

# IL DISVELAMENTO DELLA POLITICA IN *HOUSE OF CARDS*. UN APPROCCIO SOCIOSEMIOTICO MULTIMODALE

PAOLO PARMEGGIANI

**Name** Paolo Parmeggiani

**Academic centre** Università degli studi di Udine, Italia

**E-mail address** paolo.parmeggiani@uniud.it

## KEYWORDS

House of Cards; socio-semiotic; frame; modality; direction of photography; color grading.

## ABSTRACT

The paper analyzes the communication strategy of the 13th episode of the fourth season of *House of Cards*. This political drama offers viewers a communicative pact that underlies their social competence to distinguish among the different frames of realism, verisimilitude, sincere confidence, staged fiction, and/or public media

representation. Because the episode's meta message to its audience is that whatever is visible has been artfully constructed (both in private and public), the protagonist pedagogically invites the viewer to interpret the facts presented in the episode with cynicism. The themes and the characters are closely related to contemporary television news and political agendas (the events and protagonists of the 2016 US presidential election, foreign policy, the war against terrorism). The paper's analytical approach is multimodal socio-semiotic: in it, I focus on the degree of realism ascribed to different frames (according to Goffman's theory) and analyze the visual markers of photorealism. In particular, I investigate, with the help of digital tools, the conventions adopted in the direction of photography and color grading to differentiate frames and convey the story's trustworthiness and the politicians' dishonesty.

## 1. INTRODUZIONE

Il caso studio analizzato è la tredicesima ed ultima puntata della quarta stagione<sup>1</sup> di *House of Cards - Gli intrighi del potere* (da qui in avanti *HoC*), serie televisiva prodotta da Netflix a partire dal 2013. Si tratta di un adattamento dell'omonima miniserie della BBC ispirata ad un romanzo di Michael Dobbs (2013). Jakob Verbruggen è il regista della puntata, mentre Pack Beauregard Willimon<sup>2</sup>, che ha adattato il romanzo di Michael Dobbs, è lo sceneggiatore.

L'obiettivo di questa ricerca è evidenziare alcune strategie socio-comunicative della narrazione audiovisiva, in particolare quelle inerenti alla credibilità delle rappresentazioni che il potere politico e i media mettono in scena nella sfera pubblica. Questa serie tv diviene così il luogo privilegiato "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 sono da tempo mescolati" (Demaria 2015: 2).

Un fattore chiave che ha determinato l'ampio successo di critica e di pubblico della serie sta, a nostro avviso, nel rapporto del protagonista con lo spettatore. Il potere di Frank Underwood, Presidente degli USA, viene esercitato non solo sugli altri personaggi ma, in forma più seducente, sullo spettatore stesso, che ne accetta la relazione pedagogica e ne adotta anche il punto di vista cinico, affinando così quella competenza sociale indispensabile per apprezzare e distinguere i diversi piani di verità.

## 2. LA METODOLOGIA DI ANALISI

Dal punto di vista metodologico l'analisi si è basata principalmente sulla sociosemiotica multimodale. La ragione di questo approccio derivava dalla necessità di coniugare una disamina delle scelte espressive nel testo televisivo con le implicazioni socioculturali e politiche.

Come rileva Ruggero Eugeni, tra semiotica e sociologia sono sempre esistite delle zone di scambio che oggi si definiscono come *sociosemiotica*. "Etichetta abbastanza vaga

che tende a raccogliere almeno tre tradizioni di ricerca: la *socio-sémiotique* francese facente capo alla Scuola di Parigi di Algirdas Julien Greimas e dei suoi allievi; la *social semiotics* di Michael A.K. Halliday; e la sociosemiotica critica che trae origine dalle riflessioni di Ferruccio Rossi Landi" (Eugeni 1999: 122).

In questa analisi seguiremo la prospettiva di Gunter Kress che (all'interno della tradizione anglosassone ed assieme a Robert Hodge e Van Leeuwen) utilizza il termine di *multimodal social semiotics* (Hodge and Kress 1988, Kress and van Leeuwen 1996, Van Leeuwen 2005, Kress 2010). Sottolineandone la connotazione sociale, l'autore incorpora la nozione di *discorso*, derivante dalla linguistica. Un testo (in questo caso audiovisivo) comunica non solo dei contenuti, ma contiene anche una definizione del contesto comunicativo in cui si svolge. In questo modo detta delle norme pratiche per la sua fruizione e definisce il contesto relazionale in cui si svolge.

