85
2.9 <i>Un problema di "voci"</i>	91
2.10 <i>Big data analysis e discorso politico</i>	93
2.11 <i>Conclusioni</i>	95
<i>Riferimenti bibliografici</i>	99

ALFREDO TENOCH CID JURADO

3. Storia e fiction nelle telenovelas e nelle serie del narcotraffico latinoamericano	105
3.1 <i>Le storie del narcotraffico</i>	105
3.2 <i>La fiction nella storia: dalla narcotelenovela alla narcoserie</i>	111
3.3 <i>Fatti e finzione nel racconto del narcotraffico</i>	118
3.4 <i>Aspetti strutturali del formato</i>	124
3.5 <i>Conclusioni</i>	134
<i>Riferimenti bibliografici</i>	139

ANDREA BERNADELLE

4. Le emozioni dello spettatore seriale. Gli «eroi cattivi» delle serie tv	145
4.1 <i>Nuovi protagonisti</i>	145
4.2 <i>La costruzione del rough hero</i>	149
4.3 <i>L'antieroe tragico seriale</i>	155
4.4 <i>Lo spostamento verso il "cattivo" nella serialità italiana</i>	161
<i>Riferimenti Bibliografici</i>	167

DAMIANO RAZZOLI

5. Il contagio della realtà: il native advertising di Netflix tra giornalismo, finzione e social remix	171
5.1 <i>Introduzione. Il native advertising</i>	171
5.2 <i>Transtestualità digitale: il remix dei generi discorsivi</i>	175
5.3 <i>Dalla serie televisiva al discorso giornalistico: l'effetto reale in gioco</i>	186
5.4 <i>La risonanza sulle piattaforme digitali: verso il contagio della realtà</i>	200
<i>Riferimenti bibliografici</i>	205

FEDERICO MONTANARI

6. La forma mediale e seriale della guerra e dei conflitti	219
6.1 <i>Media, serialità e conflitti. La forma attuale del racconto di guerra</i>	219
6.2 <i>Anomalie, chiusure ecosistemiche e "personaggi psico-sociali"</i>	223
6.3 <i>Testi espansi, "costellazioni testuali" ed eroi seriali</i>	229
6.4 <i>Scenari conflittuali e usi del concessivo seriale</i>	236
6.5 <i>Guerre seriali, percezione e mondi</i>	241
<i>Riferimenti bibliografici</i>	252

2. La manipolazione del potere in *House of Cards*

2.1 Premessa

In questo saggio parleremo della serie televisiva *House of Cards* (Netflix, 2013 – in corso), per ragionare sulle relazioni di potere messe in scena in una fiction di successo battezzata dai critici come un genere ibrido: un *political drama*¹. In termini semiotici, si tratta di forme della “manipolazione strategica” e di forme di “aggiustamento” della flessibile gestione del potere dei protagonisti². Un *aggiustamento* che in *House of Cards* non è solo intersoggettivo, ma anche intermediale e transmediale.

Se la manipolazione dell’altro, che passa dalla seduzione all’adulazione, dal ricatto alla minaccia, è il regime più abusato nelle relazioni tra il protagonista Frank Underwood³ e il resto del mondo, vedremo come essa si estenda fin dal primo episodio al sapere dello spettatore. Uno spettatore

1 Rinviamo a Grasso, Penati 2016.

2 Per le forme di “aggiustamento” si veda Landowski 2005.

3 Frank Underwood è impersonato da Kevin Spacey, Claire Underwood è interpretata da Robin Wright.

subito sedotto dalla possibilità di vedere il ‘dietro le quinte’ del mondo del potere legato alla Casa Bianca.

Ma il regime della manipolazione cognitiva non basta a spiegare il successo del personaggio, che è un politico responsabile dei deputati democratici al Congresso degli USA (detto “Chief Whip”). Quello che rende Underwood interessante è la sua compenetrazione con l’altra protagonista del racconto: la moglie Claire. La coppia cinica e manipolatrice di Frank e Claire agisce infatti di comune accordo nel controllo strategico del mondo e nella scalata al potere, ed è retta da una forma di interazione diversa da quella manipolatoria, che Landowski chiamerebbe appunto “regime di *aggiustamento*”. Una forma di alleanza sensibile all’altro, in reciproco e continuo riassetto cognitivo e passionale, che li unisce nelle prime due stagioni, per dividerli invece in modo quasi estremo nella terza (quando Claire proverà a divenire una concorrente politica di Frank), in vista di una nuova alleanza (e nuove divisioni) nelle stagioni successive.

Non siamo di fronte però solo a relazioni tra soggetti, ma anche tra dispositivi. La flessibile gestione del potere della coppia degli Underwood, che diverrà alla fine della seconda stagione la coppia presidenziale – e nelle stagioni successive cercherà a tutti i costi di restare tale –, opera nelle prime stagioni della serie una sistematica manipolazione dei media, che diventa gradualmente più raffinata. Nella campagna per le elezioni presidenziali della quarta stagione, infatti, troveremo una sorta di *aggiustamento* graduale ai nuovi dispositivi medialità digitali e ai social media, con analisi di *big data* e loro utilizzo per nuove manipolazioni.

2.2 *Il principe e la saggezza pratica*

Ripartiamo da *Il principe* di Machiavelli, evocato in un articolo da Juan Alonso come la descrizione di un “calcolo strategico, cioè come pratica”: una pratica, spiega Alonso, 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, 4-5).

Ricordiamo che Machiavelli, nel capitolo diciottesimo del suo libro, dedicato a “La lealtà del principe”⁴, 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. (Machiavelli, *Il principe*, cap. 18, par. 2-3, 167).*

E ancora, nel quarto paragrafo dello stesso capitolo, Machiavelli insiste:

Un principe, dunque, non deve realmente possedere tutte le qualità, ma deve far credere di averle. [...] Nel senso che egli deve apparire clemente, degno di fede, umano, onesto, religioso, e anche esserlo realmente; ma se poi gli è necessario non esserlo, il suo

4 Dal titolo originale *Quomodo fides a principibus sit servanda*.

animo deve essere sempre pronto a potere e a sapere mutarsi nell'esatto contrario. [...]

perché egli è spesso obbligato, per mantenere il potere, a operare contro la lealtà, contro la carità, contro l'umanità, contro la religione. Bisogna perciò che egli abbia un animo disposto a indirizzarsi secondo il vento della fortuna e il cambiar delle situazioni. Insomma, come dissi prima, non si allontani dal bene, quando può, ma sappia entrare nel male, quando vi è costretto. (Ivi, par. 4, 169)

Ho evidenziato in caratteri non in corsivo alcune pratiche semiotiche che troviamo perfettamente rappresentate in *House of Cards*. Non solo l'uso della forza, quando “necessario” a conservare il potere (unico fine del principe secondo Machiavelli), 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.

