

# *Black Mirror: The National Anthem.*

## Arte, media e dissoluzione della democrazia

Pierluigi Musarò

It was the best of times, it was the worst of times; it was the age of wisdom, it was the age of foolishness; [. . .] it was the season of Light, it was the season of Darkness; it was the spring of hope, it was the winter of despair.

Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*

### Introduzione

*Black Mirror* è una serie televisiva britannica trasmessa in prima visione su Channel 4 dal 4 dicembre 2011. In Italia è stata trasmessa su Sky Cinema 1 dal 10 ottobre 2012. La serie è ideata e prodotta per Endemol da Charlie Brooker, già conosciuto per aver fatto discutere con opere corrosive come la caustica serie documentaria *How TV Ruined Your Life* (BBC, 2001) e *Dead Set* (E4, 2008), una parodia del Grande Fratello in versione truculenta e apocalittica.

Dal punto di vista dei formati, con un cast e una trama diversa per ogni episodio (ad oggi solo 6, di circa 40-50 minuti ognuno), *Black Mirror* rispecchia una più generale crisi della forma canonica della serialità televisiva. Come scrive Pescatore (2014: V), tipica «dagli anni Novanta in poi è stata la serie lunga, solitamente 22/24 episodi di poco più di 40 minuti, fortemente serializzata e spesso ricca di situazioni e

ramificazioni narrative». Modello che oggi sembra piuttosto in crisi, poiché nel panorama contemporaneo della lunga serialità e della serializzazione sembrerebbe ritornare la brevità della serie antologica classica, l'auto-conclusività e la totale indipendenza degli episodi e del cast. *Black Mirror* riflette questo cambiamento di formati e di forme narrative, e al contempo si inserisce in un più longevo filone che tende ad attualizzare le paure contemporanee.

Ripercorrendo le tappe della forma breve della serie antologica - *Alfred Hitchcock presenta* (CBS, 1955-1962), *Mistero in galleria* (NBC, 1970-1973) narrate da Rod Serling, *Un salto nel buio* (1984-1988) ideata da George Romero, sino alle più recenti *Fear Itself* (NBC/AXN Sci-Fi, 2008-2009) e *Masters of Horror* (Showtime, 2005-2007) - il cui *fil rouge* è il crimine nelle sue forme più grottesche e disturbanti, *Black Mirror*, con irriverente satira e crescente inquietudine, ci mette di fronte al "lato oscuro" della tecnologia odierna, e a quello che la tecnologia ci ha fatto o potrebbe farci diventare come singoli individui e come collettività.

Dal punto di vista della struttura narrativa e dei contenuti che veicola, *Black Mirror* potrebbe essere considerato un ibrido tra la serie televisiva *Ai confini della realtà* (*The Twilight Zone*) - creata da Rod Serling e che vide tra gli sceneggiatori Richard Matheson, Charles Beaumont e Ray Bradbury - trasmessa in tre diversi periodi dalla televisione americana (dal 1959 al 1964, dal 1985 al 1989, e dal 2002 e al 2003), e *Il brivido dell'imprevisto* (*Tales of the Unexpected*), serie televisiva britannica in 112 episodi andati in onda per la prima volta, nel corso di 9 stagioni, dal 1979 al 1988. Entrambe le serie mescolavano bene il thriller, l'horror e il genere fantascientifico, riuscendo ad accattivare il pubblico con i loro *switching endings*, in cui la visuale dello spettatore veniva ribaltata con un colpo di scena finale che capovolgeva la prospettiva (Brancato 2011).

Riprendendo il tema del nostro disagio contemporaneo con molti decenni di distanza, i sei episodi della serie televisiva, pur ambientati in "realtà" differenti, sembrano, come uno specchio, metterci di fronte alla nostra esistenza, costringendoci a riflettere - in modo amaro e a tratti macabro - sul nostro stile di vita, sulle nostre emozioni e

relazioni, sino al nostro modo di intendere e praticare la politica nell'attuale società dello spettacolo.

Nel descrivere l'incedere della tecnologia, l'assuefazione da essa causata, gli effetti inquietanti sulle nostre vite, gli episodi si dipanano in un gioco di citazioni letterario-musicali che spaziano da altre serie televisive contemporanee (*Downtown Abbey*, *Mad Man*) ad autori postmoderni come Ballard, Debord, Baudrillard, solo per citarne alcuni.

In questo saggio verrà analizzato esclusivamente il primo episodio, *The National Anthem*, tradotto in italiano con il titolo "Messaggio al primo ministro": quarantaquattro minuti, durante i quali si condensano i diversi avvenimenti che danno vita ad un thriller politico tragicomico, annoverabile nel genere del dramma, ma con toni da apocalisse.

## **Cinque minuti di smarrimento**

Nei primi cinque minuti dell'episodio pilota della serie, *Black Mirror* mette in scena quello che potremmo considerare il colpo di genio che è al contempo l'incipit e l'imprinting di tutta la serie televisiva. La prima scena riprende la camera da letto in cui il primo ministro inglese Michael Callow (interpretato da Rory Kinnear) dorme accanto alla moglie. Il sonno è interrotto dal trillo di un telefono, anzi due: dapprima il cellulare e subito a seguire il fisso. La tecnologia della comunicazione fa subito irruzione, nel film come nella vita intima del primo ministro, per dare la sveglia con delle pessime notizie: la principessa Susannah (Lydia Wilson), duchessa di Beaumont e membro molto amato della famiglia reale, è stata rapita.