Il concetto di *frame* è risultato particolarmente ricco di valore euristico. Viene definito (Kress 2010) come principio organizzativo per cui una qualsiasi entità di significato (ad esempio un "testo" o un "evento") si dà una unità e una coerenza interna, distinguendosi e contemporaneamente stabilendo delle relazioni di senso con le altre unità allo stesso "livello". Il sociologo Erving Goffman (1974) aveva già definito i *frame* come strutture e principi di organizzazione, socialmente costruiti che rendono possibile definire (percepire, categorizzare, etichettare) una data situazione. Questo concetto, a partire dalla sociologia della comunicazione è stato dunque rielaborato ed applicato in diverse discipline; oggi viene utilizzato correntemente nei *media and communication studies* e nella sociologia della politica (Entman 1993, Barisione 2009, Van Gorp 2010, Vliegenthart and Van Zoonen 2011), anche in analisi visuali (Pogliano e Solaroli 2016). In particolare si segnala come Cristina Demaria, analizzando proprio in *House of Cards* "l'immaginario 'popolare' della politica", utilizzi proficuamente il concetto di *frame* (pur "trasversali" rispetto a quelli qui identificati e in un contesto metodologico diverso). La funzione è descrivere "come alcune narrazioni seriali di 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" (Demaria 2015: 2).

Ai fini di questa analisi abbiamo adottato una distinzione tra livelli *micro*, *meso* e *macro* *frame* (Vliegenthart and Van

1 La messa in onda dell'episodio in italiano è avvenuta il 20 aprile 2016 sul canale satellitare Sky Atlantic. Precedentemente era stata resa disponibile on demand da Netflix.

2 L'elenco completo degli autori è formato da Michael Dobbs, Andrew Davies, Beau Willimon, Laura Eason e Bill Kennedy. Nonostante i registi e gli sceneggiatori di questa serie varino di puntata in puntata, si rileva una forte continuità nello stile e nelle scelte espressive.

Zoonen 2011). Abbiamo quindi privilegiato un approccio comune nelle scienze sociali che utilizza il concetto di livelli di analisi per indicare la posizione, la dimensione o la scala di un obiettivo di ricerca (Kelle 2005). Applicata alla *politica rappresentata dai media*, il livello del *macro frame* (livello sociologico globale) insiste sulla dimensione “d’ordine più generale e profondo (ad es., ‘Guerra fredda’, ‘Guerra al terrorismo globale’, (...) articolati in termini dicotomici, secondo codici binari (noi/loro, libertà/terrore, bene/male, sacro/profano, razionale/irrazionale, ecc.), e in quanto cornici culturali preesistenti, latenti e facilmente evocabili” (Pogliano e Solaroli 2016: 88). Il *meso frame* (livello di sociologico di comunità e di tecnologie mediali adottate) prende in considerazione “l’interazione competitiva tra diverse organizzazioni e istituzioni (ad es., giornalistiche, politiche, commerciali) – e quindi orientamenti ideologico-culturali da esse adottati ed espressi”. Infine il livello del *micro frame* (livello sociologico della relazione interpersonale) può riguardare le “interazioni sociali situate (...) su eventi singoli, circoscritti in termini spazio-temporali” (Pogliano e Solaroli 2016: 88).

Applicando questo approccio all’episodio in questione, abbiamo approfondito, in particolare, l’analisi della *modalità visiva* come indice di fotorealismo. L’ausilio della Computer Assisted Qualitative Data Analysis (Lewins and Silver 2007) e del software Transana<sup>3</sup> ha permesso un’analisi di quei segmenti e porzioni nel flusso audiovisivo ritenuti salienti (Flewitt et al. 2009) nella trasmissione. Gli elementi definiti e evidenziati sono stati dapprima la suddivisione in scene e i temi del contenuto narrativo, poi la direzione della fotografia per quanto riguarda l’esposizione, la saturazione, il tipo di ripresa; infine il tipo di relazioni interpersonali sotto il profilo della sfera pubblica/privata. Abbiamo utilizzato anche gli strumenti digitali dell’istogramma e del vettorscopio per misurare in maniera quantitativamente precisa l’esposizione, la saturazione e le dominanti colorate delle inquadrature.