Ma in effetti chi è il “principe” o il “principato” di cui parla Machiavelli? In *House of Cards* si tratta non solo del personaggio che incarna il presidente degli Stati Uniti, ma dell'insieme di ciò che un presidente rappresenta, come suggerisce il finale della quarta stagione, dove si usa una dichiarazione di guerra al terrorismo islamico non tanto per fronteggiare bensì per *creare il terrore*, e continuare così a detenere il potere. Potremmo definirlo un “attante collettivo” – come è lo stato –, nell'accezione però del mostro, del “Leviatano” che secondo Hobbes incute il rispetto delle regole tramite “la paura, la reverenza e il terrore”, come spiega Carlo Ginzburg (2013). Più semplicemente, diremo che si tratta delle forme e del dispositivo del potere della Casa Bianca, cioè quel mondo che siamo portati a conoscere, anzi che ci implica come spettatori, nella serie *House of Cards*.

2.3 *Dal romanzo alla serie BBC e alla serie Netflix*

La serie americana riprende da una meno nota serie televisiva inglese della BBC (in tre stagioni 1990-1995), basata sulla trilogia letteraria di Michael Dobbs, ex Capo dello staff presso la sede del partito conservatore sotto Margaret Thatcher⁵. Già nella serie BBC troviamo un uso insistente, a partire dall'*incipit* della prima puntata, di interpellazioni dello spettatore con sguardi in macchina e con *a parte* teatrali del protagonista. 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 di remake a metà tra adattamento ed espansione, ma non ce ne occuperemo in questa sede se non con brevi accenni⁶. Proviamo invece a ragionare sulle strategie di potere raccontate dalla serie americana.

Nella prima stagione, ad esempio, 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.

⁵ *House of Cards* è una miniserie trasmessa dalla BBC (novembre-dicembre 1990), di tre stagioni, che arrivano fino al 1995, ora visibile su Netflix. Protagonista: Francis Urquhart (Ian Richardson), sceneggiatura adattata da Andrew Davies e Michael Dobbs e ispirata al romanzo omonimo di Michael Dobbs. Una trilogia a sfondo politico incentrata su Francis Urquhart, con i titoli che riprendono quelli dei romanzi: *House of Cards* (1990), *To Play the King* (sequel del 1993), *The Final cut* (sequel del 1995).

⁶ Rinviamo per queste definizioni a Jenkins 2011; Dusi 2015.

Francis Urquhart nel romanzo di Michael Dobbs e nella serie BBC, come 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, esattamente come nell'*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 il costruttore, *con ogni mezzo*, del proprio successo personale, cioè della propria ascesa al potere⁷. Una metafora visiva rende bene il giudizio morale che traspare nella serie BBC a livello del "grande venditore di immagini" (come direbbe Metz⁸) cioè dell'enunciatore della serie: 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 sembra 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, 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 appa-

7 Sulla passione della vendetta rinviamo a Greimas 1983; Greimas e Fontanille 1991; Landowski 2005; Mascio e De Maria 2006.

8 Si veda Metz 1991.

rentemente 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 ad indicare una metropoli che non dorme mai, dove il potere politico è il fulcro silenzioso delle azioni collettive.

2.4 *La teatralizzazione delle relazioni di enunciazione*

Ricordiamo la sequenza del primo episodio della prima stagione, il *pilot*, in cui Frank Underwood si trova con la moglie a una festa di fine anno, e 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 una 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 al di là dello schermo e interpellare lo spettatore, per mettersi sul suo stesso piano, 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-ora⁹: cioè dei discorsi e delle strategie decise per loro dal racconto televisivo come personaggi secondari.

Cosa può fare Underwood con questa delega? Come abbiamo visto, può parlare “direttamente” allo spettatore, e costruire così una sorta di presa diretta sull’enunciatario del discorso della serie. Underwood 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 relative 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, in una rimediazione delle forme del teatro. Teatro che, ricordiamo, conosce questo trucco almeno da Shakespeare in avanti, e molti 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 spettatore¹⁰.

9 Rinviamo a Greimas e Courtés 1979.

10 Ricordiamo però che nella tragedia di Shakespeare questo potere di interpellazione degli *a parte* con lo spettatore non è una prerogativa solo di Riccardo III, ma anche di altri personaggi e, tra l’altro, Riccardo se ne serve

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 una 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.

Prendiamo un'altra sequenza, tratta dal settimo episodio della quarta stagione: il comizio dell'avversario Conney per la corsa alla presidenza e in particolare il lungo *a parte* di Frank che lo segue. Dopo il comizio, Conney viene interrogato da un giornalista sull'uso di un motore di ricerca (che lo sponsorizza) per usare i dati sensibili dei suoi possibili elettori. Poi ecco Underwood, in un corridoio della Casa Bianca, che ragiona con il suo aiutante Doug sulla trappola tesa all'avversario con quella domanda mentre, in una rimediatazione digitale, rivediamo un estratto della scena sul-

molto avanti nel racconto. La moglie di Underwood, Claire, è stata invece spesso paragonata a Lady Macbeth. Più che eroi negativi, si parla oggi di "antieroi" o meglio di "rough heroes", per i quali rimandiamo al saggio di Andrea Bernardelli in questo volume.

