

Political Dramas e drammi della politica in tempi di crisi. *House of Cards* e dintorni

Cristina Demaria

Introduzione: la politica ai tempi delle serie

In che modo alcune serie televisive contemporanee di *political drama*, insieme alle diverse forme di convergenza e transmedialità che le caratterizzano, ci restituiscono valori, significati e affetti capaci di influenzare *abiti* e credenze¹ riguardanti il mondo politico non di finzione, mettendo in crisi, ovvero contribuendo a favorire anche una *agency* politica? E, dunque, cosa colgono, filtrano e reinterpretano del contesto sociale, culturale e politico in cui vengono alla luce?

Sarebbe ovviamente un'impresa impossibile, oltre che presuntuosa, affrontare anche solo tangenzialmente il rapporto tra sistema dei media, fiction e politica: si tratta di un tema enorme e più volte dibattuto a partire dalla nascita del *broadcasting* e delle comunicazioni di massa, fino ai tempi contemporanei di *post-broadcasting*². Di questo rapporto proverò invece a discutere un aspetto circoscritto e limitato, vale a dire come alcune narrazioni seriali di

¹ Intendo qui abito prima ancora che nel senso sociologico poi attribuitovi da Pierre Bourdieu (2000), nel senso semiotico e logico di Peirce: cfr. Demaria 2015.

² Nel *broadcasting* classico un canale emittente distribuisce i propri contenuti al pubblico, mentre oggi sono frequenti le forme di consumo che prevedono a loro volta la produzione e la distribuzione di contenuti anche a nicchie ridotte di pubblico: cfr. Hoskins 2011.

genere politico partecipano alla definizione di *frame* di riferimento, modelli di memoria e di azione, in sostanza di immaginari, intervenendo così nel modo in cui, da spettatori e, possibilmente, da cittadini, acquisiamo strumenti per interpretare il campo stesso della politica, insieme al ruolo che vi giocano coloro che dovrebbero rappresentarci. La mia premessa è che sempre di più alcune forme seriali audiovisive contemporanee – così come è accaduto con i romanzi polizieschi e con quelli di spionaggio tra la fine e l’inizio del XIX secolo – rappresentano spazi in cui non solo si rielaborano grammatiche particolari dei legami sociali, ma si afferma, o al contrario si mette in crisi, la «realità trasparente dello stato moderno», interrogandosi sulla tenuta stessa della realtà. Prendo a prestito questa affermazione da un’opera in cui Luc Boltanski (2012) riflette sulle origini e lo sviluppo dei romanzi gialli e di spionaggio³, mostrando come in essi si sveli la natura ambivalente della realtà, che sempre nasconde un doppio, un’altra verità o altri poteri che si nascondono in seno allo stato stesso. Non è forse necessario sottolineare che i generi del poliziesco e dello spionaggio non sono del tutto sovrapponibili al dramma politico, ma spero di riuscire a dimostrare come alcuni esempi di *political drama* rispondono a domande che partono, e ritornano, a illuminare credenze e immaginari politici *tout court*.

Non voglio certo affermare che la spettatrice di una serie tv si affida totalmente ai modelli della fiction per giudicare i politici che la governano, o per compiere le sue stesse scelte politiche, bensì che alcuni generi dell’*entertainment*, tra cui le serie tv, sono oggi tra i luoghi privilegiati per comprendere i desideri e le proiezioni, le elaborazioni e le aspirazioni, di un immaginario “popolare” della politica in cui i confini tra realtà e finzione si sono da tempo mescolati. Parto cioè da un implicito teorico già ampiamente discusso vale a dire che i media sono i filtri, le protesi sempre più incorporate attraverso cui facciamo esperienza e conoscenza del mondo, dispositivi non solo di sapere e

³ Sul rapporto tra industria culturale, romanzo e serialità televisiva cfr. invece Piga 2014.

potere, bensì di percezione e comprensione stessa del mondo e del suo senso (Eugeni 2010).

Non è certo un atto originale raccontare le gesta, le vittorie e soprattutto le cadute dei potenti, e se le modalità di questo tipo di narrazioni sono sicuramente mutate nei secoli, il Re svariate volte è stato denudato (Burke 1978). Quando non si può contrastare il potere concretamente e materialmente, lo si fa simbolicamente e allegoricamente, illustrando lo sfruttamento delle persone comuni, soprattutto delle malefatte dei nobili che, finalmente, almeno nella finzione, vengono contrastati e sconfitti.

Prenderò a esempio un *political drama* contemporaneo e di successo – *House of Cards* (USA, Netflix, 2013-) – confrontandolo con una serie dall’ambientazione e dai temi assai simili (*The West Wing*, USA, NBC, 1999-2006), non solo per descrivere come la macchina della politica e i dispositivi di governo vengono messi in scena, ma anche indicare le serie televisive possono contribuire a pensare e, forse, trasformare, alcune forme di immaginazione della cittadinanza e della politica: quali sono i *frame*, quali le narrazioni prevalenti?

Quale immaginario e quale politica?