### 3. I MACRO FRAME E I TEMI DELLA CONTEMPORANEITÀ

L’analisi, a livello dei macro frame, identifica i temi e i personaggi principali della serie rapportandoli, rapportandoli al contesto storico-politico contemporaneo conosciuto dallo spettatore. Riprendiamo in questo l’impostazione dell’analisi socio semiotica di Ruggero Eugeni, che definisce un testo fil-

mico come un dispositivo che “seleziona, convoca e quindi attiva proprio interno alcuni saperi sociali” (1999: 8)<sup>4</sup>. Nello specifico, l’attivazione dei saperi sociali di tipo storico-politico costituisce un prerequisito alla comprensione della puntata.

Se in generale i paradigmi socio politici si riflettono nei temi trattati dalla fiction (Giglio 2010, Haas et al. 2015), la caratterizzazione dei politici come figure negative, spesso corrotte, è un tratto molto comune nella fiction trasmessa dalla televisione americana (Lichter et al. 2000) ed inglese (Van Zoonen and Wring 2012) prodotta dagli anni cinquanta in poi. A differenza di *The West Wing*, una serie NBC di dieci anni prima con cui generalmente si raffronta *HoC* (Fritz 2015, Hackett 2015) e che era improntata sull’onestà e sull’idealismo, qui si mette in scena il fascino del politico, eroe negativo e cinico. Ma prima di evidenziare quali temi della fiction rimandino all’informazione politica mediatica è necessario presentare una sinossi della puntata.

Nel corso della quarta stagione della serie, Frank Underwood e la moglie Claire stanno conducendo rispettivamente la campagna per la rielezione a Presidente e Vicepresidente degli Stati Uniti. All’inizio di questo episodio Claire cerca di utilizzare le sue capacità diplomatiche per convincere il terrorista Yusuf Al Ahmadi a far rilasciare tre ostaggi (la famiglia di James Miller rapita da parte dell’Islamic Caliphate Organization). Per avviare la trattativa, il leader dei terroristi Al Ahmadi era stato temporaneamente portato dalla prigione di Guantanamo in una residenza segreta. Ahmadi, alla fine di un colloquio con il Presidente che ottiene il rilascio di due ostaggi, ordina ai seguaci di uccidere il terzo e di diffondere il video della conversazione. Contemporaneamente il giornalista Tom Hammerschmidt, dopo una lunga inchiesta, vuole pubblicare un articolo in cui rivelerà la corruzione e le menzogne di Frank Underwood. La coppia presidenziale decide una misura risolutiva. Claire suggerisce a Frank un piano per distrarre l’opinione pubblica con la paura generata da una dichiarazione di guerra. Nel finale di puntata il Presidente, che ponendo fine alle negoziazioni con i terroristi ha ottenuto un vantaggio mediatico dalla esecuzione dell’ostaggio,

4 Tra questi (intesi come insieme di risorse piuttosto che un sistema coerente) distingue fra conoscenze e competenze (che permettono di manipolare i saperi - oggetto). Eugeni identifica quattro aree di saperi sociali che comprendono il sapere storico, il sapere privato (della dimensione quotidiana), il sapere testuale e intertestuale ed infine quello del sapere metatestuale (che guida le relazioni dei soggetti suggerendo le posizioni interpretative rispetto al testo). Questi, messi in forma e in relazione con la diegesi, “vengono proposti con valori di esemplarità. In tal modo essi entrano in un gioco di rapporti con altri testi o paratesti e, per questa via, rifluiscono nella rete di saperi sociali contribuendo a determinare struttura, rilievi, andamenti.” (Eugeni 1999: 8)

3 <http://www.transana.org>

afferma che la sua amministrazione non subisce il terrore ma lo provoca.