lo schermo di un tablet porto da Doug a Underwood. Si accenna qui, tra l'altro, alla potenza del rilancio sui social della domanda a Conney rimasta inevasa. Poi Underwood ci guarda, mentre Doug si allontana, e inizia a metterci al corrente del suo ragionamento: spiega che Conney grazie al motore di ricerca in suo possesso ha un'arma contro di lui, e mentre Underwood lo dice vediamo Conney lì presente puntargli contro una pistola. Underwood mette così in scena le sue parole, e ragiona sul da farsi muovendosi di fronte a Conney con noncuranza, parlando direttamente allo spettatore. Ipotizza un decreto che gli permetta di accedere ai dati dei servizi segreti per garantirgli un'intercettazione nazionale capillare, così da controllare cosa viene detto, scritto, postato su di lui per telefono, nella rete e nei social. In questo modo, minaccia Underwood, potrebbe finalmente "vederci tutti". Siamo, ricordiamolo, alla quarta stagione, e questa lunga sequenza teatrale è un modo di mostrare il dietro le quinte dei discorsi pubblici, ma certo anche di assecondare l'effetto spiazzante degli *a parte* di Frank Underwood, che sembrano aumentare in questa stagione. E la teatralizzazione viene resa esplicita nel mostrare l'avversario politico di Underwood con una pistola in mano. La lotta politica si rivela nel suo essere conflitto, duello armato, e i discorsi o i trucchi elettorali diventano armi non solo discorsive, ma effettive. E in questa stagione Underwood, delegato dall'enunciazione a prendere la parola, non ha solo il potere di sguardo in macchina e di interpellazione dello spettatore, ma anche quello della messa in scena visiva delle proprie metafore. Infatti Underwood, a fine sequenza, si avvicinerà all'avversario politico per togliergli la pistola di mano mentre quello resta congelato, in un teatrino di cui Underwood diventa burattinaio. Ad 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 Claire, diventata 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.

Potremmo concluderne che 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 enunciario/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 di “convocazione ironica”¹¹, 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 tra fascinazione e spiazzamento, costruisce un’innovativa forma pragmatica di *aggiustamento* al personaggio da parte dello spettatore.

11 Ringrazio per questa definizione Federico Montanari.

E il caso di Frank Underwood non è isolato, perché si ritrova – in modi diversi – in molte serie tv contemporanee, con *rough heroes*¹² come Dexter, Tony Soprano o Walter White che sembrano sfidare lo spettatore a seguirli, tra simpatia ed empatia, nella loro esistenza di personaggi scomodi o, meglio, di “difficult men”¹³.

2.5 *Forme di temporalità sospesa*

Nella sequenza in cui Underwood si aggira per la sala del party di capodanno parlando con lo spettatore (nel *pilot* della prima stagione), oppure in quella della quarta stagione in cui Underwood mostra il suo avversario che gli punta la pistola, troviamo anche un problema di temporalità. In termini semiotici parleremo di *aspettualizzazione temporale*¹⁴, cioè di punti di vista installati nel processo temporale in corso di svolgimento. La temporalità narrativa che vede agire il personaggio di Underwood viene infatti sospesa nei suoi *a parte* con lo spettatore. È evidentemente 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. Come dicevamo, l'enunciazione enunciata a cui assistiamo ci convoca come enunciatari in una relazio-

12 Per le analisi delle complesse relazioni con lo spettatore, tra empatia e simpatia, fascinazione e spiazzamento di questi antieroi contemporanei (ad esempio nelle serie *Dexter*, *The Sopranos*, *Breaking Bad*) rinviamo a Garcia 2016; Bernardelli 2016; Piga Bruni 2018.

13 Rinviamo a Martin 2013.

14 Cfr. Greimas e Courtés 1979.

ne di commento al racconto che si svolge di fronte a noi¹⁵: questo significa che come spettatori veniamo manipolati sul *sapere* da parte del personaggio-narratore, che ci fornisce delle istruzioni sia sulla situazione narrativa sia sugli altri personaggi. A dir meglio è un meta-sapere, che nel suo tempo sospeso valorizza la relazione con lo spettatore, anzi la *intensifica*. 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)¹⁶, che mette l'accento su quella membrana *porosa* che è la costruzione discorsiva.

Si tratta di una dimensione metadiscorsiva e metafinzionale, che secondo la definizione di Eugeni è posta nel mondo “indiretto” del racconto audiovisivo, dove però si ritaglia una particolare evidenza e una relativa autonomia. La temporalità narrativa legata alla spazialità e alle azioni dei personaggi viene quindi sospesa, oppure continua nel suo svolgersi senza che nessuno degli altri personaggi in scena si renda conto del salto di livello discorsivo che sta compiendo Underwood accanto a loro. La *fiction* televisiva si mostra così nella sua artificialità di mondo costruito: come mondo indiretto articolato – anche temporalmente – con una propria razionalità interna. Ma, come dicevamo, alla temporalità narrativa si sovrappone la temporalità discorsiva dell'enunciazione, un guscio temporale che mima la presa diretta, chiama in causa lo spettatore e in effetti incide sul suo tempo di visione, mentre lo guarda negli occhi. 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

15 Si veda Casetti 1986, 32-33.

16 Si veda Eugeni 2010, 52-53.

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.

2.6 *Forme di manipolazione*

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), ricordiamolo, 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" (come direbbe 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, pp. 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 proprio 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 (che ne conta, al momento in cui scriviamo, sei). 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 suicidio¹⁷. La stessa sorte toccherà a Zoe Barnes, nel primo episodio della seconda stagione.

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, Fabbri¹⁸ 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

17 Il personaggio di Peter Russo in *House of Cards* (serie Netflix) è una ripresa, spostata però nell’ambito politico, di un 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 passerà anche nella serie 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 Urquhart, simulato come incidente sul bordo di una terrazza, innevata e scivolosa, posta sopra il parlamento.

18 Per Fabbri e Marcarino, infatti: “gli atti di autorità, gli impegni personali, i patti si realizzano mentre si compiono determinati atti (enunciazione performativa)” (1985, pp. 5-6).

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” (*Ivi*, 1)¹⁹.

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 usa questi casi per dimostrare come il discorso politico e mediatico contemporaneo non abbia 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 col 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 (ad esempio con un far credere di credere), e in cui ogni giudizio epistemico e veridittivo viene sospeso: “l’enunciatore *fa finta* di dire la

19 Inoltre, secondo Fabbri e Marcarino, “la funzione del *confronto di potere* non rappresenta solo una indicazione sulla quantità di potere che si ha nei confronti dell’altro, ma ci dice direttamente se è possibile avere più potere degli altri e quindi raggiungere lo scopo. I protagonisti non si misurano l’un l’altro ma operano ciascuno su una modalità distinta (un tipo di potere o di sapere); indipendentemente da come si orienta la relazione fra gli attanti, si congiungono generalmente due categorie: l’*interdizione* a contrariare le decisioni prese dall’autorità (che detiene il potere) e la *prescrizione* ad assumere la responsabilità del potere, cioè a raggiungere gli scopi prestabiliti; questo doppio imperativo è suscettibile di reggere qualsiasi relazione tra figure di autorità” (Fabbri, Marcarino 1985, pp. 6-7).

verità e di credere che l'enunciataro gli creda a sua volta, mentre l'enunciataro *fa finta* di crederci e di non sapere che l'enunciataro stia *facendo finta*" (Alonso 2018a, 3)²⁰.