Vorrei provare a chiarire ulteriormente la mia prospettiva innanzitutto rispetto a un tema così vasto e dibattuto quale la categoria di immaginario nei suoi legami con la politica. Vengo infatti da un campo di sapere che è da sempre stato refrattario a utilizzare la categoria di immaginario, ritenuta un termine troppo vago e polisemico: che cosa indica esattamente? Si riferisce forse a figure, immagini e discorsi ricorrenti della produzione culturale/politica contemporanea, che investono i modi stessi di immaginazione e, quindi, di produzione di senso, valore ed azione? Se così è, come definiamo un’immagine oggi, o una figura, o la facoltà di immaginazione? E in che modo distinguiamo immaginario da immaginazione?

Sono numerosi e di diversa provenienza disciplinare gli autori che hanno provato a rispondere a tali domande; qui mi interessa quel

filone che Peppino Ortoleva riassume trattando l'immaginario non come «un deposito di testi distinto da altre sfere ma in stretta relazione con l'immaginazione e l'*imaging*» (Ortoleva 2011: 396) pensata come capacità di «sapersi allargare oltre i limiti dell'esperire immediato» paragonabile a uno «sforzo adattivo». In questa accezione l'immaginario, e quello della politica in particolare, partecipa ai processi stessi di costruzione di una comunità e delle sue componenti, ne informa i legami e ne alimenta le pratiche di condivisione. L'immaginario non è allora archivio statico o magazzino, ma insieme di produzioni culturali capaci di definire nuclei di valori e significati che si attivano non solo rispetto a legami associativi, ma anche rispetto a organizzazioni sintattiche e semantiche; nuclei che si presentano come coerenti e al tempo stesso dinamici, e grazie ai quali ciascuno di noi dà senso alla propria esperienza del mondo⁴.

L'immaginario evolve pur rimanendo riconoscibile; ha una esistenza sincronica, ma riguarda anche l'organizzazione della diacronia, e cioè di una particolare temporalità stratificata che lo rende un palinsesto, perciò deposito di forme pronte per essere attivate e riattivate, ridefinendo lo stesso archivio che si trova a comporre. Ogni immaginario conserva infatti non solo la sua storia e i modi in cui, via via, ha subito re-attualizzazioni ermeneutiche, bricolage mitici o trasfigurazioni⁵, quanto un potenziale narrativo da cui dipende la sua stessa produttività, le immagini che lo distinguono.

Se l'immaginario non è allora riconducibile a una dimensione secondaria e simulacrale della realtà, né a un insieme di archetipi, può

⁴ È ciò che sostiene Anna Maria Lorusso (2011) in un saggio dedicato proprio all'accezione e all'uso semiotico del termine immaginario.

⁵ Wünenburger (2008) identifica tre possibili strategie di trasformazioni degli immaginari: si hanno re-attualizzazioni ermeneutiche quando un mito tradizionale viene collocato in un nuovo frame culturale; nel caso del bricolage mitico si mescolano e ibridano diverse architetture narrative; in quello della trasfigurazione barocca si incontrano invece riattivazioni di figure dell'immaginario in senso ludico.

forse essere inteso come un «deposito socialmente condiviso d'immagini — o, più generalmente, di figure — consistente in un taglio parziale di un'enciclopedia culturale che di questa indirizza e regola i percorsi immaginativi» (Volli 2011: 31). In tal senso il proposito degli immaginari è quello di costituire una memoria, di fornire alle culture che si trovano a innervare canovacci di storie e archivi non statici di figure con cui sintetizzare e ricostruire il proprio passato, per comprendere il presente e i futuri possibili, i futuri per l'appunto immaginabili.

Quale immaginario viene allora attivato dai *political dramas*? Ma innanzitutto, perché scegliere le serie tv? In parte vi ho già fatto accenno (cfr. § 1); vorrei ora ricorrere alle parole di Carlo Freccero per esplicitare ulteriormente la ragione di questa mia scelta, e cioè per ribadire come il neotelefilm americano abbia oggi come caratteristica principale «la capacità di mettere in scena le inquietudini e le crisi dell'immaginario contemporaneo, così come Hollywood metteva in scena l'immaginario ottimista degli anni d'oro» (Freccero 2014: 6). Detto altrimenti, le serie tv meglio di altri generi più direttamente legati all'attualità quali per esempio l'informazione, «tendono a costruire uno spaccato della società. E lo fanno con una sensibilità, una capacità di sintesi, molto superiore a strumenti tradizionali come informazione e reportage. Non catturano la realtà, ma l'immaginario collettivo, sono la spia dell'inconscio che cova sotto i fatti quotidiani» (*ibid.*).

Lo spaccato di una società, la capacità di sintesi e la sensibilità contenuti nelle fiction, a cui aggiungerei la possibilità di rappresentare la messa in crisi della realtà, tutto ciò che confluisce in quell'inconscio di cui parla Freccero, rimandano a forme di narrazione e a immagini attraverso cui si delinea sempre più una mappatura cognitiva e affettiva del mondo, mappatura che ci aiuta a immaginarlo. Nell'ambito della finzione e dell'audiovisivo, non è più dunque solo il cinema, ma anche la serialità televisiva a restituirci l'elaborazione, per quanto parziale, *business* e *marketing-oriented*, delle istituzioni sociali, dei rapporti personali, e di quelli tra individui e istituzioni.