Schermo nero con sovraimpresso il titolo dell'episodio - *The National Anthem* - e a seguire il primo piano su un doppio schermo, quello di un computer e quello di una televisione, che riproducono il volto straziato della principessa. Legata ad una sedia, la principessa ecologista e amata dal popolo di Facebook, sottolinea che la sua vita è nelle mani del primo ministro, al quale si rivolge avanzando la

richiesta del suo rapitore, una richiesta incredibilmente particolare: affinché ella ritorni a casa sana e salva, il primo ministro deve avere un rapporto sessuale con un maiale. In diretta, su tutti i canali della tv britannica. Uno scherzo? Il sorriso amaro del primo ministro incrocia gli sguardi imbarazzati degli astanti. Confusione e disgusto regnano nella “stanza dei bottoni”. Ben dieci secondi di silenzio attonito amplificano il senso di smarrimento generale: dell’incredulo primo ministro, dello staff presidenziale che tentenna (in effetti, non c’è un protocollo da seguire in questi casi), dello stesso pubblico – noi – che attraverso lo schermo partecipiamo alla scena che sa di onirico. Eppure si tratta della cruda realtà, costruita ad arte per sorprendere e spiazzare tutti sin dal principio. L’accaduto, che costringerà il primo ministro ad affrontare un dilemma sconvolgente, appare talmente surreale che la prima reazione, forse l’unica possibile, del protagonista è la difficoltà a processare l’informazione. Lo stesso pubblico fa fatica a metabolizzare l’insolita richiesta: ridere o tremare?

In questi primi cinque minuti troviamo condensati *in nuce* molti dei temi che l’episodio sviluppa in seguito, e che l’intera serie riprenderà con toni e rappresentazioni diverse: gli effetti della tecnologia, e in particolare dei media, sulle nostre percezioni, comportamenti e relazioni (Couldry 2003); la sua influenza sulla privacy, sulla distinzione moderna tra privato e pubblico (Habermas 2010); lo spettacolo autoreferenziale, affine al simulacro che rappresenta solo se stesso (Baudrillard 1991); lo svuotamento del valore pedagogico-morale della performance teatrale (Chouliaraki 2014); la trasgressione, tutta postmoderna, del dramma basato sull’ironia, l’apocalisse senza riferimento ideologico che, come in un carnevale bachtiniano, rovescia il mondo e si prende gioco della dissoluzione della politica, banalizzandola.

Svilupperemo questi punti in seguito. Non prima di aver anticipato il prosieguo incalzante della trama, che in un susseguirsi di colpi di scena tiene lo spettatore incollato allo schermo (se non lo avete già visto, vi consigliamo di non continuare la lettura!). Come affrontare, dunque, l’eccentrica richiesta del rapitore?

Il primo ministro, come prevedibile, si oppone disgustato al soddisfacimento della richiesta e fa tutto il possibile per evitare lo scandalo e catturare il rapitore prima della scadenza dell'ultimatum: ordina che la notizia non raggiunga la gente, organizza un'immediata missione di salvataggio da effettuarsi nell'edificio dove si pensa venga tenuta la principessa, mentre la sua assistente si occupa della creazione di un finto video da mandare in onda. Prova dunque ad esercitare il potere, modernamente inteso, in termini weberiani, come il monopolio dell'uso, o della minaccia dell'uso, della forza fisica. Ma l'esercizio di tale potere presuppone che l'autorità sia riconosciuta come legittima e che gli strumenti in suo possesso siano efficaci<sup>1</sup>. Cosa che non avviene nel mondo rovesciato eppure attuale dipinto da *Black Mirror*, perché la realtà sociale con cui si relaziona il primo ministro si rivela più simile all'anarchia che alla monarchia parlamentare britannica. I media hanno già preso il sopravvento: il video della richiesta di riscatto è stato caricato su YouTube e, nonostante sia online da nove minuti, è stato già visualizzato e scaricato da 50.000 cittadini britannici.

Innescato il meccanismo dell'informazione incontrollabilmente accessibile, la dichiarazione iniziale di Callow – «Tutto questo esiste solo in questa stanza!» – si rivela assolutamente ridicola. Lo stesso tentativo di censura attraverso il *D-notice* (l'ordine ufficiale, inviato dal governo ai media, di non pubblicare la notizia poiché ritenuta pericolosa per la sicurezza nazionale) fallisce. Anche se i media inglesi inizialmente concordano sul fatto di non riportare la notizia, grazie alle condivisioni su Facebook e il cinguettio a squarciagola di Twitter, essa raggiunge presto i canali d'informazione stranieri, che iniziano subito a divulgarla. E' dunque inevitabile che i media inglesi facciano

---

<sup>1</sup> Weber (1999) distingue fra il concetto di *Macht*, traducibile come potenza, (ossia «la possibilità di far valere, entro una relazione sociale, anche di fronte a un'opposizione, la propria volontà»), e il concetto di *Herrschaft*, che si può tradurre come potere legittimo, 'dominio' (ossia «la possibilità di trovare obbedienza, presso certe persone, a un comando che abbia un certo contenuto»).

altrettanto. Di conseguenza, la frase del primo ministro «I media non devono vedere» declina subito in un sonoro «Fucking internet!».

Al contempo, il rapitore scopre il piano relativo al finto video da mandare in onda e, poiché aveva ammonito che ogni tentativo di alterare il filmato-riscatto con “effetti speciali” sarebbe stato smascherato con estreme conseguenze per l’incolumità della principessa rapita, risponde inviando un dito della principessa Susannah ad una tv inglese. La storia salta fuori e improvvisamente l’opinione pubblica si rivolta contro Callow. Come se non bastasse, lo stesso tentativo di trovare la principessa attraverso la missione di salvataggio da compiersi nell’edificio dove si pensa sia tenuta prigioniera fallisce. L’edificio si rivela essere un’esca («il *proxy* da cui è stato caricato il video potrebbe essere ovunque», ammettono gli esperti di intelligence) e una reporter viene ferita durante l’operazione. Callow perde ancora più consenso.

