

La televisione e la massificazione dell'ideale

Carolina Pernigo

Introduzione

Se nei romanzi distopici degli anni '40 e '50, come *1984* o *Fahrenheit 451*, la televisione era descritta come strumento di controllo che agiva attraverso l'intrattenimento e il rimbecillimento delle masse, ci si aspetterebbe di riscontare nel passare degli anni una progressiva accettazione, uno sdoganamento letterario dello strumento tecnologico, anche in considerazione del superamento delle sue potenzialità da parte di mezzi più evoluti. Non è però così: tuttora l'apparecchio televisivo rimane oggetto (o meglio *soggetto*) privilegiato di tanta narrativa.¹ Lo schermo diventa, nei racconti e nei romanzi, veicolo di un condizionamento attivo del pubblico, recettore compiacente di controvalori in grado di opporsi e sostituire nella mente comune gli ideali positivi, producendo una falange di spettatori-complici di un condiviso appiattimento morale.

Punto di partenza della trattazione saranno le idee del sociologo canadese Marshall McLuhan: si cercherà di dimostrare come, nonostante le sue opere risultino ad oggi datate, alcune riflessioni – opportunamente relativizzate – anticipino l'impatto deflagrante che la tv avrebbe avuto negli anni a venire, divenendo il vettore (nell'ottica di McLuhan il *medium*) più adatto alla massificazione del pensiero. Il mio contributo si propone di esaminare alcuni scritti in cui tale aspetto

¹ Cfr. anche Nora Moll, "Il medium televisivo come mezzo di *Kulturkritik*: metamorfosi e simbiosi nel romanzo europeo del secolo XXI", presente in questo volume.

emerge in modo sintomatico, mostrando un crescendo di invasività del mezzo nell'esistenza del pubblico: si partirà da un racconto di Mario Fortunato ("Televisione", 1988) per arrivare a due romanzi più recenti, coevi e per molti versi affini, che saranno oggetto di un'indagine più approfondita, *Fiona* (2005) di Mauro Covacich e *Acide Sulfurique* (2005) di Amélie Nothomb. L'analisi tematica e comparata di questi testi permetterà di rilevare come a livello narrativo, da semplice mediatore di relazioni sentimentali complesse e strumento per una comoda fuga dal reale, il televisore divenga promotore di un pensiero di massa che, oltre a spersonalizzare il soggetto, lo può far precipitare nell'abiezione senza che egli ne sia consapevole. Per dimostrare questo slittamento nella recezione romanzesca del *medium*, si proverà infine a rileggere le opere selezionate nell'ottica della teoria della "deindividuação", sviluppata nei primi anni '70 dallo psicologo americano Philip G. Zimbardo.

Marshall McLuhan si era sbagliato?

Può apparire una scelta imprudente quella di riferirsi a Marshall McLuhan, le cui idee relative al *medium* televisivo risultano ad un primo sguardo completamente inattuali. A tal proposito bisogna ricordare che *Understanding Media* (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*) viene pubblicato per la prima volta nel 1964, quando il tubo catodico poteva a tutti gli effetti considerarsi «la più recente e la più spettacolosa estensione del nostro sistema nervoso centrale» (McLuhan 2008: 284). Anche se questa nuova tecnologia nasce formalmente nella seconda metà degli anni '20, il vero e proprio *boom* di diffusione si ha solo nei decenni successivi. Negli Stati Uniti, le potenzialità del nuovo mezzo di comunicazione diventano palesi nel 1939, con la spettacolare inaugurazione del Salone della Televisione all'interno della Fiera Mondiale di New York. In molti paesi, bisogna invece aspettare il dopoguerra. In Italia la programmazione ufficiale ha inizio nel 1954 con un solo canale in bianco e nero, e le cose non cambieranno prima degli anni '60. Quello che per noi oggi è un apparecchio consueto,

quasi banale se paragonato ai prodotti sempre più accattivanti immessi sul mercato dell'elettronica, all'epoca doveva sembrare uno strumento quasi magico.

McLuhan inserisce la televisione tra i *media* freddi, quelli che non possono essere fruiti passivamente dallo spettatore, ma che hanno invece un «carattere intensamente partecipazionale» (*ibid.*: 281). Al contrario del cinema, *medium* caldo per eccellenza, «la tv non può essere uno sfondo. Ci impegna. Ci assorbe» (*ibid.*: 280).

Questo era sicuramente vero alle sue origini, quando la tv adempiva a una doppia funzione sociale e relazionale, fondamentale almeno per l'Italia: quella dell'autorappresentazione di un popolo e di una cultura, e quella della creazione di un immaginario condiviso.

Al giorno d'oggi, invece, noi non consideriamo più la televisione qualcosa di incredibile, di nuovo, che meriti tutta la nostra attenzione: vi siamo assuefatti, anzi diamo per scontata la dispersione dei suoi contenuti su diverse piattaforme. Nell'epoca della convergenza dei *media*, in cui le pratiche di fruizione prescindono sempre di più dalla specificità del veicolo tecnologico, sembra essere stato sovvertito proprio uno degli assunti principali del sociologo canadese: il *medium* infatti sembra essere *sempre meno* il messaggio.²

La cosa che risulta più inattuale nella tesi di McLuhan è però la spiegazione della natura fredda della tv: solo negli ultimi anni è entrata in vigore l'alta definizione, ma già da molto prima faticava a stare in piedi un'argomentazione basata sui pixel, sulle immagini sgranate che richiedono il coinvolgimento dello spettatore per essere ricomposte e interpretate. Il sociologo sosteneva addirittura che migliorare la qualità dell'immagine sarebbe stato come dotare un fumetto di prospettiva, luci ed ombre: avrebbe voluto dire snaturare il mezzo, tradire il suo significato. La storia ha dimostrato l'implausibilità di un simile pensiero.

Si deve tuttavia osservare che, al di là degli aspetti ormai schiettamente anacronistici, il pensiero di McLuhan può suggerire

² A tal proposito, cfr. ad es. Grasso 2015, Grasso - Scaglioni 2003.

alcuni spunti ancora applicabili, seppur con i dovuti accorgimenti, al presente.

Da un lato si può accettare che la televisione renda effettivamente più partecipe il suo pubblico di quanto non faccia il cinema, proponendo realtà più familiari, più vicine³. Grazie a una maggiore esposizione degli utenti ai contenuti televisivi, alla ricorsività di temi e motivi, a una presenza più diffusa e costante, la televisione offre nuova vita al mito, calandolo nella realtà quotidiana.

Inoltre la proiezione cinematografica costringe davvero lo spettatore ad una almeno apparente passività:⁴ una volta entrato nella sala buia, egli non ha che da sedersi e guardare il film che viene riprodotto; al contrario, nella propria casa, davanti al televisore, l'individuo ha almeno l'illusione di mantenere il controllo e fa valere il proprio arbitrio impugnando saldamente il telecomando. Se qualcosa non corrisponde alle sue aspettative, gli basta premere un tasto per selezionare un programma più accattivante.