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*" (*ivi*, 4), e giunge a sostenere che il discorso politico oggi, in particolare i nuovi populismi, appaiono come parte di un "discorso *finzionale*".

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.

2.7 *Problemi (teorici) di referenzialità*

Proveremo allora a ragionare sulle relazioni tra i politici rappresentati nella fiction tv e il dispositivo mediale, e sulle esperienze medialì dello spettatore legate alle costruzioni interdiscorsive e intermediali. Prima, però, apriamo una breve digressione per cercare di spiegare meglio la nostra prospettiva teorica.

20 "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, p. 3).

Nella semiotica post-strutturalista, in particolare in quella di scuola greimasiana e, in modo diverso, anche in quella di deriva lotmaniana, il mondo esterno è pensato come una “macrosemiotica”, dentro la quale vivono uomini e culture, oggetti e feticci. Il referente, il mondo diretto, la realtà esperienziale, sono studiabili solo come costruzioni discorsive, o meglio come traduzioni intersemiotiche tra linguaggi e mondi, tra culture e sistemi di segni. Ritroviamo anche nelle serie tv le strategie di costruzione di quello che la semiotica greimasiana chiama “illusione referenziale”, e la semiotica peirceana interpretativa invece chiamerebbe relazione di referenza tra uomo e mondo.

Nella prospettiva greimasiana alcune strategie testuali sono studiate da Denis Bertrand (2000) come modi di costruzione della “referenza interna” ai testi narrativi (letterari, nei suoi esempi): la costruzione di rimandi anaforici (che rendono coerente il mondo testuale); la costruzione enunziativa nel gioco di scatole cinesi che produce un *débrayage* interno, con i suoi “effetti di referenzializzazione”, poiché il primo livello diventa momentaneamente lo sfondo discorsivo alla seconda costruzione discorsiva; oppure, più semplicemente, la costruzione di isotopie figurative che danno corpo e figura ai temi nella costruzione di un mondo arredato e credibile per i personaggi del racconto.

Nel campo dell’ermeneutica, invece, diremo con Ricoeur (1983) che c’è una differenza tra racconto “di finzione” e racconto “storico” legato alla referenzialità dei fatti narrati. Se il racconto di finzione si può costruire anche come totalmente slegato dal mondo della nostra esperienza quotidiana (ad esempio nei mondi della fantascienza), Ricoeur parla di una “referenza per tracce” su cui lavora lo storico, e invoca una “referenza incrociata” tra finzione e storiografia. Ricoeur si chiede, infatti, “se il racconto di finzione

non debba forse una parte del suo dinamismo referenziale proprio alla referenza per tracce. [...] In tal caso la finzione dipenderebbe tanto dalla storia quanto la storia dalla finzione” (Ricoeur 1983, p. 132).²¹

Anche Doležel, studiando la semantica dei mondi possibili finzionali, parte da una differenza ontologica tra i testi che sono “*world-constructing text*” rispetto ai “*world imaging text*”: secondo lo studioso i testi finzionali “costruiscono il mondo”, mentre i testi non finzionali lo “raffigurano”. Parlando della ricezione dei testi, però, Doležel cita degli studi sulla biografia e l’autobiografia in cui la “finzionalità” o meno di un testo, come la sua “fattualità”, derivano dalla chiave di lettura scelta²². Quello che ci interessa di più in questa discussione, allora, è una differenza descritta dallo stesso Doležel come legata alla ricezione:

Le immagini del mondo attuale fornite dai testi [che raffigurano il mondo] sono costantemente messe in discussione, modificate o cancellate da procedure di validazione e refutazione. Il mondo finzionale non può essere alterato né cancellato, una volta che il suo creatore abbia fissato il testo che lo costruisce. (Doležel 1998, p. 28)

Potremmo però ribaltare il punto di vista, e dire con Goodman che “tutti i testi costruiscono mondi e tutti i mondi dipendono dall’attività testuale” (Goodman 1978), ma ci basta ricordare che tutti i racconti, finzionali o meno,

21 Per Ricoeur “la storiografia può rivendicare una referenza che si iscrive nell’empiria, nella misura in cui l’intenzionalità storica riguarda avvenimenti che hanno ‘effettivamente’ avuto luogo” (Ricoeur 1983, p. 132).

22 Doležel cita Cohn, che spiega: “Non possiamo ritenere che un dato testo sia più o meno finzionale, più o meno fattuale, ma solo che lo leggiamo in una chiave o nell’altra: che la *fiction*, in una parola, non è una questione di grado ma di genere” (Cohn 1989, p. 16).

rientrano nell'ambito della narratologia e dello studio semiotico della narratività²³.

Per cercare un punto di approdo, diventa a nostro avviso fondamentale la proposta sociosemiotica di Roger Odin, sulle differenze pragmatiche del patto comunicativo e dell'asse della comunicazione tra prodotto audiovisivo e spettatori. Per Odin, il patto di lettura "documentarizzante" è una cornice, un orientamento della visione e dell'esperienza per cui vediamo un film documentario e accettiamo che si tratti di qualcosa che "ci riguarda", in modo diverso da un racconto di finzione. Un racconto documentario può venire verificato o falsificato da riscontri intersoggettivi. E certo una "lettura documentarizzante" si può rafforzare fornendo prove indiziarie, testimonianze, documenti storici, ecc.

Dal punto di vista della semiotica dei media proposta da Eugeni (2010), il mondo rappresentato e riferito nel cinema di finzione e in quello documentario è sempre un "mondo indiretto", che si mette in relazione *più o meno forte* con il "mondo diretto" della nostra esperienza fenomenologica. Ed è proprio questo legame il problema, dato che non c'è mai una relazione univoca e immediata, ma sempre una mediazione polisemica e multisensoriale, oltre che narrativa e discorsiva²⁴.

23 Come sostengono sia Barthes 1966, sia Greimas 1970.

24 Può sembrare superfluo ribadirlo, ma bisogna uscire dall'ingenuo fraintendimento di chi pensa al documentario come qualcosa che ci parla della 'realtà', che attua un discorso basato sulla 'verità', che non ha 'narrazione' perché usa testimonianze dirette. Si parla oggi di un "cinema del reale", invece che di un cinema di finzione, ma pur sempre di una costruzione discorsiva, narrativa, stilistica, orientata valorialmente e culturalmente (si veda Odin 2000 e 2013; Bertozzi 2008).