Rimane da chiarire cosa intendo quando parlo di politica, e di conseguenza di *political dramas* che la rappresentano. Penso qui all'idea di politica sia nel senso più banale e comune del termine, vale a dire a ciò che i politici fanno e dicono, e a come ciò venga messo in scena e raccontato; sia, soprattutto, a prodotti dell'industria culturale in cui la concezione della politica rappresentata può essere letta ricorrendo all'idea di "campo" (Bourdieu 1981), e cioè come dimensione sociologica, materiale e simbolica che esiste indipendentemente da chi la pratica, entro cui trovano spazio e vengono negoziati i conflitti che contraddistinguono le relazioni di potere. Faccio dunque riferimento all'idea della politica e delle sue rappresentazioni come un campo di forze, un sistema di posizionamenti interdipendenti in cui si riconfigurano sistemi di valori e attori – dunque anche immagini e immaginari - a partire dal quale sarà poi stabilito ciò che, volta per volta, va etichettato in quanto destra o sinistra, progressista o conservatore, cambiamento o stabilità, oppure la loro stessa confusione, la loro "crisi".

In questo campo, già l'ho anticipato, le narrazioni e le trasformazioni di vecchi e nuovi immaginari hanno sempre giocato un ruolo fondamentale: i politici 'reali' hanno bisogno di raccontarsi ricorrendo a narrazioni che dell'immaginario fanno parte; al tempo stesso le stesse fiction politiche dialogano e re-interpretano un modo di figurare, di aver memoria (grazie agli immaginari) del campo effettivo della politica e dei suoi valori. La domanda che ci si può porre allora diviene: quali forme assumono il dramma e la drammatizzazione, le narrazioni e le rappresentazioni finzionali della politica e del campo del politico a seconda dei contesti, delle restrizioni e delle limitazioni determinate da specifiche condizioni storiche, culturali, oltre che sempre più mediali? Al centro non vi è solo come la politica sia drammatizzata, ma come tali forme del racconto e del discorso politico propongono chiavi di lettura, e quali chiavi, degli stessi contesti storici e culturali a cui partecipano, e a cui rispondono. Continuando a citare, Boltanski, collocherei il *political drama* insieme a quei generi che riflettono proprio sul confine tra privato e pubblico, tra il soggetto e i dispositivi (le regole, le istituzioni, le scelte che implica il potere) i quali

servono da quadro alle definizioni delle stesse soggettività contemporanee.

Mr. Smith, President Bartlett e Frank Underwood

Sono passati molti decenni da quando *Mr Smith goes to Washington* (Frank Capra, USA, 1933) ha dettato i contorni di una delle principali cornici narrative e immaginative entro cui si intrecciano l'individuo e la gente, la politica e il potere. La storia è forse nota: un cittadino qualunque – non a caso Mr. Smith – arriva nella capitale del potere e, grazie alla sua apparente innocenza che cela in realtà una inscalfibile volontà, insieme a tenacia, limpidezza e onestà, riesce a sconfiggere la burocrazia e l'indifferenza dei politici, facendosi portavoce dell'"uomo comune" inteso qui in senso positivo, vale a dire colui che è portatore di valori che non sono ancora stati corrotti. Il mondo complesso e caotico della città e del potere può dunque essere redento e salvato dall'uomo comune che ha a cuore gli interessi della gente, in quanto di essa è parte e con essa si identifica. Qui la tenuta della realtà non è completamente messa in crisi: a un mondo sbagliato e corrotto se ne sostituisce un altro.

Passando dal cinema alla finzione seriale, un esempio non recentissimo ma significativo delle molte variazioni su questo tema, è un telefilm che ebbe notevole successo negli USA: *The West Wing*, scritto da Aron Sonkin per NBC, con la partecipazione di Martin Sheen nel ruolo del Presidente democratico Josiah Bartlet. La serie, raccontando la vita, le sfide e le tensioni di chi circonda e collabora con il Presidente, dell'intero suo staff, ma anche come egli stesso si muove e agisce mette in scena i tempi, i ritmi, i temi, soprattutto i processi decisionali che avvengono nella West Wing della casa Bianca, dunque non lo spettacolo della politica quando comunica all'esterno, ma quello del suo farsi dietro e quinte. *The West Wing* va in onda subito prima e, soprattutto, subito dopo l'11 settembre, durante i primi anni dei conflitti in Afghanistan e Iraq voluti dall'amministrazione Bush, e si pone in alternativa a un presente in cui gli Stati Uniti sono governati da un repubblicano, prima bombardati dalla propaganda pro-guerra al