McLuhan osserva tra l'altro che, «dato che la sua bassa definizione assicura alla tv un alto coinvolgimento del pubblico, i programmi più efficaci sono quelli che presentano processi non ancora completi» (*ibid.*: 286). Se si considera il successo che hanno avuto nel tempo le serie televisive, nel loro perdurare episodio dopo episodio, stagione dopo stagione, o che hanno oggi i *reality* e i *talent show*, si può concludere che almeno in questo il sociologo avesse ragione. Tanto più che l'industria televisiva ha elaborato sistemi sempre nuovi per chiamare in causa

³ Cfr. anche Codeluppi 2013: 75-77.

⁴ Non è possibile in questa sede problematizzare quanto meriterebbe questo aspetto. Bisognerebbe almeno citare il concetto di *interpassività*, che secondo Slavoj Žižek (cfr. Žižek 2009: 45-48) entra in gioco quando l'oggetto mi domina al punto da espropriarmi della mia passività, da non limitarsi ad agire al posto mio, ma anche a *godere* al posto mio (laddove il *godimento* è il risvolto passivo della mia esperienza, del mio agire). Un altro approccio di grande interesse si trova nel più recente Gallese - Guerra 2015, relativo al rapporto tra cinema e neuroscienze, e in particolare agli effetti neurobiologici dell'empatia sul corpo dello spettatore. In merito cfr. anche Aluffi 2015.

personalmente il telespettatore, incoraggiando la sua partecipazione attiva: il televoto, gli sms del pubblico, le telefonate in diretta; in alcuni casi l'uomo comune può diventare a sua volta protagonista.

È indubbio infine che la televisione abbia il vantaggio, come nota anche Alberto Abruzzese, di «portare il mondo nelle case riducendo l'universo alla disponibilità e ai bisogni dell'individuo» (2003: 258). Guardando la tv, si ha l'impressione (chiaramente fittizia, ma accuratamente alimentata) di aver accesso alla realtà esterna senza mediazioni: grazie alla diretta, un individuo che siede nel suo soggiorno può immaginare di essere in un altro luogo, magari dall'altra parte del mondo; può soddisfare un desiderio di evasione che, almeno finché lo schermo è acceso, sembra realizzabile, a portata di mano.

Quello che McLuhan non ha previsto è quanto la capacità del medium di inserirsi in profondità nel tessuto sociale, familiare e individuale avrebbe condizionato il modo di vivere, e soprattutto di pensare, del soggetto contemporaneo. Parallelamente alla sociologia, anche la narrativa prende coscienza di questo impatto dirompente, rivelando una progressiva e crescente invadenza della televisione nell'immaginario e nelle relazioni.

La letteratura riflette in chiave evidentemente iperbolica fenomeni di livellamento dell'ideale che si riscontrano in forma attenuata nel reale. Nel racconto di Mario Fortunato si assiste alla prima fase di questo processo: l'invasione e il condizionamento dei rapporti umani. Nei romanzi di Covacich e Nothomb si osservano le tappe successive: il coinvolgimento totale, la spersonalizzazione e la conseguente abiezione morale.

Ricadute narrative: mediazioni e condizionamenti

1. Lei tra di noi: "Televisione" di Mario Fortunato

Il racconto "Televisione" di Mario Fortunato, riedito ora nella raccolta *Tutti i nostri errori* (2017) a testimoniare l'attualità persistente,

era contenuto inizialmente in *Luoghi naturali* (1988). Obiettivo di tale opera era, secondo il giudizio illustre di Alberto Moravia⁵, quello di rappresentare storie di irreparabilità: l'uomo nasce infatti sconfitto; gli capitano cose che non dipendono dalla sua volontà e che egli non può condizionare, ma che finiscono per prostrarne lo spirito. La negazione protettiva dietro a cui tende a nascondersi può essere solo temporanea, perché prima o dopo arriva necessariamente il momento – sempre drammatico, deprimente – dell'accettazione.

Così succede nel testo preso in esame, che narra una storia d'amore fin dall'esordio configurata come impossibile: l'alterità dei due protagonisti, inizialmente vista come un elemento positivo («Per fortuna abbiamo gusti diversi, io e te», Fortunato 1988: 141), si rivela alla lunga talmente radicale da rendere inattuabile qualunque forma di comunione reale e profonda. Il racconto si configura come un'ampia apostrofe di un io a un tu, due personaggi di cui inizialmente non si sa nulla se non che appaiono legati da un qualche rapporto di intimità. Il narratario è una donna, il narratore invece un uomo, ma dall'identità sessuale incerta e continuamente rimessa in discussione. I due vivono in una condizione di isolamento, rispetto agli amici e al mondo esterno. Rifiutano gli inviti ricevuti, vengono definiti «una coppia molto, molto chiusa», anzi, «sprangata» (*ibid.*: 143) e hanno trascorso gli ultimi sei mesi in compagnia quasi esclusivamente l'uno dell'altro. È un «esperimento assurdo», che il narratore omosessuale sa di star compiendo e che viene giudicato (male) da chiunque sia esterno alla coppia.

Una simile reclusione impedisce però a familiari e amici di capire che la vera stranezza non è tanto la relazione sentimentale tra i due, ma

⁵ «I racconti di Fortunato rivelano un tema ricorrente ed ostinato, quello dell'impossibilità o, se si preferisce, dell'irreparabile. Perfino la scrittura piana e disperata pare alludere al fenomeno tutto attuale di ciò che non è, o almeno non sembra essere possibile» Moravia 2007: 175; di «una tersa precisione, il sottotono d'una costante visione ironica delle cose, il senso di un'imminente catastrofe tenuta provvisoriamente sotto controllo» parla invece Sandra Petri (2018).

il fatto che questa si configuri di fatto come un *ménage à trois*. Tra gli innamorati si frappone infatti una terza presenza, inquietante e onnipresente, quella del televisore, «veicolo di notizie, di informazioni, di sentimenti» (*ibid.*: 141). È davanti ad esso che i partner si scambiano confidenze, senza guardarsi in faccia, tenendo gli occhi fissi sulle immagini in movimento; davanti ad esso si accarezzano, fumano, fanno l'amore. Il televisore fornisce le battute ai loro dialoghi, il contrappunto sonoro alle loro azioni: «in un certo senso pensiamo che il televisore parli per noi, offrendoci un copione già pronto che forse ci vergogneremmo di recitare in prima persona» (*ibid.*: 144).