2.8 *Serie tv e referenza extratestuale*

Un esempio da una serie tv contemporanea sul narcotraffico ci permette di fare un passo avanti nella discussione sulla referenza, intesa in questo caso come una costruzione discorsiva, intertestuale e intermediale.

Nella serie *Narcos* prodotta da Netflix (2015 – in corso), il gioco tra lettura “documentarizzante” e racconto di finzione si complica e diviene una relazione discorsiva mediatizzata, tra effetti di rimediazione e di intermedialità. Prendiamo ad esempio il quarto episodio della prima stagione, quando una fotografia diventa il tramite tra “esperienza fattuale” ed “esperienza finzionale”, entrambe come dicevamo da considerare all’interno del “mondo indiretto” dell’esperienza mediale (Eugeni 2010).

Gli agenti della CIA, nella serie, stanno indagando a Bogotá sul narcotrafficante Pablo Escobar, e riescono a risalire a un pilota che aiuta i narcos nel trasportare la cocaina in giro per il mondo. Questi è in effetti un americano, anzi un ex collega della CIA, che interrogato e messo alle strette si riscatta con delle immagini di Escobar, fotografato (a sua insaputa) mentre sta caricando della droga su un aereo, accanto a dei comandanti della guerriglia comunista in Nicaragua. E la “prova” produce i suoi effetti: il detective della CIA mostra le fotografie all’ambasciatrice americana, per mettere in evidenza il collegamento tra i narcotrafficanti e i comandanti sandinisti del Nicaragua. Poco prima, nel racconto dell’episodio, eravamo stati testimoni di una riunione interna tra *intelligence* e militari americani, nella quale i fondi per la lotta al narcotraffico venivano dirottati verso la crociata anti-comunista sostenuta dal presidente di allora, Ronald Reagan. Ora veniamo informati dal narratore della serie (il detective della CIA) che le fotografie che testimo-

niano l'alleanza tra Escobar e i comunisti hanno portato Reagan a tuonare contro i narcotrafficanti come nemici assimilati agli odiati comunisti, e quindi a riaprire i finanziamenti alle loro operazioni in Colombia.

La cosa interessante è che il racconto viene inframmezzato da video originali dell'epoca, in cui assistiamo alle dichiarazioni in televisione del presidente Reagan. E ricordiamo che poco prima, nello stesso episodio, Reagan era stato protagonista di una ricostruzione fatta dalla voce narrante, e supportata da fotografie d'epoca, che ripercorreva la sua carriera di anticomunista iniziata con le testimonianze nella commissione McCarthy contro alcuni colleghi di Hollywood.

Le "tracce" documentarie di un racconto storico delle strategie politiche ed economiche dell'amministrazione Reagan, percepite dallo spettatore come esperienza "fattuale"²⁵, vengono allora alternate al racconto di finzione grazie al montaggio, al fine di supportare la narrazione della serie e renderla verosimile. Le dichiarazioni televisive conservate nella memoria mediale, assieme alle fotografie d'archivio, vengono usate come fonti testimoniali e documenti storici. Anche se, in effetti, sono sempre delle rimediazioni e delle ri-narrazioni di cronache precedenti, esse si intrecciano così nel racconto di finzione, per costruire un effetto di "veridizione"²⁶.

L'esempio di *Narcos* ci permette di capire meglio il contesto mediale di *House of Cards*, che rispetto ai problemi di referenza gioca una diversa possibilità. Assistiamo spesso, in *House of Cards*, alla collusione tra mondo dell'esperienza

25 Per Eugeni, l'esperienza fattuale è una esperienza mediale che "viene percepita in continuità con l'esperienza di vita quotidiana", poiché "riguarda il fruitore e il mondo di vita nel quale questi è inserito (Eugeni 2010, 52).

26 Sulla veridizione rinviamo a Greimas 1983.

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 infatti, 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 per 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 Underwood²⁷, 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

27 Underwood viene ferito gravemente con dei colpi di pistola da parte di Lukas, un ex-giornalista che indagava su di lui, accusandolo della morte di Peter Russo e di Zoe Barnes, ed era stato messo in carcere (con un tranello) dai servizi segreti manipolati dal presidente stesso.

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 generi, regimi comunicativi e cornici discorsive molto differenti, ma in questi casi si ibridano. E l’operazione di *House of Cards* non passa senza polemiche: nel web si trovano infatti *forum* e molte discussioni aperte sulla confusione che si viene a produrre nei pubblici, ma si ammette anche il divertimento creato per gli spettatori proprio grazie alla contaminazione tra “vita reale” (o meglio il discorso mediatico fattuale, in presa diretta sul tempo sociale) e le narrazioni seriali di finzione. Ci sono anche commenti critici sulla ricaduta, a livello di credibilità nel loro ruolo di giornalisti, di coloro che si sono prestati a recitare se stessi in *House of Cards*. In effetti questi giornalisti cercano una popolarità mediatica effimera, da star della fiction, ben diversa da quella legata a un patto comunicativo documentario dell’informazione “just in time” (cioè dei *talk show* politici e delle *news*).

L’effetto di senso ottenuto dalla serie *House of Cards* è in ogni caso semioticamente interessante, perché questa sorta di ibridazione tra i mondi *buca lo schermo* in un’altra maniera: ottiene cioè di valorizzare la 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”) che attiva e mette in gioco le competenze spettatoriali, perlomeno quelle del pubblico americano e di chi riconosce i giornalisti in scena.

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 alla 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 uomo 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.

Tornando alle nostre riflessioni su quelli che abbiamo chiamato “effetti di referenza”, ricordiamo che, all’interno dei *Television Studies*, Margrete Bruun Vaage²⁸ parla più semplicemente di “reality check”. Rispetto ai nostri esempi, il *reality check* sarebbe quel tocco di “realtà” dato dai documenti d’archivio usati in una *fiction* o, come abbiamo visto, dai veri giornalisti in *House of Cards*. Una sorta di “fact checking” ad uso dello spettatore, o meglio un dispositivo testuale per orientare la reazione dello spettatore. Come 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, p. 237)

Secondo Bruun Vaage, lo spettatore è dunque “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, secondo la studiosa, 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” (*Ibidem*). Potremmo dire che è propriamente 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)²⁹. Questa

28 Si veda anche il volume di Bruun Vaage del 2015, *The Antiberro in American Television*.

29 Spiega Bernardelli: “Il reality check avviene quando qualcosa nel testo di finzione ricorda allo spettatore quali conseguenze morali o sociali potrebbe

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 medialità che riescono a bucare le cornici discorsive. Sono giochi sulle soglie del dispositivo mediale stesso³⁰, tesi a produrre *effetti di veridizione*.