Si scopre così, all’improvviso, che il sovrano non regna, né il primo ministro governa. O meglio, per continuare a (illudersi di) farlo deve sottomettersi alla richiesta del rapitore che, come si vedrà, sembra mirata proprio a svelare il vuoto di potere. Sfruttando i media, il “terrorista”<sup>2</sup> punta a denudare il re, costringendolo a comportarsi da giullare di fronte agli sguardi attoniti e divertiti dei suoi “sudditi”.

Il potere del sovrano come ultima legittimazione della legge sembra svanire. Se le rivoluzioni inglesi e francesi contro l’assolutismo hanno profondamente mutato le basi di esercizio di tale potere, la rivoluzione elettronica che ha portato ai mass media e ai nuovi «mezzi di autocomunicazione di massa» (Castells 2009) pare averlo definitivamente dissolto. Da un lato, nella società contemporanea, hanno preso il sopravvento forme di potere diverse da quello politico (in primis il potere economico e mediatico), dall’altro è venuto meno lo

---

<sup>2</sup> Il primo pensiero di tutti, del primo ministro come del popolo, va al terrorismo islamico, individuato direttamente nella relazione messa in scena tra Islam e maiale, o indirettamente nella paura che possano decapitare la principessa.

strumento d'azione tradizionale di esercizio del potere sovranostatuale: la forza, che, in casi estremi, si esprime attraverso la guerra.

L'episodio denuncia, in maniera amara e spietata, la trasformazione del potere – che dal trono del monarca e del governo passa alle poltrone in technicolor del *reality show* – e lo stesso svuotamento della politica, e in particolare del concetto di democrazia.

Proprio il *demos* sembra costituire il bersaglio privilegiato della satira di Broker, forse perché nel momento in cui la politica tende a coincidere con la sfera di un agire consensuale è il pubblico (cittadini, consumatori, spettatori) stesso a decidere, in modo diretto o indiretto, sugli “affari pubblici”. Con la conseguenza che, considerata come un regime politico caratterizzato dalla capacità di risposta del governo alle preferenze dei suoi cittadini, valutati politicamente eguali (Dahl 2000), la democrazia rischia di ridursi a procedura, regola della maggioranza, in altre parole «la regola in base alla quale vengono considerate decisioni collettive, e quindi vincolanti per tutto il gruppo, le decisioni approvate almeno dalla maggioranza di coloro cui spetta prendere la decisione» (Bobbio 1995: 5).

L'affermarsi della democrazia non ha annullato il ruolo delle élite politiche, ma le ha costrette ad agire attraverso forme e linguaggi popolari e in contesti in cui il consenso popolare è diventato essenziale per la produzione di decisioni politiche. E quali sono questi ambienti oggi, se non quelli delineati dall'industria culturale e dalle reti mediali? La televisione, con la sua strategia della spettacolarizzazione, ha reso “pop” la comunicazione politica e le modalità di raccolta e mantenimento del consenso popolare. Come evidenziano Mazzoleni e Sfardini (2009), la tv impone le sue regole alla politica, spettacolarizzando l'informazione e con-fondendo la comunicazione politica con l'industria dell'intrattenimento: dall'«entertainment» al «politainment», gli affari pubblici oggi mirano ad ottenere consenso attraverso le logiche del divertimento e del far ridere. Le stesse logiche mediali che non risparmiano la pubblicizzazione e la visibilità del privato: le emozioni o l'intimità della propria vita familiare e privata, anche attraverso la partecipazione a *talk-show* e *reality show*, diventano per i politici, nella loro veste di personalità e ospiti televisivi, i temi

privilegiati attraverso cui mostrarsi, esibire il proprio self<sup>3</sup>. L'ideatore di *Black Mirror* sembra condividere queste premesse, anche se a differenza di Mazzoleni e Sfardini non crede che in questa «cittadinanza sottile» dalle caratteristiche post-moderne la «politica pop» possa essere una «risorsa civica» in grado di riconciliare lo spettatore-consumatore-cittadino con la politica. Al contrario, l'intera serie denuncia come la trasformazione della società verso forme sempre più commercializzate di comunicazione sia sinonimo di degradazione della politica.

Il concatenarsi delle vicende che danno vita all'episodio in oggetto ci riporta alle denunce di Pasolini (1994) contro la «mutazione antropologica» di un popolo stordito dalla tv, quello che oggi Sartori (2007) definisce «homo videns», ultimo anello dell'evoluzione umana. L'homo videns è la nuova specie cresciuta davanti al teleschermo, e in particolare davanti alla tv, da Sartori considerata «una divinità perversa, un demiurgo che clona gli individui a propria immagine e somiglianza» (2007: 36), uno strumento “antropogenetico” che cambia la natura dell'uomo e ne atrofizza la capacità di capire. Piuttosto che informarci e renderci cittadini consapevoli e partecipi della gestione della *res publica*, il puro e semplice vedere che i media ci offrono non giova alla democrazia. In linea con Sartori, l'autore di *Black Mirror* sembra voler denunciare come l'homo videns non sia di destra né di sinistra, perché la sua caratteristica saliente è quella di non avere un'opinione. E l'opinione è il sale della democrazia. Attribuendo un peso esagerato all'immagine del leader, privilegiando le emozioni rispetto ai ragionamenti, utilizzando in modo disinvolto i sondaggi, la «politica pop» distrugge l'opinione pubblica.