La televisione è anche l'oracolo che preannuncia una fine che era già inscritta nei presupposti iniziali della relazione, ma che nessuno osa pronunciare ad alta voce:

I dolori vengono quando si sentono battute come: «Non lasciarmi, ti prego». Io allora avrei voglia di uscire di casa per fare due passi da solo. Dal televisore vorrei sentir dire anche questo: «Succede». (*Ibid.*: 144)

L'uomo e la compagna vivono all'interno della casa in uno stato fusionale, creando un'unità simbiotica in cui la membrana che consente ogni scambio e comunicazione è la tv. In questo senso le sporadiche uscite per andare al cinema rappresentano l'occasione per una pausa, ma anche un pericolo per i due, che al di fuori delle mura domestiche sono costretti a farsi carico della propria identità di singolo. Un legame nato in un ambiente chiuso è più vulnerabile quando si trova esposto agli agenti esterni e, infatti, ogni volta che i due hanno un contatto con la realtà che continuamente provano a negare, qualcosa va storto.

È proprio in occasione di uno di questi momenti di fragilità per la coppia, quando l'uomo e la donna sono due invece che uno, che un evento minimo (il vedere su un autobus affollato un ragazzo che piace a entrambi) incrina la loro stabilità. Da quel giorno l'armonia si guasta: i due si chiudono in un isolamento che non è più solo rispetto all'esterno, ma anche dell'uno rispetto all'altro. La mancanza di comunicazione che ha segnato l'intero corso della storia d'amore

adesso fa sentire il suo peso, diventa un baratro che li divide, e la televisione diventa il *medium*, nel senso letterale di intermediario, che veicola e accompagna la loro progressiva separazione, continuando a sottolineare la crisi in atto e parlando di loro già al passato, attraverso battute come «Ci rivedremo?», o «Poteva accadere» (*ibid.*: 148). Vano è il tardivo tentativo di ribellione dell'io narrante, che prova ad abbattere la barriera invalicabile che lo schermo televisivo è diventato:

«Ma possibile che dobbiamo lasciar parlare solo la televisione? Non dobbiamo dirci più niente?» Tu non mi guardi, continui a fissare lo schermo come se fosse una sfera di cristallo da cui prima o poi verranno messaggi sempre più precisi, sempre più netti, a decifrare le nostre esistenze. (*Ibid.*: 149)

Quando anche la televisione non parla più, o loro non sono più in grado di decifrare i suoi messaggi (o preferiscono non accettarne le implicazioni), la relazione si interrompe definitivamente:

Sullo schermo anche le immagini sono sparite, hanno lasciato il posto a una confusa nebbia colorata, come un succedersi, un complicato intrecciarsi di puntini di sospensione, il calcolo algebrico della nostra reciproca estraneità. (*Ibid.*: 149)

Da questo racconto di Mario Fortunato emerge la tendenza tutta contemporanea a lasciare che i *media* parlino al posto nostro, a dislocare la nostra personalità e le nostre convinzioni al di fuori di noi. La televisione in questo caso è schermo nel suo duplice significato: quello di «superficie piana diffondente sulla quale si raccoglie l'immagine», come suggerisce il vocabolario Treccani, ma anche quello di «riparo, protezione, difesa». I protagonisti del testo considerato tendono a nascondersi dietro ad essa, rifiutando di assumersi la responsabilità del proprio pensiero perché è tanto più comodo lasciar parlare qualcun altro (o *qualcos'altro*) al loro posto. Si trova qui un ottimo esempio di quello che McLuhan sostiene definendo il *medium* un'estensione dell'uomo. Nel momento in cui si demanda a un oggetto

una determinata funzione, si verifica nell'individuo un'autoamputazione dell'organo preposto a quella funzione⁶: nello specifico, lasciare che la televisione esprima i suoi sentimenti priva l'uomo della parola. Sul lungo periodo inizierà a indebolirne anche spirito critico e coscienza individuale. Si comincia a intuire già in questo racconto un pericolo insito nel predominio che la televisione va assumendo nella quotidianità dell'occidente.

2. La banalizzazione del male: *Fiona* (2005) di Mauro Covacich

Gli esiti di questa progressiva deriva raggiungono la loro massima espressione in *Fiona* e *Acide Sulfurique*. Ciò che accomuna le due opere è l'idea di fondo, ovvero che la televisione abbia creato un pensiero di massa che, oltre a deindividualizzare il soggetto, rischia di comprometterne la moralità. Il messaggio televisivo diventa talmente pervasivo da annientare – almeno nella realtà volutamente eccessiva rappresentata dalla letteratura – qualsiasi valore etico. Si tratta di un fenomeno di uniformazione del pensiero che porta ad una completa deresponsabilizzazione individuale. Di questo fenomeno, la televisione è il medium (cioè lo strumento), in parte la causa, e l'esempio più evidente.

Fiona vuole offrire, con la consueta durezza senza filtri di Mauro Covacich, l'idea della vita dell'uomo contemporaneo, che è innanzitutto una vita scissa, in secondo luogo una vita mediata, sempre filtrata dagli schermi. Come nota anche Franco Brevini:

La modernità Covacich la butta sulla pagina direttamente, con un elementare gesto di ostensione, senza la mediazione o

⁶ «L'accettazione docile e subliminale della loro influenza ha trasformato i media in prigioni senza muri per gli uomini che ne fanno uso» McLuhan 2008: 40; cfr. anche 58-63, cap. "L'amore degli aggeggi. Narciso come narcosi".

l'ammortizzazione delle forme tradite. Come ha fatto in quest'ultimo romanzo [*Fiona*] con il mondo mediatico della tv, che dilaga nella nostra vita, sempre più trapiantata attraverso gli schermi di telecamere, videocitofoni, webcam, impianti di sicurezza a circuito chiuso, display di telefonini. La tv ha plasmato l'immagine che abbiamo di noi stessi, tanto che ci è sempre più difficile distinguere fra vita trasmessa e vita vissuta. (2008[B]: 137)⁷

Il protagonista dell'opera, Sandro, è un uomo diviso tra diverse identità che lo trascinano in direzioni opposte. Egli è in primo luogo il padre adottivo di Fiona, una bambina haitiana di tre anni e mezzo, chiusa in un silenzio ostile, renitente a qualunque forma di contatto fisico; è poi il marito di Lena, fidanzata dai tempi della scuola e ora professoressa universitaria, figura arida – anche fisicamente –, sterile, anoressica, grande fumatrice; è il genero perfetto, dalle mani d'oro, e il direttore responsabile di un *reality show* di successo, Habitat, che ripropone il format del Grande Fratello. Lui è incaricato di garantire al programma il massimo *share*, a qualunque costo e con qualunque mezzo.

Risulta significativo che, tanto in questo romanzo, quanto in *Acide Sulfurique*, si scelga di tematizzare a livello narrativo la televisione raffigurando nello specifico un genere di spettacolo profondamente connotato quale è il *reality show*. In un saggio dedicato al rapporto non sempre facile tra gli scrittori italiani di oggi e l'universo televisivo, Raffaele Donnarumma osserva come gli autori non neghino alla tv la capacità di produrre mitologie in grado di condizionare il pensiero comune, ma che a molti preme sottolineare la natura degradata di questi nuovi miti. Il *reality*, in particolare, diventa fucina per l'immaginario delle masse, luogo ideale in cui le problematiche connesse alla rappresentazione televisiva (*in primis* lo statuto incerto di verità e finzione) vengono esacerbate⁸.