2.9 *Un problema di “voci”*

Sofferamoci su una manipolazione del sapere molto raffinata che compie Frank Underwood nei confronti dei media e del presidente in carica nella prima stagione.

Fin da quando ha deciso di vendicarsi facendo fuori i compagni di partito che lo ostacolano, nella prima stagione della serie, Frank ha iniziato ad usare una giovane giornalista rampante, Zoe Barnes, che gli garantisce l'anonimato in cambio di informazioni esclusive e riservate.

La giornalista diventa così improvvisamente una figura nota al mondo dei media, per gli *scoop* che riesce a procurare al suo giornale (un fantomatico “Washington Herald”), con notizie fornite direttamente da Underwood. Ad esempio, egli fa pubblicare a Zoe la bozza di una proposta di legge sull'istruzione troppo ‘di sinistra’ e impopolare, in modo da far dimettere il deputato che se ne occupa e prendere il suo posto. Poi Underwood fornisce alla giornalista un vecchio articolo di un giornale universitario diretto dall'attuale

avere il suo coinvolgimento emotivo se quegli eventi o azioni fossero reali. Ad esempio, l'inserimento di materiale non finzionale (foto o filmati che documentino la realtà dei fatti) induce lo spettatore alla riflessione riguardo ai confini della finzione, attraverso il confronto tra le due reazioni o coinvolgimenti attivati. [...] Si tratta di una specie di ‘ritorno alla realtà’ per lo spettatore” (Bernardelli 2016, p. 56).

30 Sul dispositivo mediale si veda Eugeni 2017.

segretario di stato, in cui si parla male dello stato israeliano. Il caso monta mediaticamente, e anche il segretario è costretto alle dimissioni. Come terza tappa della sua presa del potere (che lo porterà a diventare nelle stagioni successive prima vicepresidente, poi presidente), Underwood incita Zoe a scrivere che tra le scelte per un nuovo segretario di stato c'è una sua alleata, Cathy Durant (ep. 2, prima stagione)³¹. Zoe Barnes cita nel suo articolo “una fonte vicina al presidente”, e immediatamente la voce circola³² e i media rilanciano e amplificano la notizia.

Frank, quindi, dapprima ha costruito la credibilità della sua complice facendole fare degli *scoop* politici di primo piano, poi l'ha guidata nella creazione di effetti ‘reali’ a partire da voci ritenute ‘vere’. E la manipolazione sul sapere innescata da Frank funziona: il gossip mediatico inizia ad esercitare una forte pressione sulle scelte del presidente³³. La ‘voce’ viene creduta, ricordiamo, sulla base della reputazione della giovane giornalista per la veridicità dei suoi precedenti *scoop*. Eppure, questa volta, la notizia è falsa: è infatti una pura invenzione strategica di Frank, volta a manipolare i costruttori dell'opinione pubblica: quell'attante collettivo che, come Frank prevede, verrà ascoltato dal presidente³⁴.

31 Se all'inizio della seconda stagione Zoe verrà uccisa proprio da Frank quando inizierà a indagare su di lui, nella quarta stagione anche Cathy Durant diverrà sua nemica, dopo che Frank le ha mentito sulla sua candidatura alla vicepresidenza e l'ha usata per lanciare al suo posto la moglie Claire. Nella quinta stagione, infine, Cathy Durant minaccerà Frank di testimoniare contro di lui e finirà quasi uccisa da Frank, con una brutale spinta dalle scale.

32 Si veda il saggio di Paolo Fabbri nel numero di *Versus* dedicato a *Voci e rumori: la propaganda della parola* (Fabbri 1998).

33 L'effetto a cascata di una “informazione riservata” divenuta pubblica mostra la superficialità della chiacchiera televisiva basata su un “si dice”, ma anche la potenza del discorso televisivo.

34 Poco dopo, nello stesso episodio, vediamo che la nomina diventa possibile anche grazie alla abilità di Frank nel dissimulare di fronte alla richiesta

2.10 *Big data analysis e discorso politico*

Nel dodicesimo episodio della quarta stagione 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: Conney (lo abbiamo incontrato negli esempi precedenti). La sequenza mostra una inedita strategia di comunicazione per fare presa sugli ascoltatori, intesi ormai come pubblico attivo e connesso 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, è già stato accusato proprio da Underwood, nella stessa stagione della serie, di utilizzare dati privati forniti dal motore di ricerca dell’azienda che lo appoggia nella campagna, anzi di mani-

diretta di un parere politico sulla stessa Durant da parte della segretaria del presidente (che riferirà al suo capo). Frank, infatti, finge sorpresa per la proposta, ma riesce a dire che “non è la scelta peggiore”, e quindi a far passare un reticente giudizio positivo sulla Durant. Se invece avesse dato un appoggio esplicito, sarebbe probabilmente stato controproducente.

polarli a suo favore³⁵. 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. Abbiamo già ragionato della sequenza in cui Underwood dichiara che depotenzierà quest'arma in mano all'avversario, ma solo ora capiamo veramente cosa intendesse.

Ricordiamo le proposte di Eugeni sulle relazioni tra esperienza "fattuale" ed esperienza "finzionale": in questa messa in scena dei dispositivi tecnologici del mondo diretto potremmo parlare di un *interscambio* dei regimi e degli spazi discorsivi, con una sorta di connessione fra mondi di esperienza grazie ai dispositivi mediali. Nelle varie stagioni della serie, più volte i dispositivi tecnologici sono entrati nel racconto, ad esempio con gli onnipresenti *smartphone*, *tablet* e i computer portatili sempre accesi e sempre connessi. In questo caso però la manipolazione va verso una nuova frontiera, perché l'accesso ai dati prodotti dagli utenti del web viene usato esplicitamente ai fini della comunicazione persuasiva. Per gli Underwood, in diretta televisiva, si tratta di *aggiustare* le proprie scelte lessicali e tematiche, il proprio

35 Il nome del motore di ricerca è finzionale, ma certo mima il potere di aziende reali come Google o Yahoo. Come si è visto con il recente scandalo legato alla società Cambridge Analytics, che utilizzava dati da milioni di profili Facebook ai fini di orientare le campagne politiche dei propri clienti, la finzione della serie *House of Cards* racconta qualcosa che è 'talmente vicino al vero' da non stupirci quando questo diventa notizia di cronaca. Non è, troppo semplicemente, che la *fiction* anticipi la 'realtà': diremo piuttosto che l'analisi socio-culturale condotta al momento della scrittura della stagione ha saputo cogliere delle emergenze e dei rilievi nella 'sismografia' dei *social media*, e li ha portati alle estreme conseguenze.