terrore, e poi colpiti dalle rilevazioni sull'inesistenza di armi di distruzioni di massa in Iraq, evento quest'ultimo che contribuì non poco a far cadere la fiducia nella buona fede dei politici. Le opinioni e le pozioni di Martin Sheen/Josiah Bartlet non solo sul terrorismo e la guerra, bensì anche su altri temi allora di attualità quali le unioni civili, il welfare, ecc., iniziarono a essere citate sui media di informazione, sui giornali e dai maggiori opinionisti come se fossero quelle di un reale opponente politico. Al tempo stesso venivano rivendicate da una *audience liberal* e progressista che ai tempi vedeva incarnato nel personaggio di finzione quel presidente carismatico, integro, onesto e capace di fare gli interessi del paese che sognava di avere. Certo Bartlet non era Mr. Smith, ma dagli anni '30 del Novecento fino alla scorso fine-inizio secolo molti sono stati gli avvenimenti che hanno ridisegnato il campo politico, i suoi posizionamenti e, per continuare a citare Bourdieu, i suoi abiti. L'uomo – insieme alle donne – comuni, non esiste più in quanto figura indipendente, e la politica globale è oramai troppo complessa per un qualunque Mr. Smith desideroso di redimerla. Bartlet è colto, ha addirittura vinto un premio Nobel per i suoi studi di economia, al tempo stesso è onesto, mostra sentimenti e professa valori nobili, soprattutto fa errori, ma è capace di riconoscerli. Insieme a un altro presidente giusto e non corrotto, il nero prima di Obama David Palmer della serie tv *24* (Fox 2000-2008), Bartlet fu battezzato a *Primetime President*, nella totale e voluta confusione di realtà e finzione. Durante il *prime time* in quegli anni negli USA andò quindi in onda il racconto di una politica che si poteva salvare e che poteva ancora salvarci, soprattutto, di una politica che riguardava un bene ancora *messo in scena* come comune. Di una realtà, appunto, che poteva tenere.

Quasi dieci anni dopo l'ultimo episodio di *The West Wing*, *House of Cards* è un'altra serie statunitense che nuovamente "entra" dentro la Casa Bianca e ha come protagonista un Presidente. Certo non è l'unica, ed esce nel 2013, l'anno dopo di *Veep* (HBO, 2012-) e di *Scandal* (ABC 2012-). La prima però è una commedia, non un *drama*, e la seconda pone al centro le vicende personali e pubbliche di Olivia Pope, amante del Presidente degli Stati Uniti. E per quanto *Scandal* racconti la

politica, la sua ambivalenza e la corruzione che la caratterizza, l'amore e il romance sono altrettanto rilevanti per lo sviluppo della trama e del mondo rappresentato. *House of Cards*, in questo senso, è invece tra i *political drama* contemporanei il cui tema prevalente è la lotta per il potere. Si tratta di uno show prodotto da Netflix e scritta da Beau Willimon che conta a oggi tre stagioni (al momento è in preparazione la quarta che uscirà nel febbraio del 2016); regista del pilot e tutt'ora produttore esecutivo è un regista cinematografico come David Fincher, e vanta un cast altrettanto cinematografico, da Kevin Spacey nel ruolo di Frank Underwood a Robin Wright che interpreta Claire, la moglie. *House of Cards* è il remake di un telefilm prodotto dalla BBC e tratto dalla trilogia di romanzi di Micheal Dobbs⁶, un ex politico britannico che fu prima consigliere e poi capo dello staff di Margaret Thatcher. In che modo *House of Cards*, spostandosi di continente oltre che di parte politica (dal vecchio al nuovo continente, dai conservatori inglesi ai democratici statunitensi) traduce e trasforma l'immaginario di *The West Wing* intrecciando *frame* diversi?

House of Cards racconta la scalata al potere di Francis Frank Underwood da *congress man* democratico a cui era stato assicurato dal neo-eletto Presidente il posto di Segretario di Stato, a Vice-presidente, e infine a Presidente degli USA. Nella prima stagione Frank giura vendetta per la promessa non mantenuta, e tra manipolazioni e intrighi a cui partecipano giornalisti e squillo di alto bordo, tra apparenti suicidi in realtà omicidi voluti da Frank e commessi dal suo uomo di fiducia, tra cospirazioni e macchinazioni, riesce a farsi nominare vice-presidente. Nella seconda Frank uccide la giornalista ex amante e complice che, abbandonata, aveva deciso di rendere pubblici i suoi intrighi, fa imprigionare un altro giornalista che sta provando a

⁶ Il primo romanzo, *House of Cards*, è del 1989, seguito poi da *To Play the King* (1990) e *The Final Cut* (1991). Il protagonista qui si chiama Francis Urquhart, e invece di Frank Underwood. Il primo adattamento della BBC è del 1990, a cui segue, nel 1996, un riadattamento radiofonico. Anche i due romanzi seguiti a *House of Cards* sono stati riadattati per la televisione, sempre dalla BBC, rispettivamente nel 1993 e nel 1995.

indagare su di lui con la complicità dei servizi segreti, entra in conflitto con un milionario finanziatore del partito che intrattiene loschi affari con un businessman cinese, e riesce a far dimettere il Presidente. La terza stagione si trasforma in un *work-place drama*: il potere è stato raggiunto, ma mantenerlo è difficile e complicato, soprattutto quando lo si è raggiunto da soli, grazie a minacce, menzogne, sotterfugi e atti criminali. In questa stagione Frank cerca anche di far approvare un progetto che dovrebbe aumentare l'occupazione – AmericaWorks – soprattutto prova a gestire il rapporto sempre più complesso con Claire, mentre inizia la campagna per la sua elezione.