⁷ Per approfondimenti cfr. anche Brevini 2008[A]; Covacich, intervista web del 2013; Montante 2006.

⁸ Cfr. Donnarumma 2013[a]: 61 e ss.

Lo spunto per *Fiona* nasce proprio negli anni che seguono la prima edizione del Grande Fratello. Covacich si rende conto infatti che un fenomeno in grado di mobilitare migliaia di giovani desiderosi di essere osservati e ripresi all'interno di una scatola chiusa (metafora che può descrivere tanto la casa in cui sarebbero stati relegati, tanto il televisore stesso, in grado di ingabbiare – ed esporre a un pubblico vorace – la loro intimità) indicava un importante cambiamento in atto nella definizione dell'identità individuale. In un'intervista rilasciata a Mariagiovanna Italia sul primo numero di *Arabeschi*, a lui dedicato, l'autore osserva che

Non era più il reale a essere entrato nella Tv ma era la Tv a essere entrata nel reale, perché si era moltiplicata, si era propagata e suddivisa come in una specie di continua meiosi. [...] Entrava in gioco una nuova idea di interiorità. A questo si aggiunge un altro fatto riguardante *l'homo videns*: di punto in bianco mi sono accorto che ogni angolo della città è diventato un pezzetto di TV. [...] Questo modifica in modo radicale la mia autorappresentazione. In che misura posso distinguere quando io sono davvero me stesso e quando recito la parte di me stesso? (Italia 2013: 6, 7)

Per questo, all'interno del romanzo, il *reality* è anche ciò che, in un universo dominato da consumi e *media*, scandisce il ritmo della narrazione: la linea temporale si divide nei giorni "avanti Habitat" e nelle "giornate di Habitat", che sulla base del regolamento possono arrivare fino a un massimo di cento. Sono queste giornate a dare il titolo ai capitoli, insinuando nel lettore il sottile e angosciante sospetto che quello che si trova davanti sia in realtà un conto alla rovescia, indirizzato a una fine potenzialmente catastrofica.

Vista dall'esterno, la vita di Sandro è perfetta; dietro le quinte, invece, è dominata dalla frustrazione e da una rabbia crescente.

Fiona è infatti un romanzo sull'ipocrisia, in tutte le sue manifestazioni: l'ipocrisia di una rete televisiva che propone un *reality show* che di reale non ha nulla e in cui le storie tra i protagonisti vengono create e orchestrate dagli autori; l'ipocrisia di una società che crede che il successo professionale debba rappresentare per l'uomo la

suprema realizzazione; l'ipocrisia infine di un mondo dove le tragedie personali devono essere accuratamente celate agli sguardi esterni e nascoste dietro una facciata di benessere e serenità borghese. Sandro si trova ad essere schiacciato dalle incoerenze della propria vita. Non è un caso quindi che la sua ultima identità, quella segreta, sia quella di *Minemaker*, personaggio chiaramente ispirato a *Unabomber*, che produce e colloca bombe artigianali nei centri commerciali. La figura di *Minemaker/Unabomber* rappresenta per Covacich una rivolta contro il consumismo contemporaneo e la nuova "religione" dei consumi ad esso ispirata, che viene celebrata proprio nei supermercati, cioè il luogo dove vengono posizionate le bombe⁹. Il rito della spesa domenicale si sostituisce a quello della messa, tanto che le famiglie vi si recano al gran completo e agghindate di tutto punto. Sono queste le stesse famiglie che la sera, schierate in fila sul divano, guardano alla tv un programma degradante come *Habitat* e ne determinano lo *share*; il consumatore di merci e il consumatore di TV-spazzatura sono dunque due facce della stessa medaglia:

Il tizio della Bmw accanto, prima di aprire lo sportello ai bambini, si sistema la giacca, si aggiusta il nodo alla cravatta. Poi prende la bambina in braccio, il bambino per mano, dà istruzioni alla moglie e si aggrega al flusso che sta già congestionando l'ingresso. Io contemplo l'adunata di tutti questi papà eleganti, di queste mamme ben truccate, me li figuro nella campionatura dell'Auditel, compattati nelle stesse scelte, nelle stesse fasce di programmazione, sostanzialmente miei benefattori. Non sono africani, non vengono a far la spesa in bicicletta, non vanno più in chiesa, portano i figli al supermercato come i loro padri li portavano al luna park. (Covacich 2005: 114)

Sono i consumi e l'ipertecnologizzazione, nell'ottica pessimista dell'autore, a determinare il sovvertimento dei valori che rende necessaria una qualche forma di ribellione. Covacich vuole rappresentare una vita continuamente *osservata* e *registrata*, talvolta

⁹ Cfr. Covacich 1999.

anche *trasmessa* in presa diretta; l'esistenza individuale è diventata di per sé oggetto di rappresentazione, si trasforma in un gioco di specchi¹⁰.

Tuttavia, mentre si viene continuamente osservati, si perde anche la capacità di vedere sul serio, cambia il concetto stesso di realtà. Questa trasformazione in atto appare rappresentata nel romanzo da quel che avviene all'interno del *reality show*, cioè un contesto isolato dove le dinamiche relazionali vengono esacerbate e manipolate dall'esterno a scopo pubblicitario, in base a una logica di continua ridefinizione etica.

L'unico fronte moderato, razionalmente critico e ancorato alla realtà, che si incontra in *Fiona* viene incarnato dai personaggi marginali, come la moglie del protagonista o la sua anziana madre. Quest'ultima, in particolare, coglie immediatamente il paradosso della logica che sottostà al *reality*, la cui assurdità dovrebbe risultare palese a tutti e passa invece inosservata da chi è troppo implicato per rilevarla:

«Quindi tutti noi li stiamo guardando sapendo ciò che è successo e lì dentro invece nessuno sa niente? [...] Ma è incredibile! Come vuoi che non salti fuori una cosa del genere, prima o poi?» (*Ibid.*: 93)

Il *reality show* si configura di fatto come un «sistema di menzogne, dove più sei vicino al centro meno sai, e viceversa» (*ibid.*: 126). Giocare con le sorti degli altri diventa legittimo nel momento in cui sono gli individui stessi che, per brama di notorietà, o sete di spettacolarizzazione di sé, offrono la propria vita in pasto alle telecamere e al grande pubblico, accettano di farsi *oggetto* per il piacere spesso sadico dei telespettatori. Oltre lo schermo, nell'"acquario" in cui si consumano – strumentalizzate, reificate – le esistenze degli abitanti della casa, solo il più furbo, colui che sa meglio sfruttare a proprio vantaggio le debolezze altrui, può sopravvivere fino alla fine. Tale

¹⁰ Cfr. *ibid.*: 4-5.

situazione rispecchia secondo l'autore anche quel che succede nella vita reale.