Già nelle puntate precedenti erano emersi *hot topics* presenti nella sfera pubblica (Habermas 1977: 2591), in particolare le strategie della campagna elettorale (il sincronismo con le presidenziali USA del 2016 è evidente) e il *negative campaigning*. Puntuali riferimenti<sup>5</sup> alla cronaca politica contemporanea<sup>6</sup>, questioni geopolitiche e tematiche ideologiche si integrano tra loro e, ovviamente, con elementi di fantasia.

Ad iniziare dal protagonista, che ha chiaramente delle caratteristiche riconducibili a presidenti del passato come Lyndon Johnson (anche lui democratico texano inizialmente Vicepresidente), Ronald Reagan (che sopravvisse ad un attentato) o Bill Clinton (marito di una First Lady, Hillary, simile a Claire).

Ma in questa puntata il tema più caratterizzante riguarda la politica estera nei confronti del Medio Oriente (all'epoca nell'agenda dell'amministrazione Obama) e la risposta al terrorismo islamico fondamentalista. L'Islamic State of Iraq and Syria ha una tradizione consolidata nell'essere denominato con diverse sigle: ISIS, IS, ISIL o Daesh nel tentativo di ridefinire o delegittimare il gruppo; qui viene chiamato ICO (Islamic Caliphate Organization). Non si parla di Talebani o Al Qaeda: l'accento (come per la campagna presidenziale USA) è sulla cronaca, quella che i telespettatori di Netflix possono vedere live nelle breaking news di altri canali.

L'Iraq è nominato esplicitamente come luogo di crisi geopolitica. Nella scena 11 il terrorista Ahmadi ricorda come, nonostante la seconda guerra del Golfo contro il regime di Saddam Hussein, il paese non è ancora stabilizzato politicamente. "Quale governo? Non c'è alcun governo in Iraq. Non c'è alcun Iraq. C'è solo Baghdad. Gli sciiti, i sunniti, i curdi... In Siria è la stessa cosa". Un riferimento alla reazione USA è quello alla prigione di Guantanamo (scena 5), alla legislazione antiterrorismo e alla gestione dei prigionieri militari del Patriot Act (promulgata da Bush a seguito dell'attentato dell'11 settembre 2001).

Oltre a eventi specifici vengono citati anche temi più politico-ideologici, come la crescente influenza della First Lady: la sua legittimazione politica rappresenta allegoricamente il raggiungimento dell'uguaglianza di genere. Il riferimento è

5 Michael Dobbs, autore del romanzo, ha iniziato la sua carriera politica come consulente di Margaret Thatcher per divenire successivamente capo di gabinetto del partito.

6 Naturalmente la serie che stiamo analizzando non è l'unica a svolgere i temi dell'agenda politica in sincronia con i fatti reali. Si veda, ad esempio, il caso della telenovela messicana *El Candidato* (Torres 2015).

a Hillary Clinton, la prima moglie di un Presidente a ricoprire una carica elettiva come senatrice e candidata ufficiale per le successive due elezioni presidenziali.

Il tema della parità di genere, che si combina con quello della contrapposizione tra emancipazione femminile occidentale e subalternità femminile nel fondamentalismo islamico, si ritrova in ben sette scene riguardanti la negoziazione tra amministrazione USA e terroristi. L'accostamento tra ideologia terroristica e oppressione femminile era già stato evidenziato nella campagna di bombardamenti contro i talebani in Afghanistan del 2001, quando la First Lady Laura Bush aveva definito la lotta al terrorismo come una lotta anche per i diritti e la dignità delle donne.

Qui la First Lady Claire e il Presidente trattano separatamente con il gruppo dei rapitori, rivelando una differenza di stile relazionale molto accentuata. Mentre Underwood negozia duramente, sottolineando continuamente la sua autorità, la moglie ha un approccio apparentemente molto accondiscendente, concedendo al terrorista la possibilità di lavarsi, di pranzare, di non essere torturato. Inaspettatamente, di fronte a questa strategia morbida, Hamadi ribatte che l'obiettivo della donna è quello di umiliarlo, spiegando: "Che cosa c'è di umiliante? Sono seduto di fronte una donna". La sua reazione ricontestualizza la relazione tra i due personaggi come allegoria di un conflitto tra due atteggiamenti culturali: quello del Califfato che impone alla donna musulmana una limitazione alla vita familiare e la sottomissione all'uomo e il modello "occidentale" delle pari opportunità dove vi è un'effettiva partecipazione femminile alla leadership politica.