---

<sup>3</sup> Basti pensare alle performances di Vladimir Luxuria all'*Isola dei famosi* 2008 o di Alessandra Mussolini come commentatrice nella striscia quotidiana sul *Grande fratello* 2009, ad Emanuele Filiberto di Savoia in gara a *Ballando con le stelle* 2009 sino alla nota ex impiegata di Alitalia Daniela Martani, concorrente di *Grande fratello* e *La fattoria* e poi in attesa di proposte di candidatura politica.



Focalizzando in maniera lucida e irriverente il rapporto tra un medium tradizionale, come la televisione, e i nuovi media, in primis il web 2.0 e i social network, Charlie Brooker evidenzia non solo come questi ultimi siano diventati la nuova *agorà*, la piazza virtuale, il forum della moderna *polis* (Papacharissi 2010; Boccia Artieri 2004), ma come essi abbiano contribuito all'instaurarsi di una «videocrazia», un sistema dove le immagini hanno sostituito l'ideologia. O meglio, come scrive Kundera (1990: 157), una «imagologia», perché «le ideologie facevano parte della storia, mentre il dominio dell'imagologia inizia là dove la storia finisce».

Per comprendere come l'autore rimetta in discussione i luoghi e i modi di esercizio del potere, possiamo rifarci alla relazione che Manuel Castells (2009) individua tra «comunicazione e potere» e, nello specifico, alla distinzione tra le diverse forme di potere nella società in rete globale. Il sociologo catalano muove dal presupposto che oggi il potere sia detenuto dalle reti stesse e, nello specifico, da quegli attori e reti di attori che, grazie alla loro posizione nella struttura sociale, detengono il potere di creare reti, considerato la forma suprema di potere nella società in rete. Inoltre, all'interno delle reti, Castells (*ibid.*: 46) assegna maggior potere ai «programmatori - coloro che sono capaci di costituire, programmare/riprogrammare reti alla luce degli obiettivi assegnati nella rete», e ai «commutatori (o *switchers*) - coloro che hanno il controllo dei punti di connessione tra le varie reti strategiche (reti mediatiche, reti di leadership politica, reti militari e di sicurezza, etc.)».

Muovendo da questi presupposti, potremmo seguire la trama proposita dall'episodio e chiederci: chi detiene il potere nella società in rete?

## **Il potere nella società in rete**

Per rispondere al quesito, dobbiamo svelare il colpo di scena finale. Fallito ogni tentativo di censura e di liberazione della principessa, al primo ministro non resta che prepararsi per il suo calvario, ormai acclamato dalla folla in festa.

Infatti, se in un primo momento l'opinione pubblica considerava disgustosa la richiesta e solidarizzava con il primo ministro, l'amputazione del dito della principessa ha influenzato l'opinione nella direzione opposta (dal 25% si passa all'85% di cittadini che ritengono inevitabile il sacrificio del primo ministro). L'umiliazione e la sofferenza breve di Callow è ritenuta nulla in confronto alla sofferenza reale di Susannah. Per cui al nostro eroe - informato del fatto che né lui né la sua famiglia sarebbero stati protetti in seguito ad un suo eventuale rifiuto - non resta che compiere la missione che dapprima sembrava impossibile e che ora diventa agghiacciante realtà.

L'intera popolazione si posiziona davanti agli schermi per godere dello spettacolo osceno che Callow è costretto a mettere in pratica. L'annuncio istituzionale, che invita a non guardare la triviale "performance" e dichiara reato penale registrare o memorizzare immagini dell'evento, si rivela alquanto ridicolo dato quello che abbiamo appena visto svolgersi. Il pubblico appare incredulo, eccitato, poi si disgusta velocemente, eppure non spegne la tv. L'atmosfera cambia radicalmente: durante la messa in scena carnevalesca, gli animi degli spettatori si trasformano lentamente dall'eccitazione alla miscredenza sino all'orrore e alla tristezza.

Ma il vero colpo di scena di *The National Anthem* riguarda il ritrovamento della principessa incolume per strada e la scoperta che il dito appartiene al rapitore. Si scopre, altresì, che Susannah è stata rilasciata mezz'ora prima della scadenza dell'ultimatum, ma nessuno se n'è accorto, poiché le strade erano vuote, l'intera nazione distratta dal programma in tv. Emerge così che il reato è stato progettato e commesso da un artista, forse con l'intenzione di fare una dichiarazione, o forse usando il *sex tape* del primo ministro come materiale per la sua performance, che si conclude con il suo suicidio mentre lo "spettacolo" va in onda.

Un amaro *happy end* chiude l'episodio: un anno dopo l'accaduto, la principessa Susannah si è ripresa dal rapimento e aspetta un bimbo, l'immagine politica di Callow, disposto a sacrificare la sua dignità, ha guadagnato l'approvazione del pubblico, la "performance"

dell'artista/demiurgo, amplificata dai media e imperitura nel web, è stata vista da 1,3 miliardi di spettatori.

Tutti sembrano sopravvissuti con successo alla traumatica esperienza, ma a che prezzo? Il primo ministro si è umiliato e ha incrinato per sempre il suo rapporto con la moglie - che lo aveva ammonito sin dall'inizio dicendogli «Conosco la gente. Amiamo essere umiliati. Non possiamo non amarlo» - mentre l'artista si è suicidato.