Il confine tra esterno ed interno, tra verità e finzione, tra giusto e sbagliato, si fa infatti sempre più labile. Il falso filtrato dal televisore a scopi di *audience* acquista di diritto lo statuto di verità, e anzi la televisione diventa il luogo in cui della verità si riformula e rielabora il concetto.

Portavoce di questo assunto è nel romanzo il personaggio di Lentini, professore universitario e grande sofista, figura ambigua, ma affascinante, che difende il degrado e la violenza in cui Habitat sta sprofondando, interpretandoli come specchi di un reale di cui, attraverso il filtro dello schermo, si disinnesca il potenziale negativo.

Oggi sul mercato ci sono moltissimi prodotti depurati della loro essenza nociva: caffè senza caffeina, panna senza grassi, birra senz'alcol. Ci pensi bene. Cos'è il sesso virtuale, se non il sesso senza sesso? Cos'è la guerra preventiva, se non la guerra senza guerra? Cos'è il multiculturalismo, se non l'altro privato della sua alterità? [...] La realtà virtuale ha semplicemente generalizzato tutto ciò. Il caffè decaffeinato sa di caffè senza essere caffè? Bene, la realtà virtuale sa di realtà senza essere realtà. Tutto qui. [...] Ovviamente ciò che ci si aspetta alla fine di questo processo è che l'esperienza stessa della realtà reale diventi un'entità virtuale. [...] Ebbene, eccoci. Noi vi mostriamo la fine. (*Ibid.*: 194)

L'uomo esplicita una convinzione diffusa, e sostenuta autorevolmente in diverse sedi, accademiche e non, ovvero che la realtà virtuale finisca per prevalere sulla *realtà reale*¹¹. È una realtà «che sa di realtà senza essere realtà», ma condiziona a tal punto l'immaginario delle masse da imporsi su quella esterna e farle perdere consistenza. La realtà diventa un prodotto da commercializzare, una merce tra tante a disposizione sul mercato, qualcosa da rendere accattivante per aumentare il tasso di vendita. La tv spazzatura esibisce dietro lo schermo la verità delle cose privandole del loro potenziale

¹¹ Cfr. tra gli altri Baudrillard 1996, 1999; Virilio 1999; Quéau 1993, 1998.

nocivo (come il caffè senza caffeina, o la birra senz'alcol); anzi, la violenza esibita sarebbe una violenza utile, "rivelativa", destinata a smascherare le ipocrisie diffuse nella società, come l'idea che siamo tutti uguali, o che è compito del più forte aiutare il più debole. Quel che mostra il *reality show*, secondo Lentini, è «l'unica vera divulgazione scientifica» (*ibid.*: 195) e gli esseri umani sono tutti *Habitanti*. La trasformazione in atto viene vista come un'ovvietà, un frutto necessario dei tempi, liquidata con un «tutto qui» che ne sminuisce la portata, trascurandone le implicazioni etiche: attraverso la tv, tutto viene sdoganato e reso accettabile. È proprio questa logica banalizzante a suscitare la reazione di Sandro, che si rende conto che sono gli studi televisivi, ben più dei centri commerciali, gli obiettivi da far esplodere per portare avanti la propria rivolta, che è la televisione il non luogo dove si combatte l'ultima battaglia per la salvaguardia del reale.

Il modo in cui Covacich sviluppa il suo romanzo, in particolare quando descrive l'universo di Habitat e il patteggiamento che Sandro è continuamente costretto a fare con se stesso per accettare dinamiche che lo disgustano, rivela chiaramente la posizione autoriale in merito ai meccanismi televisivi e al modo in cui questi influiscono sul reale. Donnarumma, riprendendo nel dettaglio la trama di *Fiona*, nota che «Covacich rifiuta la televisione, l'avverte come estranea e minacciosa, le oppone resistenza» (Donnarumma 2013[a]: 62). Cogliendo tuttavia con lucidità il pericolo di cadere nel didascalico, o peggio nel moralistico, lo scrittore «piuttosto che pronunciare un'esplicita condanna del reality come segno della degradazione del presente, ha preferito delegare al lettore un giudizio che deve emergere dalla decifrazione dell'impianto narrativo» (*ibid.*: 62).

3. La spettacolarizzazione del male: *Acide Sulfurique* (2005) di Amélie Nothomb

Il problema di Sandro, cioè l'essere costretto a chiudere gli occhi su una situazione di abbruttimento che si consuma davanti a lui – e al

pubblico televisivo, che invece di sdegnarsi gode dell'intrattenimento, è anche il tema principale affrontato in *Acide Sulfurique*.

Anche in questo romanzo si parla infatti di un *reality show* che si fa caricatura estremizzata di quelli davvero esistenti. Si chiama Concentramento, ed è ambientato in un luogo uguale in tutto e per tutto ai campi di deportazione nazista, con una differenza, rappresentata dalla presenza delle telecamere. Rispetto ai *lager* c'è però anche un elemento di difformità più sostanziale: per esservi reclusi non bisogna corrispondere ad alcun requisito, basta essere umani; chiunque può essere preso ovunque, e portato via, senza possibilità di appello. Per giustificare la genesi di un tale abominio, Amélie Nothomb chiama in causa l'iniquità degli spettatori, che hanno bisogno di godere della messa in scena della sofferenza altrui: «Vintle moment où la souffrance des autres ne leur suffit plus; il leur en fallut le spectacle» (Nothomb 2005: 4).

Se nell'opera di Mauro Covacich c'è ancora chi resiste e si ribella al messaggio imposto dalla tv (non solo Sandro, ma anche Lena, la madre, i suoceri), l'opposizione viene meno in questo testo, dove le apparenti condanne della stampa non fanno che aumentare l'*audience* del programma. Nothomb ha voluto denunciare con la sua opera una tipologia di spettacolo che vuole privare l'uomo della sua dignità: il campo di concentramento si fa metafora di una realtà televisiva ugualmente disumanizzante. Anche l'indignazione che ciò che viene messo in scena può suscitare diventa uno strumento pubblicitario nelle mani dei dirigenti. In un'intervista, la scrittrice sostiene la necessità di porre fine a una forma di intrattenimento basata sul disprezzo:

La stessa indignazione fa parte [...] della pubblicità. Chi organizza questo tipo di trasmissione, credo giochi molto su questo sentimento. Ed è per questo che io propongo di boicottare questo tipo di spettacolo, in cui domina il disprezzo nei confronti dell'umanità. Tutti disprezzano tutti. Gli organizzatori disprezzano i partecipanti, i partecipanti disprezzano gli organizzatori. È un circolo vizioso di disprezzo che non finisce mai. (Genovese 2006)

All'uscita di *Acide sulfurique*, la critica si è sollevata quasi all'unanimità: il romanzo è stato visto come un'operazione commerciale, un tentativo di guadagnare sfruttando una tematica di sicuro interesse. Antonio Scurati ha osservato che il male e il presunto rimedio sono fatti della stessa sostanza, e che con il pretesto di guarire una malattia della società la scrittrice contribuisce di fatto alla sua diffusione¹². La scrittura della Nothomb cancellerebbe infatti ogni distinzione tra la letteratura e la realtà che questa vuole rappresentare, andando a consolidare l'idea ormai diffusa di un'arte *congenere alla degenerazione* dilagante.