Come accade in *The West Wing* i temi politici, gli *issues at stake* che impegnano Frank pubblicamente riguardano questioni al centro della politica "reale" degli USA, nazionale e internazionale, come i conflitti con il Congresso, le negoziazioni tra Democratici e Repubblicani; la crisi finanziaria e la disoccupazione, le guerre in Medio Oriente, la riforma dell'educazione e del sistema sanitario, i rapporti con la Russia e quelli con la Cina. Ma si tratta di temi che, a differenza di ciò che accade in *The West Wing* con Martin Sheen/Joshiah Bartlett, sono i mezzi per giungere a un fine che non riguarda il bene comune, quanto il possesso stesso del potere, nella cornice di una generale e diffusa personalizzazione della politica.

Per leggere questa serie è d'obbligo citare *Riccardo III* di Shakespeare. Un articolo comparso subito dopo l'uscita della prima stagione sul *New Yorker* spiega in modo sintetico ed efficace le ragioni di questo confronto:

Come nella tradizione di Riccardo III, Frank Underwood è tutto volontà e motivazioni. Essenzialmente, ci dice "sono cattivo, e non importa in realtà esattamente perché; e siccome sono cattivo, farò cose cattive. Così istruiti, lo seguiamo, e così facendo egli diviene anche l'eroe di fatto dal momento che è colui che ci parla, e perché è l'unico attore della storia davvero cosciente di sé e delle sue azioni. Come Riccardo, non solo è del tutto consapevole dei suoi

difetti più ovvi, ma li sfoggia in ciò che alla fine va a comporre una versione deviate di integrità personale⁷.

Frank Underwood è quindi a sua volta la tipizzazione di un eroe negativo che ha già fatto la sua comparsa secoli fa. E però questa tipizzazione, tornando a Boltanski, non è semplicemente una banalizzazione del carattere del personaggio:

Il romanzo poliziesco e il romanzo di spionaggio utilizzano personaggi (...) tipizzati e installano una realtà più banale di quella del romanzo sociale. Ma questa banalizzazione della realtà serve da supporto alla sua messa in crisi, a svilupparne il carattere al tempo stesso incerto e fragile. (Boltanski 2012: 34)

In *House of Cards* non abbiamo però bisogno dell'inchiesta e della conseguente "rivelazione" del colpevole per sapere chi è, e che lo stesso colpevole è, Frank. E se il romanzo di spionaggio, per esempio, mostra come dietro a ognuno vi può essere, dissimulata, un'altra persona che mantiene proprietà, disposizioni e intenzioni totalmente differenti da quelle che si rendono pubbliche, *House of Cards* parte dal dare per scontata la crisi delle identità e del potere, l'incertezza e la problematicità delle relazioni, sia private che pubbliche.

Immaginari ibridati: la tenuta della realtà

Per inquadrare ancor meglio la mia argomentazione torno a Mr. Smith e alle sue evoluzioni e trasformazioni, più nello specifico alla proposta di Lisbeth Von Zoonen (2005) che, in un testo dedicato ai rapporti tra politica, cultura popolare e intrattenimento, distingue quattro *frame* intertestualmente connessi che delineano le principali

⁷ <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/richard-iiiis-house-of-cards>; articolo pubblicato il 4 febbraio 2013. La traduzione è mia, e sul sito della rivista non compare il nome dell'autore.

forme del racconto e dell'immaginario della politica e della sua realtà, sia effettiva che finzionale. Sono *frame* che definiscono il modo in cui determinati prodotti dell'industria culturale spiegano, rappresentano e articolano le motivazioni e le azioni dei politici, i tipi di battaglie e di conflitti che di volta in volta divengono centrali, insieme ai risultati che si possono ottenere, senza dimenticare il ruolo delle donne, che in *House of Cards* trova nella figura di Claire una caratterizzazione peculiare⁸. Il primo di questi *frame* l'ho già in parte discusso e riguarda "la ricerca" (*the quest*), meglio forse l'andare alla ricerca, l'aver un obiettivo su cui concentrare le proprie azioni in modo da raggiungerlo. Nel caso del più volte citato Mr. Smith, la sua *quest*, la riuscita della sua impresa, implica un racconto che nutre un immaginario al cui centro vi è una costruzione populista dell'individuo capace di rappresentare la gente (*the people*), destinante ultimo che legittima la missione dell'eroe/uomo comune, dell'eroe *in quanto* uomo comune.

In questo tipo di *frame*, che può considerarsi come parte dell'archivio non statico di un immaginario della politica, i valori del campo politico si giocano e si distribuiscono tra attori diversi, e vanno a comporre un disegno in cui a contrapporsi sono l'integrità della gente *vs* la duplicità del politico in quanto singolo, ma anche l'onestà dei non corrotti *vs* la depravazione, l'efferatezza e l'egoismo dei potenti. Qui a essere messa in questione non è la tenuta della realtà, perché le posizioni di buono e cattivo, integro e disonesto sono occupate sin dall'inizio del racconto. Una variante di questa storia la si incontra

⁸ Non c'è qui spazio per approfondire la variabile di genere e il ruolo delle figure femminili in questa serie, e in quelle politiche in generale, benché si tratti di un altro degli elementi centrali di questa serie, soprattutto nella terza stagione. Non solo è fondamentale la figura di Claire, e soprattutto la sua evoluzione: da Lady Macbeth, per continuare con le analogie shakespeariane, a soggetto che alla fine sceglie la propria indipendenza, emancipandosi da Frank, ma lo sono anche alcuni dei temi trattati (come la violenza e gli abusi contro le donne all'interno dell'esercito), e ulteriori figure femminili (come la candidata democratica che lotta contro Frank per la nomination).