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"³⁶.

2.11 Conclusioni

Con questo ultimo esempio, il cerchio si chiude. Abbiamo visto, nella prima stagione, come Frank Underwood controlli il mondo della stampa e della televisione, e come faccia passare le notizie desiderate creando informazioni *ad hoc*, funzionali alle sue strategie di manipolazione del presidente appena eletto e del suo staff. Nel corso della prima stagione Frank riuscirà nel suo progetto di vendetta, all'inizio della seconda stagione anzi rimpiazzerà il vicepresidente, iniziando poi a tramare per spodestare il presidente stesso. Frank arriva infatti a costruire, sempre restando nell'ombra, le premesse per una procedura di *impeachment* basata su uno scandalo legato a denaro e interessi energetici correlati. E riesce sempre a mentire in modo efficace al neopresidente, al punto da fargli credere di essere un amico talmente leale da essere pronto a sacrificarsi al suo posto. Lo scandalo porterà alle dimissioni del presidente eletto, con il conseguente passaggio di consegne a Frank Underwood, che giurerà da presidente alla fine della seconda stagione³⁷.

36 Sono temi che vengono loro suggeriti dapprima dallo scrittore dei loro discorsi, che ha a suo modo 'radiografato' la coppia presidenziale, poi vengono ribaditi e validati dall'analista informatico che, su loro mandato, controlla i flussi di informazioni.

37 Non ci siamo soffermati sulle manipolazioni e le strategie di potere della terza stagione, che vedono alla fine lo smarcarsi della first lady Claire Underwo-

Nella quarta stagione delle serie, durante la campagna di rielezione del presidente, abbiamo visto l'acuirsi dei conflitti tra i candidati, fino alla manipolazione strategica dei *big data* per orientare la campagna elettorale a favore degli Underwood. Frank e Claire vinceranno le elezioni, però, solo alzando la posta in gioco, perché alla fine della quarta stagione sembrano condannati a uscire di scena da un'inchiesta giornalistica sulle loro menzogne e manipolazioni³⁸. Come fanno a rilanciare? Aprono di comune accordo la stagione del "terrore" (nelle loro parole), con il presidente Underwood che dichiara in tv lo stato di guerra all'ICO (una sigla terroristica che mima quella dell'ISIS)³⁹. È in questo finale drammatico della quarta stagione che Claire, come dicevamo più sopra, prenderà la parola assieme a Frank, interpellando a sua volta con lo sguardo lo spettatore.

Come abbiamo detto parlando di semiotica della manipolazione, si può ragionare sulle forme politiche e la loro "prassi enunciativa" a partire dalle forme dell'espressione, intese come "forze che producono i loro propri effetti di senso politico" (Alonso 2018b, 10). Le forme politiche finzionali raccontate da *House of Cards*, ad esempio le logiche delle azioni e delle passioni legate al protagonista Frank Underwood, sono parte di quelle "forme soggettivanti" che Alonso chiama della "Avventura politica" e della "Strategia". Nella definizioni date recentemente da Alonso (2018b), ritroviamo la proposta dei regimi dell'interazione a

od da Frank, poiché Claire inizia a pretendere per sé un ruolo più ambizioso, che nella quarta stagione definirà come quello della vicepresidente.

38 Un'inchiesta che scava proprio sull'*impeachment* al presidente eletto orchestrato a suo tempo (nella seconda stagione) da Frank.

39 Nella quinta stagione, questa svolta verso la guerra permanente non garantirà loro una facile vittoria elettorale, portando al giuramento di Claire come nuovo presidente, mentre non si ferma l'inchiesta contro Frank. Questo porta alle dimissioni di Frank a favore di Claire. Nella sesta stagione si saprà che Frank è morto; Claire conserverà il potere usando i suoi stessi metodi.

cui abbiamo accennato citando 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, p. 9, nostra trad.)

Ecco allora che le istruzioni di Machiavelli con cui abbiamo aperto il nostro saggio, e la sociosemiotica delle interazioni applicata al discorso politico, entrano in risonanza: in buona parte delle sue strategie Underwood mantiene il potere grazie a pratiche di dissimulazione e di manipolazione, ma come abbiamo visto può usare la forza (se lo ritiene vantaggioso), perché è al contempo sia “volpe” sia “leone”. Tuttavia, come abbiamo cercato di delineare, il personaggio di Underwood privilegia anche forme strategiche interpersonali più soggettivanti, adattandosi rapidamente alle situazioni. E la serie stessa costruisce meccanismi discorsivi che interpellano lo spettatore e lo seducono – o lo provocano – istituendo un regime semiotico di *aggiustamento*.

Proviamo a concludere. Nella “polverizzazione” attuale dei dispositivi mediali, persi nei racconti epici⁴⁰, nelle soggettivazioni esasperate dei social media, nella condivisione ad ogni costo e nella “vetrinizzazione” del sé⁴¹, il discorso politico è necessariamente cambiato, anche nelle sue modalità di *veridizione*. Tra l'altro, il politico si traveste a sua volta da *prosumer* del web, come sappiamo fin dalla comunicazio-

40 Come sostiene Eugeni nel suo libro sulla “condizione postmediale”.

41 Si veda Codeluppi 2012.

ne via Twitter di Obama, e rivela di essere anche – a sua volta – uno spettatore di fiction. Forse guarda alle storie verosimili del *political drama* come a un mondo possibile dove tutto, semplicemente, appare controllabile e programmabile.

In questi giochi di specchi, non è la *fiction* a riflettere le ambiguità della politica, ma viceversa è la politica che sembra agire – almeno mediaticamente – come una *fiction*.