Al di là della validità o meno delle osservazioni formulate al riguardo, il tentativo dell'autrice è comunque meritevole d'indagine. Alla base dell'opera c'è l'idea che l'individuo non sia più soggetto ma oggetto, non più persona ma cosa, e questo non è solo ciò che consentiva il funzionamento dei campi di sterminio, ma è l'elemento fondante tanto di un determinato tipo di pornografia, quanto della televisione di oggi. Intento della Nothomb è quindi sottolineare l'ambiguità di una simile corruzione del pensiero, che attrae e respinge al tempo stesso, come rivela nel libro il rapporto dell'opinione pubblica con il programma.

Si può notare che in *Acide sulfurique*, mentre gli intellettuali tuonano contro l'esordio di *Concentramento*, «le public, lui, en redemanda, dès la première diffusion. L'émission [...] obtint une audience record. Jamais on n'avait euprise si directe sur l'horreur» (Nothomb 2005: 5). Il problema delle masse e dei loro desideri è che sono prevedibili. Gli organizzatori lo sanno e ne approfittano, creando e celebrando sulla scena un rapporto vittima/carnefice che rappresenti il conflitto epico tra il bene e il male, sfruttando a tale scopo due personaggi che paiono incarnare queste polarità: la kapò Zdena e la vittima, Pannonique. Le due hanno entrambe vent'anni, ma tanto la prima è ignorante, sgraziata e meschina, tanto la seconda è bella e ricca di tutte le virtù. Sembra tornare in auge l'originaria associazione tra

¹² Cfr. Scurati 2012, cap. 1, § 2 ("Shoah e reality show. L'arte con-degenere"). Della stessa idea è anche Lambron 2005.

bellezza e nobiltà d'animo, la *καλοκαγαθία* della Grecia antica, che legava in modo indissolubile etica ed estetica. L'aspetto più rilevante è però che, nel procedere del romanzo, ciò che sembrava ovvio, ovvero la distribuzione dei ruoli, inizia a non apparire più così certo: Zdena rappresenta sì il male, ma non il male metafisico, assoluto, bensì quello becero, mediocre, che si confà all'essere umano. Il male assoluto e trascendente sembra essere rappresentato piuttosto dagli organizzatori del reality, che strumentalizzano e manipolano le relazioni che hanno luogo al suo interno, senza alcuno scrupolo: tutto è spettacolo, tutto può essere usato, al di là di ogni legge morale. Ma la scrittrice si spinge ancora oltre, sottolineando ogni volta che può all'interno della narrazione la natura aberrante di Concentramento. Sostenendo che l'unico privilegio dei detenuti sia quello di essere i soli a non aver mai visto nemmeno un secondo del programma, apre la strada a un'altra idea, ovvero che il ruolo peggiore dopotutto spetti ai telespettatori e alla loro doppiezza:

«Spectateurs, éteignez vos télévisions! Les pires coupables, c'est vous! Si vous n'accordiez pas une si large audience à cette émission monstrueuse, elle n'existerait plus depuis longtemps! Les vrais kapos, c'est vous! Et quand vous nous regardez mourir, les meurtriers, ce sont vos yeux! Vous êtes notre prison, vous êtes notre supplice!» (*Ibid.*: 43-44)

Se Concentramento(o Habitat) esiste, è solo perché esiste qualcuno che lo guarda. Sono gli spettatori a creare il mercato, a determinare l'operato delle alte sfere. E tanto più è brutale e degradante ciò che viene rappresentato, tanto più gli ascolti aumentano. In *Acide Sulfurique*, il successo del programma raggiunge l'apice quando viene introdotta una dimensione di interattività attraverso il meccanismo del televoto, con cui è il pubblico a decidere chi deve vivere e chi deve morire all'interno del campo:

“Concentration” atteint l'audience absolue: cent pour cent de la population. L'émission fut regardée par tout le monde, à la

lettre. Les aveugles, les sourds, les anachorètes, les religieux, les poètes des rues, les petits enfants, les jeunes mariés, les animaux de compagnie – même les chaînes de television concurrentes avaient interrompu leurs programmes, afin que leurs animateurs puissent voir l'émission. (*Ibid.*: 68)

Nell'iperbole narrativa di queste pagine si denuncia l'ipocrisia della società televisiva, in cui sui valori umani prevalgono quelli dell'intrattenimento: l'uomo prima che individuo si sente spettatore, aderendo in maniera totale e acritica a una logica di spettacolarizzazione della violenza («Vous êtes tous ignobles. Plus vous êtes indignés, plus vous regardez», *ibid.*: 50). Ci troviamo all'interno di quella che il premio Nobel Mario Vargas Llosa definiva la "*civilización del espectáculo*": la civiltà della leggerezza, della superficialità, della frivolezza, che consiste nell'accettare e far proprio un assetto valoriale sovvertito e squilibrato¹³ e di cui Nothomb denuncia le conseguenze radicali.

Lo stesso messaggio viene trasmesso, con un linguaggio figurativo ugualmente estremo, dal primo episodio della serie televisiva *Black Mirror*, "The National Anthem" (trad. it. "Messaggio al primo ministro"), inquietante rappresentazione della pervasività della televisione. Attraverso la puntata, la sceneggiatura vuole portare avanti la propria denuncia, mettendo in guardia gli stessi telespettatori da un consenso troppo viscerale a quanto propongono le nuove tecnologie. La televisione è infatti in grado di modificare l'opinione comune, di alterare la percezione degli eventi, di incidere sull'etica. Compito della letteratura (e dell'arte in senso lato) è appunto porre il pubblico di fronte alla propria fragilità, spingerlo a prendere coscienza di una responsabilità che è ad un tempo individuale e collettiva.

L'efficacia comunicativa della serie di Charlie Brooker non viene eguagliata purtroppo dalla conclusione di *Acide sulfurique* che, a dispetto di una contestazione iniziale così palese e rimarcata, appare

¹³ Cfr. Vargas Llosa 2012: 51.

spiacevolmente sbrigativa e implausibile. Il romanzo si configura dunque, al suo termine, come un'occasione mancata.