quando il valore positivo viene incarnato non dal politico, bensì, come nella migliore tradizione della stampa statunitense, dai suoi *watchdog*, dai giornalisti che scoprono e denunciano le malefatte di chi governa: se la realtà nasconde qualcosa, rimane pur sempre qualcuno che intende svelare la verità. Tale immaginario pur in tempi di crisi sostiene l'istituzione democratica, per quanto possa trovarsi a essere minacciata: ancora qualcuno lotta per noi, soprattutto per la "verità" come valore ultimo.

House of Cards deve forse non a caso il suo successo proprio dal ribaltare e ibridare questa forma di racconto, fornendole un rinnovato *bad ending*. D'altro canto, ogni serie che si rispetti, specialmente oggi, ha bisogno di più *frame* da incrociare per comporre un suo proprio immaginario, e *House of Cards* non è da meno. La *quest* di Frank ribalta i valori populistici, in quanto è volta solo ed esclusivamente al potere del singolo, contrastato – nelle prime due stagioni in particolare – da giornalisti la cui inchiesta fallisce perché vincono i cattivi, perché non è la scoperta della verità a contare. Il cinismo vince sul populismo, e motore del racconto è la vendetta, che sempre riveste un ruolo narrativo particolare. La vendetta riguarda infatti una particolare configurazione del tempo della storia: ne fissa il momento di inizio, in questo caso l'inizio stesso del racconto che Frank, grazie a un *camera look*, esplicita per lo spettatore nel pilot della serie, stabilendo così il momento di discontinuità – l'offesa – e organizzando le mosse future o, meglio, proiettando un futuro che si è già deciso e scritto, e che deve solamente accadere. Il tempo della vendetta è un tempo strategico, dove per strategia si intende l'anticipare il programma narrativo dell'avversario – ciò a cui aspira – per guidarne le mosse e, soprattutto, gli esiti. Nella vendetta il fare è volto all'essere e l'avere al fare⁹.

Altro *frame* frequente e spesso intrecciato alla *quest* è quello della *soap*, della (melo)drammatizzazione non tanto dei temi politici toccati, quanto della messa in scena delle motivazioni personali, delle amicizie, dei tradimenti, degli amori e degli odi tra i protagonisti, di

⁹ Sulla vendetta come meccanismo semiotico cfr. Landowski 2006.

conseguenza anche dell'effetto che la vita politica produce e mantiene sulle vite delle persone. Tutte le serie più recenti, comprese le già citate *Scandal*, *Veep* e, per menzionarne un'altra in cui la vita dei politici è al centro, *The Good Wife* (CBS, 2009-), sono caratterizzate da questo tipo di ipernarratività, vale a dire dall'intrecciarsi di molteplici running plots (cfr. Carini 2009), nel complesso da un dispositivo narrativo attraverso cui si approfondiscono la descrizione dei personaggi e della loro interiorità, la sovrapposizione tra il pubblico e il privato, tra la persona come appare, e come invece è.

Questo tipo di racconto può però anche permettere di manifestare l'aspetto negoziale, complesso e stratificato della politica, come accade in *The West Wing*, al cui centro vi è sicuramente la figura del Presidente, il quale però non potrebbe davvero governare senza il suo *entourage*: l'eroe singolo, in altre parole, non è nulla senza la collettività che lo circonda e lo sostiene, e per cui egli stesso esiste. In *House of Cards* certo la melodrammatizzazione non manca, per quanto all'amore si sostituisca il sesso; se c'è però un valore che viene negato è proprio quello della politica come lavoro collettivo. La terza stagione si chiude non a caso con la scena di Claire che abbandona Frank: dopo anni di complicità e di reciproco sostegno questa coppia si sfalda proprio perché al centro della scena non può che esserci un solo individuo. I rapporti affettivi sono dunque subordinati alla ricerca del potere: il re è uno. In questo senso torna la sottotrama da dramma shakespeariano poco preoccupato di apparire realista, bensì informato da un determinismo narrativo in cui gli attori in gioco sono funzionali alla storia, e la storia a sua volta è a servizio di un fato, del futuro già scritto; come accennavo prima, dei meccanismi della vendetta e del potere.

Questo è forse il motivo per cui da questo *show* è del tutto assente un altro dei *frame* attraverso cui si è raccontata la politica, quello della *burocrazia*, in cui a governare le azioni è una forza incontrollabile e mai del tutto circoscrivibile, che va al di là della comprensione dei singoli. Anche nel racconto del potere retto dalla burocrazia il destino degli attori in gioco è già scritto, tuttavia esso precede l'individuo che non pare mantenere scopi personali o giustificabili, in quanto la burocrazia

stessa è, come diceva Max Weber, impersonale e indifferente. La burocrazia al potere è un racconto in cui non ci è dato individuare dei responsabili ultimi.