Torniamo dunque alla domanda: chi detiene il potere nella società in rete? Seguendo l'equivalenza tra comunicazione e potere elaborata da Castells, potremmo identificare nell'artista il detentore del potere: lui solo è stato capace di generare valore simbolico, tramite l'annuncio dello spettacolo, e dunque di riprogrammare le reti. Lui ha azionato lo *switch* della rete in suo favore, generando, diffondendo e condizionando i discorsi che inquadrano l'azione umana, tanto quella del pubblico quanto quella del primo ministro, la cui performance si è rivelata ineluttabile proprio a causa del repentino schieramento del pubblico. Lui è stato la fonte dei segnali che portano alla costruzione di senso nella mente della gente, e poiché è in gran parte la condivisione di significato, il senso, a determinare l'azione, inquadrando la mente umana (Westen 2008), non può che essere lui la fonte del potere sociale.

Con la sua performance, l'artista ha dimostrato l'impossibilità di esercitare il potere istituzionale – che sia weberianamente inteso come *Macht* o come *Herrschaft* poco importa - per risolvere gli "affari di stato": ha provato l'impossibilità della censura nell'epoca dei mezzi di autocomunicazione di massa, ha ridicolizzato il piano del governo per contraffare il video-riscatto o per scovarlo. L'obiettivo è stato raggiunto attraverso un duplice movimento. Da un punto di vista strategico, l'artista ridicolizza la stessa legittimazione del potere istituzionale, dimostrando come questa sia ormai sottomessa ad un sistema (mass media, social network, opinione pubblica, partito) che riconosce il leader come tale solo se capace di portare a termine la missione-performance che gli viene richiesta sul momento. In questo caso, fare sesso con il maiale. Da un punto di vista tattico, l'artista conquista lo spazio globale dei flussi di comunicazione operando in uno spazio

locale impossibile da identificare (il *proxy* da cui ha caricato il video su YouTube). Così facendo, svela i limiti del controllo nella società in rete e mette in tilt la strategia del governo. Il tutto, attraverso l'umorismo ironico e l'irriverenza sovversiva tipica dell'estetica hacker - che sottintende una conoscenza degli strumenti tecnici e una consapevolezza, condivisa con la comunità di hackers, degli stereotipi e dell'immaginario sociale "convenzionale" che si mira a intaccare (Himanen 2001).

Inserendo la performance nel format del *reality show*, qui inteso come mero tradimento del genere tv-verità, come «sovragenere» o «super genere onnivoro» che ingloba tutti gli altri generi riducendoli a uno spettacolo quotidiano incentrato sulla «banalità del bene» (Taggi 1999: 68), l'artista si rifà in maniera satirica e trasgressiva a format di *reality* tipici della «politica pop», come *The people's candidate* (Argentina) o *American Candidate* (USA), nei quali 10 candidati sconosciuti si affrontano in una competizione televisiva per dimostrare di avere le qualità per diventare presidente della repubblica. E così facendo denuncia come la gestione e la legittimazione del potere nella società dello spettacolo passi attraverso l'immagine del leader, la centralità del suo corpo, della sua vita privata, del suo vissuto intimo, delle sue emozioni (Barisione 2006).

Adottando il format del *reality*, l'artista denuncia soprattutto l'ambivalenza del lato umano del politico-leader: fattore che lo avvicina alla gente e al contempo lo espone. Lui e solo lui può risolvere il problema che molti considerano atto di terrorismo, ma non con la forza violenta decisa nelle segrete stanze, bensì umiliandosi in diretta tv. Ambivalenza che diventa esplicita alla fine della vicenda: l'umiliante performance fa crescere la popolarità del leader, mentre viene distrutta irreparabilmente la sua vita intima. Non è d'altronde questa la strategia narrativa ed emozionale dei *reality show* tipo *Grande fratello*? Tanto più ci si umilia tanto più si diventa celebri. La stessa principessa appare come un ostaggio da salvare a tutti i costi più per il fatto di essere una *celebrity*, che non un membro della famiglia reale inglese.

Eppure, analizzando in profondità il succedersi degli eventi e la narrazione estetica che li accompagna, si può ipotizzare che l'autore non riconosca davvero nell'artista il detentore del potere. Se è infatti vero che la performance orchestrata ad arte mira a denunciare la «disfunzione narcotizzante» di una «politica pop» che liquefa la democrazia, svuotandola della partecipazione politica, ridotta a sterile dimensione emotiva (Postman 2002), è al contempo vero che, in *The National Anthem*, si assiste al trionfo del simulacro debordiano, dove lo spettacolo non rappresenta il reale bensì se stesso, in un processo di estetizzazione totale della sfera privata e pubblica, messo in atto da un potere diffuso che neppure lo stesso artista riesce a prevedere o controllare. Più che l'artista e l'uso che questi è capace di fare dei media, ingenuamente intesi come «quarto potere», a detenere le leve del potere sembra la stessa tecnologia - intesa come *tékhnè*: arte, tecnica e spettacolo, elementi che costruiscono la realtà - che pervade la vita e rende schiavi quanti ne entrano in contatto, provocando così uno scadimento collettivo delle coscienze critiche di un paese.

Continuamente ridefinito e rimesso in discussione, in una società che vede anche noi stessi come «reti in connessione con un mondo di reti» (Castells 2009: 171), il potere appare qui esercitato da una nuova forma di soggetto, simile a quello che Latour (2005) ha teorizzato come «attore-rete»<sup>4</sup>. Più che nelle mani dell'artista/programmatore, che usa la performance come strumento di contropotere per denunciare il vuoto attorno all'élite di governo, le leve del potere sembrano

---

<sup>4</sup> Denunciando come «in tutte le teorie sociologiche c'è un baratro che separa l'interazione (delimitata da una cornice) tra singoli corpi nudi e gli effetti strutturali che ricadono su quei corpi quasi come un destino trascendente che nessuno ha voluto» Latour invita a considerare le cose come fatti sociali e a focalizzare le interazioni globali tra attori umani e non-umani. Cfr. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/57-INTEROBJECTIVITE-IT.pdf>

dissolversi nel meccanismo compulsivo di un sistema che macina emozioni e vite umane senza nessun riferimento di senso.