Il secondo motivo che porta a connotare come realistica<sup>7</sup> la serie è che autorevoli politici che hanno ricoperto le stesse cariche dei personaggi sono in *contiguità mediatica* con quelli della fiction<sup>8</sup>. Si tratta di un ribaltamento di prospettive: se prima abbiamo evidenziato come la serie cita la politica, ora evidenzieremo come quest'ultima citi la serie. È evidente che lo spettatore distingue tra fiction e informazione politica, ma la presenza di *testimonial* di grande peso istituzionale ha contribuito a rendere più credibili le situazioni rappresentate e più autorevole la chiave di lettura. È una relazione intertestuale tra

7 In questo testo la "realtà", ovvero "fattualità autoevidente ed indiscutibile", va intesa e contestualizzata nel quadro sociologico della teoria della realtà come costruzione sociale (Berger and Luckmann 1966), che la vede appunto come una costruzione condivisa di ordine culturale e simbolico.

8 Come nota Cristina Demaria "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" (2015: 6)

i protagonisti di questo *political drama*<sup>9</sup> con quelli di altri generi (in particolare i notiziari e le rubriche di informazione politica) ed in altri media (quotidiani, social media, televisione mainstream) che hanno rivestito gli stessi ruoli. Questa caratteristica ha come effetto, nei confronti dello spettatore, di rafforzare l'autorevolezza della serie: si può definire una forma di *celebrity endorsement* (Erdogan 1999, Spry et al. 2011) grazie alla quale la reputazione di politici celebri rende l'immagine del *brand HoC* più credibile e degna di fiducia.

Per illustrare questa ibridazione tra personaggi della fiction e della politica di allora segnaliamo, tra gli innumerevoli esempi, tre eventi che hanno riguardato l'ex Presidente degli Usa Bill Clinton, il presidente del consiglio italiano Matteo Renzi e il governo dell'Iran.

La prima notizia, pubblicata dal *Washington Times* affermava come l'ex Presidente Bill Clinton avesse definito *HoC* una rappresentazione della politica accurata (*real*) al 99% (Ernst 2015). In Italia, dopo che l'ex premier Renzi aveva apprezzato pubblicamente e ripetutamente la serie (pur marcando le differenze con i propri ideali), lo scrittore Michael Dobbs ha affermato di aver "ritenuto prudente inviargli una nota per ricordargli che il libro è solo intrattenimento e non un manuale d'istruzioni" (Fumarola 2014). Infine il canale Namayesh della Repubblica Islamica dell'Iran ha trasmesso (contrariamente a tutte le consolidate regole di censura) un dibattito presidenziale americano fra Hillary Clinton e Donald Trump *assieme a HoC*. Questa decisione è stata definita una strategia per rinforzare il giudizio negativo sui candidati americani (Lombardi 2016).

Tutte queste notizie possono essere considerati, pur in senso lato, dei *paratesti*<sup>10</sup> il cui il meta-messaggio implicito è che, guardando la serie, è possibile capire ciò che accade in quel *backstage* (Goffman 1959) della vita politica "reale" e a cui normalmente non è possibile avere accesso.

#### 4. I REGIMI DI VISIBILITÀ

Nei frame che prendiamo in considerazione c'è una modulazione della *credibilità* basata su diverse forme di *visibilità*.

9 Creando una tassonomia della fiction televisiva a tema politico, Lance Holbert distingue tra "fictional political dramas", "satirical situation comedies" e "brief snippets of political satire" (Holbert 2005).

10 "I paratesti sono quindi tutti quegli spazi che, spesso a partire da un intento promozionale, forniscono delle precise chiavi di lettura di un testo al suo (potenziale) recettore: pensiamo ad esempio, nel caso del cinema, ai trailers, ai manifesti, ai flani della stampa quotidiana (...) Il paratesto costruisce un sapere metatestuale che può essere trasferito al testo filmico" (Eugenio 1999: 68).