Fino a che punto invece a *House of Cards* è sotteso un altro immaginario classico che innerva la narrazione della politica? E cioè a quei racconti al cui centro vi è la cospirazione, a quei casi in cui i responsabili sono rintracciabili, al contrario di quanto accade nei mondi dominati dalla burocrazia; responsabili che rimangono magari intoccabili, o a volte invisibili, e però sono nominabili. Quando coloro a cui sta in mano il *vero* potere sono dunque per lo meno evocabili, il *frame* della burocrazia si trasforma in un racconto di cospirazione che offre un sollievo relativo *perché in qualche modo si riesce a risalire all'origine del male*. Ovviamente, in questo caso, la parola d'ordine è: non fidarsi di nessuno.

Ma risalire all'origine del male non vuol dire riuscire a ripristinare un ordine al cui centro vi è un bene comune. Il racconto di cospirazione, o la "forma complotto" (Boltanski 2012), mette in scena forze che muovono interessi personali ed eliminano le possibilità di scelta o, meglio, di altre scelte. In *House of Cards* la stessa *quest* è cospirativa, e la conquista del potere punteggiata di intrighi, menzogne e complotti. Cosa ci racconta allora questa variante al singolare del racconto della cospirazione?

Vale forse la pena di fare un passo a lato, per riprendere una affermazione ben nota di Fredric Jameson (1991: 356), secondo cui la figura della cospirazione è un strumento della postmodernità che si adotta per mappare cognitivamente un mondo sempre più incerto, un tentativo disperato di rappresentare un sistema che ci sfugge. Più recentemente, vi è anche chi argomenta che in realtà la cultura cospirativa può non essere semplicemente «un antidoto alla modernità. Anzi, essa è quasi l'opposto: è una manifestazione generalizzata e radicale di una sfiducia che è profondamente iscritta nella logica culturale della modernità» (Aupers 2012: 23, trad. mia). La cultura cospirativa contemporanea non ha tanto a che fare con il rendere l'"altro" - immaginario o reale - un capro espiatorio; è una paranoia nei

confronti delle istituzioni della stessa società moderna; inoltre, non più una paranoia sicura, ma una paranoia *insicura*.

Quando i sistemi paiono sempre più opachi e distanti, e questo è sicuramente il caso della politica e della finanza contemporanee, non solo non sappiamo più cosa è reale e cosa non lo è, ma dubitiamo dell'autenticità della nostra stessa coscienza soggettiva, insieme alle determinazioni causali che la forgiavano e ne forniscono i contorni. Il complotto opera così una rivelazione che pone sullo stesso piano la realtà apparente ma fittizia, e la realtà nascosta ma reale. È così che la realtà sociale, nel modo in cui si presenta agli occhi di un osservatore *naïf*, con il suo ordine, le sue gerarchie, le sue determinazioni e i suoi principi di causalità, si ribalta e svela la sua natura finzionale, sotto cui c'è un'altra realtà, soprattutto il volto di un potere a cui sta a cuore solo il potere stesso.

Dunque, se le teorie della cospirazione classiche mobilitavano paure ancestrali sulle forze misteriose del mondo naturale, oggi in parte spiegate dalla scienza, le paure e la crisi contemporanee riguardano invece la società contemporanea e le sue relazioni. La cospirazione e la forma complotto avallano il senso dei processi sociali e politici, il loro stesso significato, per quanto deterministicamente orientato e scomodo: le cose non accadano semplicemente, ma hanno uno scopo ultimo. L'origine del male in *House of Cards* non solo viene sin da subito individuata – è Frank il cattivo - ma seguiamo il racconto dal suo punto di vista, ne seguiamo la logica. C'è quindi una mente che manipola e prova a calcolare tutto, e la *quest* di Frank ibrida più immaginari e cornici narrative: ha la forma di un complotto personalizzato, si oppone a una burocrazia inefficiente; e mentre il cinismo prevale, il collettivo scompare, e la paranoia torna a essere sicura.

In conclusione: quando della realtà resta solo il doppio

Seguiamo dunque da vicino la logica cospirativa di Frank, siamo per lo più a conoscenza delle sue intenzioni e del modo stesso in cui valuta le situazioni, dal momento che ce le spiega ripetutamente lo

stesso protagonista. Ho già accennato a come il pilot inauguri un dispositivo stilistico e enunciativo caratteristico di questa serie, e cioè lo sguardo in macchina di Frank che interpella lo spettatore, rompendo la quarta parete, e questo sia tra una sequenza e l'altra (come una sorta di commento e interpunzione), sia nel mezzo stesso di una sequenza in cui sta interagendo con altri attori. In questo modo Frank passa ripetutamente da attore del racconto a narratore in prima persona/enunciatore per condividere commenti sulla persona con cui sta interagendo, per fare battute, per anticipare i suoi propositi, per darci 'lezioni di vita'. L'esempio più citato è la sequenza alla fine del primo episodio della seconda stagione, in cui, dopo aver assassinato la sua ex amante, guardandosi allo specchio interpella gli spettatore per ricordar loro che, sapendo, sono in fondo suoi complici, e che li tiene, ci tiene, d'occhio:

Did you think I'd forgotten you? Perhaps you hoped I had. Don't waste a breath mourning Miss Barnes. Every kitten grows up to be a cat. They seem so harmless at first, small, quiet, lapping up their saucer of milk. But once their claws get long enough, they draw blood. Sometimes from the hand that feed them. For those of us climbing to the top of the food chain, there can be no mercy. There is but one rule: hunt or be hunted. Welcome back.