L'acido solforico del titolo pare emergere solo in coda, insieme alla benzina e al potassio, tra i materiali usati per costruire le bombe con cui deve essere distrutto il campo di Concentramento (e ciò che rappresenta). In realtà pare evidente che, in quello che si è configurato fin dall'inizio come un apologo morale, l'acido è l'ennesima metafora per la ferocia disumana e corrosiva che attraversa il testo, è il fluido velenoso e mortifero che scorre al posto del sangue nelle vene dei protagonisti – tutti portati, in un modo o nell'altro, all'abbruttimento e alla disumanizzazione.

Le conseguenze: uno schermo veramente nero

Per giustificare i fenomeni descritti nei romanzi esaminati, si può fare riferimento agli studi condotti all'inizio degli anni '70 da Philip G. Zimbardo. Lo psicologo americano ha infatti sviluppato il concetto di "deindividuation" per spiegare alcuni comportamenti aggressivi emergenti in specifiche situazioni sociali¹⁴.

Partendo dal presupposto che l'individuo è generalmente in grado di esercitare un potente controllo mentale sui propri istinti, in considerazione delle possibili conseguenze che deriverebbero dall'asseccarli, Zimbardo definisce i contesti in cui questo controllo si allenta o viene meno. Si tratta di diverse variabili psicologiche o esterne, accomunate dal fatto di essere situazionali (e non disposizionali, cioè connaturate all'uomo). Tra i possibili fattori che incrementano l'aggressività Zimbardo colloca la certezza dell'anonimato, il senso di responsabilità condivisa o diffusa (l'impressione quindi che le colpe possano essere distribuite su più soggetti, ugualmente corresponsabili) e i gruppi numerosi (quando all'identità del singolo si sovrappone e sostituisce un'identità di gruppo, tale da determinare una completa deresponsabilizzazione

¹⁴ Cfr. Zimbardo 1969; per uno sguardo complessivo agli studi sulla deindividuation cfr. Vilanova et al. 2017.

individuale grazie alla convinzione intrinseca che le leggi del branco valgano più di quelle del soggetto). Esito dell'occorrere di queste situazioni (studiate anche di recente in relazione alle tifoserie sportive o alle bande giovanili) può essere la "deindividuation":

This state is characterized by changes in the perception of oneself and others, such that self-observation and concern for social evaluation are reduced. Thus, there is minor concern with the evaluation of others toward oneself, which creates a tendency toward behaviors that are normally inhibited because they transgress social norms. (Vilanova et al. 2017: 4)

La deindividuation agisce sul soggetto come una forza irrazionale e incontrollabile, lo conduce ad azioni e pensieri che non sempre risultano nel suo interesse, conta su una inconscia sicurezza di impunità (o quantomeno difficoltà nell'attribuzione del demerito). Come osserva Zimbardo, «in the eternal struggle between order and chaos, we openly hope for individuation to triumph, but secretly plot mutiny with the forces within, drawn by the irresistible lure of deindividuation» (Zimbardo 1969: 305). Anche il telespettatore, protetto dalla sicurezza delle mura domestiche, certo della connivenza di altri nella sua stessa condizione, può assimilare tramite il *medium* televisivo messaggi che in pubblico respingerebbe (quando non già accettati come tollerabili dall'opinione comune), in forza di una collettiva deindividuation del pensiero che consente di non farsi carico di un reale giudizio critico su ciò che viene trasmesso.

Nel periodo che intercorre tra il racconto di Fortunato e i romanzi di Covacich e Nothomb, si è assistito a un cambiamento di valori, a cui la diffusione della televisione ha contribuito e che la letteratura ha voluto registrare, in termini forse eccessivi (o eccessivamente catastrofisti), ma certo degni di una riflessione. È qualcosa che va ben oltre la tendenza della società a galleggiare sulla superficie delle cose, quella che Bazzocchi definisce «la logica del "blob" televisivo» (2005:

205)¹⁵; ha a che vedere piuttosto con la violenza e il sopruso che si nascondono nel considerare il corpo e le emozioni altrui una merce da consumare, come nel mondo dello spettacolo avviene spesso.

I romanzi di Covacich e Nothomb sono leggibili come una reazione all'esteriorità dilagante, come un tentativo di denunciare la ricezione passiva e silenziosa – e quindi tanto più grave – di tale presupposto da parte del pubblico.

Come si è cercato di dimostrare attraverso la sommaria analisi dei testi, il televisore in quanto *medium* contribuisce attivamente all'innescò di un processo di spersonalizzazione (di *deindividuazione*), che spinge il soggetto ad accogliere logiche che – valutate singolarmente e criticamente – probabilmente rifiuterebbe. L'effetto è quello di una uniformazione e massificazione del pensiero, veicolato dall'esterno e condizionato da una piena accettazione sociale.

Sintomatica descrizione del presente è allora quella che viene proposta nella presentazione ufficiale della già citata serie televisiva *Black Mirror*, riportata dal sito del canale britannico Channel 4:

Over the last ten years, technology has transformed almost every aspect of our lives before we've had time to stop and question it. In every home; on every desk; in every palm - a plasma screen; a monitor; a smartphone – a black mirror of our 21st Century existence. Our grip on reality is shifting. We have access to all the information in the world, but no brain space left to absorb any thing longer than a 140-character tweet.

¹⁵ Se nel pensiero dominante i corpi sono ridotti a merci da consumare, risulta straordinariamente attuale e calzante anche il paragone tra i *reality show* e il *Salò* pasoliniano, tra il pubblico privilegiato di questi spettacoli e i Signori del male del lungometraggio: «Che cos'altro è infatti, se non una ripresa banalizzata di *Salò*, un gioco televisivo dove un gruppo di ragazzi viene chiuso in una casa, spiato nell'intimità dall'occhio della telecamera e decimato attraverso progressive eliminazioni? Non siamo forse tutti entrati a far parte del gruppo eletto dei violenti Signori pasoliniani, torturatori sì, ma di corpi inesistenti?» (Bazzocchi 2005: 213).

Lo schermo televisivo negli ultimi decenni ha cambiato inesorabilmente forma: da finestra luminescente, varco ingannevole, ma sempre accessibile, sul mondo esterno, si è mutato in specchio oscuro e inquietante della realtà contemporanea, e forse anche di noi stessi e delle nostre coscienze.