House of Cards, dicevamo, costruisce un nuovo rapporto di potere tra lo spettatore e il dispositivo, un rapporto che gioca sull'*assenza di intermediazione*. La convocazione ironica da parte di Frank Underwood richiama però un altro piano discorsivo, più fattuale. A livello della produzione televisiva, Netflix inizia, proprio da questa serie (nel 2013), a cambiare le regole del gioco, perché mette subito *on line* tutti gli episodi di una stagione, provocando così forme inedite di visione per i suoi abbonati⁴². Si tratta di un'operazione strategica, che cambia radicalmente sia i modi della produzione, sia i modi del consumo⁴³.

La convocazione ironica usata dal protagonista di *House of Cards*, entra allora a far parte di un gioco più ampio, poiché riflette il nuovo patto di fruizione proposto – o imposto – allo spettatore dalla stessa Netflix (al contempo produttore e distributore *on line*). Un nuovo modo, in effetti, di fare politica televisiva.

42 La visione bulimica (*binge watching*) si poteva già fare con i DVD (o con i file scaricati illegalmente) ma solo in un secondo momento. Si tratta comunque di una trasformazione radicale rispetto al panorama mediale contemporaneo, tant'è che network come SKY la rallentano fino a quando possono – ricordiamo che in Italia la serie è stata vista a episodi settimanali, trasmessi da SKY –, ed ora invece tendono a inglobarla: è recente la notizia di una fusione promessa tra Netflix e SKY.

43 Ringrazio Giorgio Grignaffini per queste riflessioni.

Riferimenti bibliografici

Alonso Aldama,

2018a, *Régimes véridictaires et simulacres du politique*, Nouveaux Actes Sémiotiques, n. 21, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5990>.

2018b, *Quand l'expression fait le contenu politique*, Nouveaux Actes Sémiotiques, in stampa.

Austin, J.L.

1975, *How to Do Things With Words*, (seconda ed.), a cura di J. O. Urmson e Marina Sbisa, Harvard University Press, Cambridge.

Barthes, R.

1966, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communications, n. 8, (trad. it., *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1969).

Bernardelli, A.

2016, *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Carocci, Roma.

Bertozzi, M.

2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia.

Bertrand, D.,

2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris (trad. it., *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma, 2002).

Bruun Vaage M.

2013, *Fictional Reliefs and Reality Checks*, Screen, n. 54/2, pp. 218-37.

2015, *The Antihero in American Television*, Routledge, London-New York.

Casetti, F.

1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano.

Codeluppi, V.

2012, *Ipermondo. Dieci chiavi per capire il presente*, Laterza, Roma-Bari.

Cohn, D.,

1989, *Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases*, *The Journal of Narrative Technique*, n. 19, pp. 3-24.

Demaria, C.

2015, *Political Dramas e drammi della politica in tempi di crisi. House of Cards e dintorni*, *Between*, n. 10, <http://www.Between-journal.it/>.

Demaria, C., Mascio, A.

2006, *Kill Bill vol.1: migrazioni interculturali e propagazioni extratestuali*, in N. Dusi, L. Spaziantè (a cura di), *Remix-Remake: pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma, 2006.

Doležel, L.

1998, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London (trad. it., *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano, 1999).

Dusi, N.

2015, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Milano.

Eugeni, R.

2010, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma.

2015, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, La Scuola, Milano.

2017, *Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media*, in J.L. Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, La Scuola, Milano, pp. 5-43.

Fabbri, P.

1998, *La voce è la matita*, Versus, monografico su *Voci e Rumori: la propagazione della parola*, n. 79, pp. 9-26.

Fabbri, P., Marcarino, A.

1985, *Il discorso politico*, Carte Semiotiche, n. 1, settembre.

Fabbri, P., Montanari, F.

2004, *Per una semiotica della comunicazione strategica*, ElC, http://www.associazionesemiotica.it/ec/contributi/fabbri_montanari_30_07_04.html.

Fontanille, J.

1993, *Le schéma des passions*, Protée, n. 21/1 (trad. it., *Lo schema passionale canonico*, in P. Fabbri, G. Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce*, vol. II, Meltemi, Roma, 2001, pp. 250-263).

García, A.N.

2016, *Moral Emotions, Antiberones and the Limits of Allegiance*, in A.N. García (a cura di), *Emotions in Contemporary TV Series*, Palgrave Macmillan, London-New York, pp. 52-70.

Ginzburg, C.

2013, *Peur, révérence, terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, Les Presses du réel, Paris (trad. it., accresciuta di un capitolo, *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano, 2015).

Goodman, N.

1978, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis-Cambridge (trad. it., *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari, 1988).

Grasso, A., Penati, C.

2016, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Il Saggiatore, Milano.

Greimas, A.J.

1970, *Du sens*, Seuil, Paris (trad. it. *Del senso*, Bompiani, Milano, 1974).

1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris (trad. it., *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano, 1985).

Greimas, A.J., Courtés, J.

1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (trad. it., *Semiotica. Dizionario Ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Husher, Firenze, 1986).

Greimas, A.J., Fontanille, J.

1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris (trad.it., *Semiotica delle passioni*, Bompiani, Milano, 1996).

Jenkins, H.

2011, *Transmedia 202: Further Reflections*, in H. Jenkins, *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html.

Landowski, E.

1989, *La société réfléchie*, Seuil, Paris (trad. it., *La società riflessa*, Meltemi, Roma, 1999).

2005, *Les interactions risquées*, PUF, Paris (trad. it., *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano, 2010).

Lotman, J. M.

1985, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.

Machiavelli, N.

1991 (ed. or. 1532), *Il principe*, BUR, Milano.

Martin, B.

2013, *Difficult men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From "The Sopranos" and "The Wire" to "Mad Men" and "Breaking Bad"*, Penguin Press, London.

Metz, C.

1991, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris (trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli, 1995).

Odin, R.

2000, *De la fiction*, De Boeck & Larcier, Bruxelles (trad. it., *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano, 2005).

2013, *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, La Scuola, Milano.

Pescatore, G. (a cura di)

2018, *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*, Roma, Carocci.

Piga Bruni, E.

2018, *Romanzo e serie tv. Critica sintomatica dei finali*, Pacini, Pisa.

Proni, G.

1990, *Introduzione a Peirce*, Bompiani, Milano.

Ricoeur, P.

1983, *1. Temps et récit*, Seuil, Paris (trad. it., *Tempo e racconto 1*, Jaka Book, Milano, 1986).