Nel momento in cui l'artista si suicida appare chiaro che - come lo stesso Castells (*ibid*: 52) evidenzia - «le reti elaborano i loro programmi contraddittori mentre la gente cerca di dare un senso alle proprie fonti di paura e speranza». Qual è dunque il senso di questa estrema performance artistica? Di fronte al vuoto desolante dei luoghi pubblici e delle coscienze individuali, forse lo stesso artista si rende conto di aver perso il controllo, ritrovandosi così (anche lui, come il primo ministro e lo stesso pubblico) incastrato negli ingranaggi incontrollabili di un sistema che mette sullo stesso piano tutto e il contrario di tutto. Scopriamo così che quella stessa arte, inizialmente vissuta come strumento di denuncia e di ribellione, si riduce ad un riflesso cupo e pessimista di un sistema che ci vede complici, fosse anche solo per il fatto che non siamo in grado di distogliere lo sguardo dai “black mirrors” di cui ci circondiamo.

## **Una tragicommedia senza morale**

Tematizzando la capacità dei nuovi media di coinvolgere persone in forme inedite di auto-presentazione pubblica, Rifkin (2010: 57) definisce la nostra «civiltà dell'empatia» come «l'età di una “nuova consapevolezza drammaturgica” - la consapevolezza della nostra capacità a metterci in mostra e agire pubblicamente di fronte e a favore di altri sconosciuti». Esiste questa consapevolezza nella trama dell'episodio in oggetto? O si tratta, piuttosto, di una rimessa in discussione totale di quella che Rifkin considera la nostra «civiltà dell'empatia»?

Se da un lato Broker illustra perfettamente come le possibilità di connessione globale rese possibili dai nuovi media hanno trasformato il mondo in un nuovo *theatrum mundi* - «mentre nel ventesimo secolo la maggior parte di noi era nel pubblico, nel ventunesimo secolo grazie a YouTube, MySpace, Facebook, la blogosfera, ecc. siamo tutti sul palco, sotto i riflettori», scrive Rifkin (2010: 555) evocando la metafora

shakespeariana; dall'altro lato, l'autore della serie tv mira a denunciare come essere di fronte allo schermo (piuttosto che nello schermo), spendendo buona parte delle nostre giornate all'interno di mondi virtuali dove mettiamo in atto le nostre performance, non abbia più nessuna forza moralizzatrice se non quella dell'auto-espressione spettatoriale.

L'incedere incalzante dell'episodio, che ci conduce sul palcoscenico finale senza permetterci mai di mettere in discussione la follia della premessa, sembra voler dimostrare che la «democrazia sottile» prodotta dall'auto-comunicazione di massa non incoraggia forme di «cittadinanza monitorante» (Schudson 2010), non canalizza nessuna emozione civile che non sia quella del mero compiacimento narcisistico, subordinato al principio capitalista della massimizzazione del profitto. Piuttosto, considerato il potenziale di seduzione della performance e il nostro atteggiamento *voyeuristico*, se non addirittura pornografico, nei confronti dell'umiliazione altrui, l'autore sembra voler invertire il ruolo del teatro nella formazione delle collettività morali e sostenere quindi il contrario.

L'artista riesce a far sì che l'atto osceno avallato dall'opinione pubblica, e dunque assunto a unica possibile fonte di legittimazione del potere, diventi il vero "nuovo inno nazionale". Un inno che è però svuotato di ogni richiamo simbolico, che non ha memoria né sollecita alcuna forma di riscatto morale, che non dà i brividi né commuove nessuno. La performance teatrale realizzata in diretta tv, davanti al pubblico che si ritrova unito a contemplare lo schermo in tragico silenzio, è svuotata di ogni suo valore pedagogico-morale. La concezione aristotelica della tragedia come forma che imita un «atto importante e finito» che ispira pietà e terrore (Nussbaum 2006) si dissolve nel più ampio sistema estetico allestito dal circuito tecnologico della produzione di massa.

Come dimostra l'intera deriva delineata dai diversi episodi di *Black Mirror*, la struttura comunicativa del teatro, come «spazio dell'apparenza» necessario all'educazione civica della «cosmo-polis» (Silverstone 2009) perde la sua capacità di impegnarci nei confronti del prossimo e si riduce ad auto-espressione emotiva, che privilegia il

dominio del «privato, ordinario, quotidiano» (Turner 2010: 22). Il palcoscenico allestito dalla convergenza delle diverse piattaforme mediali, che a loro volta riarticolano le forme narrative del racconto (sia esso giornalistico o da tv show), non è più in grado di catalizzare la nostra immaginazione, di stimolare l'identificazione empatica.

Con chi empatizzare, infatti? Con l'artista che ha allestito il *setting* e poi si è tolto la vita? Con l'eroe-vittima che accetta di umiliarsi? Con sua moglie che reclama dignità? Con la principessa innocente? O forse con lo stesso pubblico che, come noi, si ritrova a contemplare il "nuovo inno nazionale" sullo schermo?