Secondo Annalisa Frisina, che utilizza il concetto della visibilità all'interno di ricerche sociologiche con strumenti visuali, questa "riguarda innanzitutto la capacità degli attori sociali di diventare visibili nella sfera pubblica, di essere disposti ad entrare negli sguardi altrui e provare a diventare soggetti, reclamando diritti e riconoscimento, all'interno di una relazione vedere-essere visti" (2013: 165).

Come ha comprovato Erving Goffman (1959), descrivendo la vita quotidiana come rappresentazione, spesso ad una *ribalta* (visibile) corrisponde un *retroscena* (nascosto) in cui si disvelano le messe in scena che le persone portano avanti in accordo con le loro *équipe*. Ciò che Goffman descriveva sociologicamente in questi due diversi frame (pubblico e privato), lo spettatore lo sa per senso comune: i personaggi sulla ribalta pubblica hanno una maschera di facciata per mantenere il controllo delle informazioni comunicate, l'apparenza propone delle norme ideali contraddette da quelle professate privatamente, il regista dell'*équipe* distribuisce i ruoli affinché la rappresentazione risulti coerente e i segreti rimangano tali.

Essendo il regime di visibilità correlato a dinamiche sociali di potere, oltre che nelle relazioni private e della vita quotidiana, si può rilevare in ambiti pubblici, come ad esempio nello spettacolo, nelle forme di controllo sociale, nelle strategie di riconoscimento (Brighenti 2010). Applicheremo questa chiave di lettura partendo dal frame più generale (macro), dove la sfera politica viene rappresentata mostrando una pluralità di punti di vista e differenti versioni sullo stesso fatto sostengono strategie alternative di poteri tra loro in conflitto.

Il primo tema (la cui linea narrativa è trasversale a tutta la serie e che rappresenta il conflitto principale della trama) riguarda quanto l'informazione riesca a rendere visibile la politica. Il ruolo del *quarto potere* (scene 8, 11, 15, 23, 24, 39) è quello di mostrare le possibili derive del sistema democratico.

Nella scena 8 Tom Hammersmith annuncia che pubblicherà l'inchiesta sulle malversazioni e i complotti del Presidente. Il reporter lavora al *Washington Herald*, evidente citazione del *Washington Post*, i cui giornalisti Bob Woodward e Carl Bernstein diedero inizio al caso Watergate che negli anni settanta portò alle dimissioni di Nixon.

Ma la sceneggiatura propone anche un riferimento al caso *Sexgate*. La relazione tra la giovane cronista Zoe Barnes e Underwood è oggetto di indagine come avvenne nel caso del rapporto extraconiugale tra la Monica Lewinsky e Bill Clinton. Negli anni novanta le conseguenze furono tali da portare il Presidente all'impeachment per spergiuro e ostruzione alla giustizia. Qui il giornalista, pur non credendo (Scena 24: Frank: "Mi credi?" Tom: "Neanche una parola") alle

menzogne perfettamente dissimulate di Underwood, non ha (ancora) delle prove per rendere visibile la sua falsità.

In estrema sintesi, nella cornice narrativa di *HoC* (e nel cinico immaginario delle teorie del complotto), “l’unica verità è che tutti mentono” (Demaria 2015: 18). Il compito dello spettatore diviene discernere tra i diversi gradi della finzione, ovvero capire quanto, a ciò che esibisce pubblicamente un personaggio, corrisponda una “verità” privata, una strategia (condivisa con altri personaggi) o una segreta menzogna.

La stampa riveste il ruolo di *watchdog*, unico argine a un potere politico che ha travalicato le sue prerogative e ha distorto con l’inganno il leale confronto democratico. Ma, contemporaneamente, le amministrazioni si servono di strategie di comunicazione che indirizzano l’opinione pubblica grazie ad addetti stampa o *speech writer* (scene 17, 19, 34, 37, 38). La sceneggiatura rende dunque visibile come l’amministrazione confezioni dei messaggi persuasivi con oculature, ma spesso eticamente discutibili, scelte retoriche. Svela i meccanismi della politica come messa in scena e rappresentazione mostrando il dietro le quinte delle conferenze stampa e dei discorsi pubblici.