Bibliografia

- Abruzzese, Alberto, "Televisione", *Lessico della comunicazione*, Ed. Valeria Giordano, Roma, Meltemi, 2003: 575-580.
- Aluffi, Giuliano, "Così il cervello ci fa sentire dentro i film" (intervista a Vittorio Gallese, *Il Venerdì di Repubblica*, 23 ottobre 2015: 74-77.
- Baudrillard, Jean, "Il virtuale ha assorbito il reale" (intervista), Ed. Mediamente - Rai Educational, Parigi, 11/02/1999, <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/b/baudrillard.htm#link004>, online (ultimo accesso 20/05/2018).
- Baudrillard, Jean, *Le crime parfait*, 1995; trad. it. *Il delitto perfetto: la televisione ha ucciso la realtà?*, Ed. Gabriele Piana, Milano, Raffaello Cortina, 1996.
- Bazzocchi, Marco Antonio, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- Brevini, Franco, "Mauro Covacich: prima di dire che l'amore è finito", *Corriere della Sera*, 23/04/2008 [a].
- Brevini, Franco, *Un cerino nel buio. Come la cultura sopravvive a barbari e antibarbari*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 [b].
- Codeluppi, Vanni, *L'era dello schermo. Convivere con l'invasione mediatica*, Milano, Franco Angeli, 2013.
- Covacich, Mauro, *Fiona*, Torino, Einaudi, 2005.
- Covacich, Mauro, *La poetica dell'Unabomber*, Roma, Theoria, 1999.
- Donnarumma, Raffaele, "Schermi: narrativa italiana di oggi e televisione", *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Ed. Luca Somigli, Roma, Aracne, 2013[a]: 45-102.
- Donnarumma, Raffaele, "Esercizi di esproprio e riappropriazione. A nome tuo di Mauro Covacich", *Arabeschi*, I (2013) [b]: 17-26.
- Fortunato, Mario, "Televisione", *Luoghi naturali*, Torino, Einaudi, 1988: 139-150.
- Fortunato, Mario, "Televisione", *Tutti i nostri errori. Trent'anni di racconti in un romanzo controvoglia*, Milano, Bompiani, 2017.

- Gallese, Vittorio - Guerra, Michele, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.
- Gambaro, Fabio, "Reality all'acido solforico", *La Repubblica*, 15/10/2005, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/10/15/reality-all-acido-solforico.html>, online (ultimo accesso 20/05/2018).
- Genovese, Marilena (ed), "*Acido solforico: l'ultima provocazione di Amélie Nothomb*", *La frusta letteraria. Rivista di critica culturale online*, 22/02/2006, http://www.lafrusta.net/riv_nothomb.html, online (ultimo accesso 20/05/2018).
- Grasso, Aldo, *Prima lezione sulla televisione*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- Grasso, Aldo – Scaglioni, Massimo, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società. I generi, l'industria, il pubblico*, Milano, Garzanti, 2003.
- Italia, Mariagiovanna, "Intervista a Mauro Covacich", *Arabeschi*, I (2013): 5-16.
- Lambron, Marc, "Amélie Nothomb: la Nothomb Academy", *Le Point*, 25/08/2005, <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-17/amelie-nothomb-la-nothomb-academy/1038/0/21144>, online (ultimo accesso 20/05/2018).
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Ed. Ettore Capriolo, Milano, il Saggiatore, 2008.
- Montante, Michela, "Fiona by Mauro Covacich", *World Literature Today*, 80. 3 (2006): 64-65.
- Moravia, Alberto, "[29 marzo 1988]", *Diario europeo* (1993), Milano, Bompiani, 2007: 175-179.
- Nothomb, Amélie, *Acide Sulfurique* (2005), trad. it. *Acido Solforico*, Ed. Monica Capuani, Roma, Voland, 2006.
- Quéau, Philippe, *Le virtuel. Vertus et vertiges*, Seyssel, Éditions ChampVallon, 1993.
- Quéau, Philippe, "Tra reale e virtuale", *IMAGINA*, 05/03/1998, <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/q/queau04.htm#link001>, online (ultimo accesso 20/05/2018).

- Petrignani, Sandra, "Mia lettura dei racconti di Mario Fortunato", *l'Immaginazione*, XXXIV.303, (2018), <http://www.sandrapetrignani.it/?p=4894&cpage=1>, online (ultimo accesso 20/05/2018).
- Scurati, Antonio, *Dal tragico all'osceno. Narrazioni contemporanee del momento*, Milano, Bompiani, 2012.
- Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Prisa Ediciones, 2012.
- Vilanova, Felipe – Machado, Beria Francielle - Brandelli Costa, Ângelo – Koller, Silvia Helena, "Deindividuation: from Le Bon to the social identity model of deindividuation effects", *Cogent Psychology* (2017), 4: 1308104, <https://www.cogentoa.com/article/10.1080/23311908.2017.1308104.pdf>, online (ultimo accesso 20/05/2018).
- Virilio, Paul, "Il futuro nello spazio 'stereoreale'" (intervista), Ed. Mediamente – Rai Educational, Parigi, 20/01/1999, <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/v/virilio02.htm>, online (ultimo accesso 20/05/2018).
- Zimbardo, Philippe G. (1969). "The human choice. Individuation, reason, and order versus deindividuation, impulse, and chaos", *Nebraska symposium on motivation*, Eds. William J. Arnold - David Levine, 17 (1969): 237–307.
- Žižek, Slavoj, *How to Read Lacan* (2006), trad. it. *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Ed. Marta Nijhuis, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

Sitografia

- Black Mirror* – *All 4*, pagina ufficiale su Channel 4, <http://www.channel4.com/programmes/black-mirror/>, web (ultimo accesso 20/05/2018).

Black Mirror, presentazione della serie: "Charlie Brooker talks about Black Mirror", <http://www.channel4.com/info/press/news/charlie-brooker-talks-about-black-mirror>, web (ultimo accesso 10/05/2018).
Covacich, Mauro, "Fiona – Conferenza stampa del 16 aprile 2013", <https://www.youtube.com/watch?v=EXIjyyIUVpA>, web (ultimo accesso 20/05/2018).
Vocabolario della Lingua Italiana Treccani, voce "Schermo", <http://www.treccani.it/vocabolario/schermo/>, web (ultimo accesso 20/05/2018).

Filmografia

"The National Anthem", *Black Mirror*, Dir. Charlie Brooker, 2011.

L'autore

Carolina Pernigo

Con una tesi sul rapporto che lega ossessione e tecnologie, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Letterature comparate presso la Scuola di dottorato di Studi Umanistici dell'Università di Verona. Ha pubblicato uno studio monografico sulla mitografia del Risorgimento italiano: *Quattro Garibaldi in cerca d'autore* (Scripta 2015). Tra gli ultimi articoli: C. Pernigo, "Tra corpo e ingranaggio. Interazioni psico-fisiche tra uomo e macchina in Dino Buzzati e Spike Jonze" (*Contemporanea*, 13, 2015); C. Pernigo, "L'ironia funzionale di Mark Twain: rileggere e contestualizzare "The Private Life of Adam and Eve"" (*Between*, VI. 12, 2016).

Email: carolina.pernigo@gmail.com

L'articolo

Data invio: 31/05/2018

Data accettazione: 30/10/2018

Data pubblicazione: 30/11/2018

Come citare questo articolo

Pernigo, Carolina, "La televisione e la massificazione dell'ideale", *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII. 16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/>