Ad esser sinceri, dovremmo ammettere che l'unica identificazione empatica possibile è proprio con quest'ultimo, con la gente comune che cambia opinione in maniera repentina e facile, e subisce il fascino *voyeuristico* dello schermo. D'altra parte, usando il format del *reality show* per smascherare le dinamiche psicosociali e attaccarci allo schermo, l'artista ci rende co-produttori della sua performance, partecipi dello psicodramma, registi dell'azione, protagonisti e al contempo giudici dello spettacolo in onda (Demaria et al.: 2002).

L'identificazione empatica che, nella concezione del teatro aristotelico rende possibile la solidarietà, si fa qui scettica. Soffocata dal nostro cinico iper-individualismo, la pietà nei confronti della vittima (sia essa incarnata dalla figura della principessa, del primo ministro, di sua moglie o dello stesso artista) si riduce a mera ironia, *à la* Rorty (2008) intesa come una forma politica ambivalente tipica dello spirito neoliberale del capitalismo.

Perfettamente in linea con un'epoca che Chouliaraki (2014) definisce «post-umanitaria», la struttura teatrale messa in atto da *Black Mirror* rompe con quella concezione moderna che presupponeva una separazione netta tra gli attori che agiscono e coloro che li osservano, e si basava sull'idea illuministica di una virtù coltivata attraverso istituzioni secolari (Arendt 2006). Piuttosto, i mutamenti della tecnologia, del mercato e, soprattutto, della politica intercorsi negli ultimi anni, hanno modellato un immaginario sociale in cui la disposizione civica resta incapace di andare oltre la promessa di piacevoli forme di consumo (Lovink 2012). La forza moralizzante che



la struttura comunicativa del teatro era in grado di esercitare, mescolando emozioni e giudizi, pare cedere il posto «ad una struttura a specchio, dove l'incontro con l'altro è ridotto ad un'auto-riflessione spesso narcisistica» (Chouliaraki 2014: 27).

Nel dimostrare che il re è nudo, nel suo degradarlo a giullare, l'artista ci costringe a partecipare ad uno spettacolo che tragicamente irride se stesso. Nel carnevale permanente di *Black Mirror*, l'irriverenza satirica verso i simboli del potere che culmina nell'umiliazione del primo ministro, non mira a nessuna ribellione. Il rito sacrificale del demiurgo, come quello del suo "strumento" artistico, la cui sofferenza diventa spettacolo, si auto-esaurisce in «una pura difesa dell'innocente e dell'impotente contro il potere» (Žižek 2005: 9), ma senza offrire nessuna promessa né una visione politica alternativa.

Nel momento in cui l'euforia collettiva che anticipa la performance si fa più lugubre, silente, frastornata e financo angosciata non appena il primo ministro inizia, noi ci ritroviamo orfani di tutto, anche della nostra umanità, vulnerabili vittime e inconsapevoli carnefici allo stesso tempo di uno spettacolo che non propone nessun afflato rivoluzionario, né un benché minimo rinnovamento di valori. In una trasgressione tutta postmoderna, l'episodio si chiude con un ritorno allo status quo, come a sancire quello che Baudrillard (2006) ha definito il «delitto perfetto», la «risoluzione anticipata» del mondo per clonazione della realtà e sterminio del reale da parte del suo doppio.

La performance cui il primo ministro si sottomette assume la fisionomia di un vero e proprio "fatto criminale", l'uccisione o eliminazione, l'annullamento della realtà (e delle complementari illusioni) come organizzazione simbolica del mondo da parte della televisione. La visione apocalittica del mondo alla rovescia di *Black Mirror* - un mondo in cui le cose, i fatti, i fenomeni, sono costretti a iscriversi sulle migliaia di specchi al cui orizzonte è scomparso non solo il reale, ma anche la sua immagine -, evidenzia come nella proliferazione degli schermi e delle immagini dell'attuale società ipermediale, «la realtà è stata scacciata dalla realtà», e noi siamo rimasti senza possibilità di rintracciare una costellazione del senso tra i frammenti sparsi del reale. «È come se le cose avessero inghiottito il

loro specchio e fossero divenute trasparenti a se stesse – scrive Baudrillard (*ibid*: 44) - completamente presenti a se stesse, in piena luce, in tempo reale, in una trascrizione inesorabile».

Costruita sull'assenza delle grandi narrazioni e di ogni riferimento ai valori universali, la struttura retorica di *Black Mirror* sembra affermare che la teatralizzazione dell'“iper-modernità” non contribuisce alla formazione ma alla scomparsa di nuove collettività. Per dirla con Virilio (1995: 23): «oggi non rimane null'altro che lo schermo a tubo catodico, con le ombre e gli spettri di una comunità in procinto di scomparire».

Ci ritroviamo dunque di fronte al trionfo del simulacro debordiano, dove lo spettacolo non rappresenta il reale bensì se stesso. Il processo di «riduzione a spettacolo», al cui interno fluttuano inconsapevolmente tutti i protagonisti di *Black Mirror*, ci porta a riconoscere, con Debord (2013: 49), che «in quanto settore dell'economia avanzata che foggia direttamente una moltitudine crescente di oggetti-immagine», lo spettacolo «non è un insieme di immagini ma un rapporto sociale tra persone, mediato dalle immagini».

Più che una irriverente critica al mondo moderno della comunicazione, o una disturbante analisi degli effetti della mediatizzazione politico-sociale, *Black Mirror* si rivela dunque «lo specchio scuro della memoria che ha sempre meno riflessi da riverberare poiché sopraffatta dal paradosso dell'accumulazione immateriale della disposofobia social che “educa” accaparratori di orpelli, condivisione dopo condivisione fino all'edificazione di una nuova personalità smart. È lo schermo spento della brevità del post-presente e del dispotico istante del momento che è appena trascorso, giusto il tempo di un tweet o di un like» (Visalli 2014: 24).