Lo *speech writer* Thomas Yates è un celebre scrittore, con un passato torbido e un presente come amante di Claire. Assoldato per divulgare i progetti dell’amministrazione all’opinione pubblica, prepara un discorso per commentare il rapimento dell’ostaggio. Nonostante il parere contrario degli addetti stampa, Underwood, dopo aver paventato la possibilità che l’ostaggio venga giustiziato (come effettivamente avverrà a causa del Presidente), utilizza le parole dello scrittore (scene 37-38). “Piangere non significa temere. Affliggersi non è un’ammissione di sconfitta.”: con queste frasi retoriche di umana empatia mista ad fermezza e coraggio, conclude il suo ipocrita discorso all’America, puntando al coinvolgimento emotivo dell’audience per far dimenticare le proprie responsabilità.

La ripresa (figura .1) sottolinea l’inautenticità di questa costruita manipolazione inquadrando Underwood che pronuncia il suo discorso leggendo il gobbo. Il controcampo della visuale offerta ai media palesa quel backstage normalmente accuratamente nascosto.

Il grado di attendibilità e credibilità viene contestualizzato, oltre che ai personaggi (i politici, gli addetti stampa, i giornalisti) che mostrano/nascondono/lasciano trapelare diverse versioni dei fatti, anche dalle scelte scenografiche e visuali. Non è un caso che alla Casa Bianca molte conversazioni che portano a decisioni importanti o svelano le reali intenzioni dei protagonisti non si svolgano nei luoghi ufficiali come lo



FIGURA 1. DISCORSO ALLA NAZIONE.

Studio Ovale o la Situation Room, ma siano ambientate in corridoi o stanze private. Nella scena 11, ad esempio, Claire ammette al terrorista che “di certe cose si discute a porte chiuse”. Questo concetto viene metaforicamente ribadito con una inquadratura in cui due personaggi in controluce (quindi poco visibili) sono ripresi *da fuori la stanza*, incorniciati dal telaio della porta di una residenza che rimane segreta.

Seguendo l’approccio sociosemiotico multimodale (Kress 2010), possiamo evidenziare come una delle strategie usate per differenziare queste cornici riguardi la direzione della fotografia e il *color grading*. I diversi frame sono definiti anche dal tipo di enunciazione: a seconda del punta di vista esplicitato visualmente (“chi sta riprendendo la scena”) viene suggerito un corrispondente grado di credibilità. Le scelte registiche costruiscono quindi un codice che connota i diversi gradi di visibilità sociale degli eventi rappresentati attraverso diverse *modalità visive* dei frame.

Il termine “modalità” deriva dalla linguistica e in socio-semiotica si riferisce al valore di verità o credibilità generato dalle rappresentazioni del mondo<sup>11</sup>. Kress e Van Leeuwen affermano che, sebbene nella nostra società esistano diversi tipi di realismo, lo standard dominante con cui giudichiamo il realismo visivo (e quindi la modalità visuale) rimane per il momento il *naturalismo* come viene convenzionalmente interpretato: ovvero il *fotorealismo* (Kress and van Leeuwen 1996: 158, Van Leeuwen 2005: 282). Il criterio dominante si basa su quanta corrispondenza ci sia tra quello che noi vediamo normalmente a occhio nudo in una specifica situazione e cosa vediamo di un oggetto nella sua rappresentazione. Quindi qui

<sup>11</sup> Nella teoria di semiotica sociale non si parla di verità assoluta delle rappresentazioni e il termine ha quindi un valore interpersonale piuttosto che ideazionale. Attraverso la modalità si indica al lettore come interpretare le affermazioni, producendo delle verità condivise (Kress and van Leeuwen 1996: 154).

con il termine “fotorealismo” indichiamo un grado di realismo “ottimale” che corrisponde alla capacità tecnologica offerta dalla fotografia di riprodurre le forme, il numero di dettagli, la gamma tonale, la differenziazione tra i colori e la gamma dinamica di un oggetto<sup>12</sup>.