Ma così facendo in realtà questo show non determina semplicemente una rottura del patto finzionale con lo spettatore, mostrandogli che si trova di fronte a una rappresentazione. Al contrario, il meccanismo forse non di identificazione, bensì di fascinazione di un enunciatario/spettatore complice, anche solo perché è testimone delle menzogne di Frank, aumenta, e così pure il supposto fascino per la sua depravazione. Peraltro, anni di reality, *docufiction* e *docudrama* ci hanno abituato ad andare oltre la divisione tra fiction e non fiction, rafforzando un modo di raccontare che rende così, paradossalmente, ancora più autentica la "realtà" che ci viene mostrata, insieme all'efficacia narrativa con cui ci viene presentato un

mondo politico. Grazie al *camera look*, lo spessore del personaggio di Frank aumenta, e così pure la gratificazione di chi guarda: c'è appunto una logica, un senso dietro ai processi che stanno avvenendo, sia pur esso quello di raggiungere o mantenere il potere e il controllo, sia pur esso riassumibile nell'antico adagio del fine che giustifica i mezzi. E perciò chi interpella davvero Francis Underwood? Guardandoci, ci accompagna lungo il racconto, e a sua volta ci consegna il potere di sapere di più degli altri personaggi, oltre a quello di seguirlo nel tentativo di controllare un sistema in cui egli stesso non crede, e in cui non si può più credere, se mai si è avuta fiducia.

Se nel romanzo poliziesco l'inchiesta del detective svela come coloro che sono supposti incarnare la realtà, vale a dire che dispongono dei mezzi necessari per la sua tenuta, per farla "rispettare", sono o possono essere dei criminali, *House of Cards* sin da subito non scopre, ma afferma che dietro a tutto si nasconde una strategia solo parzialmente dissimulata atta a massimizzare un interesse personale (cfr. Boltanski 2012: 312). Ma quanto davvero ci importa che questa messa in scena della politica si riveli, a sua volta, una rappresentazione? O che questa sia davvero la realtà della politica? Tornando a comparare le cornici narrative e gli immaginari che sostengono il mondo soap di *The West Wing* e la cospirazione sin dall'inizio svelata e individualizzata di *House of Cards*, sembrerebbe che alla crisi seguita all'11 settembre si sia risposto prima con un idealismo politico poi sostituito da un cinismo non solo personale, ma sociale. *House of cards* rielabora la crisi e il dramma della politica qui trasformata in una sorta di darwinismo politico, ove l'unica verità è che tutti mentono. E la nostra stessa realtà, riletta attraverso questa prospettiva, viene così definitivamente finzionalizzata.

Bibliografia

- Aupers, Stef, " 'Trust no one'. Modernity, Paranoia, and Conspiracy Culture", *European Journal of Communication*, 27. 1 (2012): 22-34.
- Boltanski, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.
- Bourdieu, Pierre, «La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 36/37 (1981) : 3-24.
- Bourdieu, Pierre, *Esquisse e théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000.
- Burke, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot (UK), Wildwood House, 1978.
- Carini, Stefania, *Il testo espanso*, Milano, Vita e pensiero, 2009.
- Demaria, Cristina, "Abiti di genere. Outer world e inner world tra azione, immaginazione e Phantasie", *Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, 9. 2 (2015).
- Eugeni, Ruggero, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci, 2012.
- Freccero, Carlo, "Prefazione. È la rivoluzione, bellezza", Sepinwall, Alan, *Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la TV e le forme della narrazione*, Milano, Rizzoli, 2014.
- Hoskins, Andrew, "Anachronisms of Media, Anachronisms of Memory: from Collective Memory to a New Memory Ecology", Neiger, Motti - Meyers, Oren - Zandberg, Eyal (eds.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, London - New York, Palgrave Macmillan, 2011: 278-288.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Landowski, Eric, *Les interactions risqué*, Limoges, Presses Universitaires, 2006.
- Lorusso, Anna Maria, "A Semiotic Approach to the Category of Imaginary", *Lexia*, 7/8 (2011): 113-124.
- Ortoleva, Peppino, "Le radici ludiche dell'immaginario", *Lexia*, 7/8 (2011): 395-412.

Cristina Demaria, *Political Dramas e drammi della politica in tempi di crisi*

Piga, Emanuela, "Mediamorfofi del romanzo popolare: dal feuilleton al serial TV", *Between*, IV.8 (2014).

Van Zoonen, Liesbet, *Entertaining the Citizen. When Politics and Popular Culture Converge*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2005.

Volli, Ugo, "L'immaginario delle origini", *Lexia*, 7/8 (2011):31-61.

Wünenburger, *L'immaginario*, Genova, il Melangolo, 2008.

L'autrice

Cristina Demaria

Professore Associato presso il Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna.

Email: cristina.demaria2@unibo.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Demaria, Cristina, "Political Dramas e drammi della politica in tempi di crisi. *House of Cards* e dintorni", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between* V.10 (2015). <http://www.Between-journal.it/>