Quello schermo dove noi ci ritroviamo insieme ad una moltitudine che gode nel mettere in mostra le proprie esperienze in cambio di “like” e “retweet”. Quello stesso schermo in cui svendiamo la nostra identità, sino a ritrovarci, soli, incollati allo schermo. Che si è fatto specchio. Nero.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.
- Arendt, Hannah, *Antologia. Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Aristotele, *Poetica*, Milano, Mondadori, 1974.
- Barisione, Mauro, *L'immagine del leader*, Roma, Laterza, 2006.
- Baudrillard, Jean, *La trasparenza del male. Saggio su fenomeni estremi*, Milano, SugarCo, 1991.
- Id., *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.
- Bobbio, Norberto, *Il futuro della democrazia*, Torino, Einaudi, 1995.
- Boccia Artieri, Giovanni, *I media-mondo*, Roma, Meltemi, 2004.
- Brancato, Sergio (ed.), *Post Serialità. Per una sociologia delle Tv Series*, Napoli, Liguori, 2011.
- Chouliaraki, Lilie, *Lo spettatore ironico. La solidarietà nell'epoca del post-umanitarismo*, Roma-Udine, Mimesis, 2014.
- Couldry, Nick, *Media Rituals*, London, Routledge, 2003.
- Dahl, Robert, *Sulla democrazia*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2013.
- Demaria, Cristina - Grosso, Luisa - Spaziante, Lucio, *Reality Tv. La televisione ai confini della realtà*, Roma, Eri Vqpt, 2002.
- Foucault, Michel, *Tecnologie del sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Habermas, Jurgen, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Milano, Mondadori, 2010.
- Himanen, Pekka, *L'etica hacker e lo spirito dell'età dell'informazione*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- Kundera, Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi, 1990.
- Latour, Bruno, *Una sociologia senza oggetto? Note sull'interoggettività*, 2008, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/57-INTEROBJECTIVITE-IT.pdf>, online (ultimo accesso 21/11/2014).
- Id., *Il culto moderno dei fatticci*, Roma, Meltemi, 2005.

Pierluigi Musarò, *Black Mirror: The National Anthem*.

- Lovink, Geert, *Ossessioni collettive. Critica dei social media*, Milano, Università Bocconi Editore, 2012.
- Mazzoleni, Gianpietro - Sfardini, Anna, *Politica pop. Da «Porta a Porta» a «L'isola dei famosi»*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Nussbaum, Martha, *Coltivare l'umanità*, Roma, Carocci, 2006.
- Papacharissi, Zizi, *A Private Sphere. Democracy in a Digital Age*, Cambridge, Polity, 2010.
- Pasolini, Pier Paolo, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.
- Postman, Neil, *Divertirsi da morire. Il discorso pubblico nell'era dello spettacolo*, Padova, Marsilio, 2002.
- Rifkin, Jeremy, *La civiltà dell'empatia. La corsa verso la coscienza globale nel mondo in crisi*, Milano, Mondadori, 2010.
- Rorty, Richard, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, Roma, Laterza, 2008.
- Sartori, Giovanni, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Roma, Laterza, 2007.
- Schudson, Michael, *Il buon cittadino. Una storia di vita civica americana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.
- Silverstone, Robert, *Mediapolis. La responsabilità dei media nella civiltà globale*, Milano, Vita & Pensiero, 2009.
- Street, John, *Mass Media, Politics and Democracy*, New York, Palgrave, 2001.
- Taggi, Paolo, "L'invenzione e le invenzioni della realtà", in Alessandri, Alessandra (ed.), *Il reality show*, Milano, RTI, 1999
- Turner, Graeme, *Ordinary People and the Media. The Demotic Turn*, London, Sage, 2010.
- Virilio, Paul, *Lo schermo e l'oblio*, Milano, Anabasi, 1995.
- Visalli, Miriam, "Black Mirror", in Maio Barbara (ed.), *Osservatorio tv 2014*, [https://www.academia.edu/8727704/Osservatorio\\_Tv\\_2014](https://www.academia.edu/8727704/Osservatorio_Tv_2014), online (ultimo accesso 24/11/2014).
- Weber Max, *Economia e società. Teoria delle categorie sociologiche*, Torino, Einaudi, 1999.
- Žižek, Slavoy, "Against human rights", *New Left Review*, 34 (2005): 115-131.

## L'autore

**Pierluigi Musarò** è Professore Associato presso l'Università di Bologna e *research fellow* presso IPK, New York University e London School of Economics & Political Science. I suoi campi di studio sono: la comunicazione dell'umanitario, lo sviluppo sostenibile e l'etica dei consumi e del turismo. Sui temi della comunicazione dell'umanitario e delle migrazioni ha recentemente curato, con P. Parmiggiani, un numero monografico della rivista *Sociologia della comunicazione* (45, 2013), *Beyond Humanitarian Narratives*, e un volume collettaneo, *Media e migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario* (2014), con due contributi dal titolo: *"Africans" vs. "Europeans": Humanitarian Narratives and the Moral Geography of the World* (2013) e *Diversamente umani: retoriche e realtà dell'umanitarismo* (2014).

## L'articolo

Data invio: 30/07/2014

Data accettazione: 30/10/2014

Data pubblicazione: 30/11/2014

## Come citare questo articolo

Musarò, Pierluigi, *"Black Mirror: The National Anthem. Arte, Media e dissoluzione della democrazia"*, *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), <http://www.betweenjournal.it/>