Kress individua diverse caratteristiche del colore che fungono da indicatori della modalità naturalistica (Kress and van Leeuwen 1996: 160-162): qui particolarmente significative sono la l'esposizione, la saturazione e la differenziazione<sup>13</sup>. Rappresentando questi tre marker su una scala di intensità, possiamo affermare che ogni punto sulla scala (dal minimo al massimo) ha un certo corrispondenza in termini di standard naturalistico<sup>14</sup>. Il grado più alto (o centrale) della modalità non corrisponde necessariamente con il grado di massimo naturalismo; ad un certo valore lo standard viene superato e l'impressione di realismo decresce<sup>15</sup>.

Se nelle produzioni televisive fino ad alcuni anni fa il modo di filmare prevedeva una produzione multicamera e un'illuminazione diffusa e in *high key*, ora le serie televisive (in particolare quelle prodotte da HBO o Netflix) stanno abituando il telespettatore a una direzione della fotografia più articolata e cinematografica.

Il marker “illuminazione” è risultato essere un fattore fondamentale nella costruzione del fotorealismo. Secondo l'approccio sociosemiotico queste rappresentazioni utilizzano solitamente un'illuminazione in cui la fonte di luce risulta evidente. Lo spettatore riconosce la presenza di un punto luce che è visibile (o ipotizzabile se fuori campo) in un preciso luogo all'interno dell'ambiente. Può essere, ad esempio, una finestra, un lampadario o una torcia, ma si tratta sempre

di oggetti intradiegetici. Viceversa le immagini meno naturalistiche possono astrarre dall'illuminazione ed utilizzare le ombre solo nella misura in cui è necessario evidenziare il volume degli oggetti (Kress and van Leeuwen 1996: 162)<sup>16</sup>.

Igor Martinovic, direttore della fotografia della seconda stagione di *HoC*, ha affermato che il suo apporto più significativo (rispetto alla prima stagione) ha riguardato proprio la posizione delle luci, divenuta *motivata* (Martinovic 2014). In altri termini, invece che utilizzare sul set prevalentemente un'illuminazione diffusa proveniente dall'alto per rinforzare la luce ambiente, i corpi illuminanti sono stati posti in corrispondenza delle fonti di illuminazioni visibili nella inquadratura. L'effetto (*strong naturalistic key light*) ha reso la rappresentazione dello spazio più realistica e ha differenziato questa produzione da quelle televisive low budget e multicamera, caratterizzate da tempi di allestimento molto più brevi e maggiore semplicità nelle riprese.

L'analisi ha evidenziato come la puntata inizi e si sviluppi per la maggior parte della diegesi con il punto di vista *oggettivo del narratore impersonale*<sup>17</sup>.

Questo flusso viene interrotto dalle riprese dei titoli di testa, composti da 37 inquadrature che riprendono il trasformarsi del panorama urbano di Washington D.C. dall'alba alla notte. Sono state realizzate con la tecnica time-lapse, che (utilizzando una serie di scatti fotografici singoli, intervallati e messi in sequenza) permette di evidenziare i cambiamenti in una prospettiva diacronica di lunga durata. La modalità High Dynamic Range (gamma dinamica elevata) ha ampliato l'intervallo di esposizione della foto tradizionale avvicinandolo alla capacità percettiva della vista umana. Queste forti marche stilistiche, citando Eadweard Muybridge e connotando le inquadrature extradiegetiche con una valenza documentaria, rendono la sequenza un'oggettiva irreale (Casetti e Di Chio 2009) che ci mostra la capitale in modo inedito grazie al potere visuale onnipotente dell'istanza narrante.

Le altre parti che si differenziano dal punto di vista oggettivo per modalità visiva sono le riprese delle conferenze stampa (scene 17,18, 38) viste attraverso le telecamere della CNN, la video conferenza (tramite il display del computer) tra

12 Non si tratta di determinismo tecnologico: gli standard sono variabili a seconda del contesto storico – culturale – tecnologico. Il giudizio, ad esempio, si modifica a seguito di avanzamenti tecnologici: una risoluzione più alta, una resa più fedele dei colori, un miglioramento della gamma dinamica sposta il criterio soglia con cui noi reputiamo realistica un'immagine. Van Leeuwen nota come “When black and white was the norm, colour was regarded as ‘more than real’(...) Today colour is the norm and black and white tends to be lower in modality, used for representing the past, dreams, fantasies, etc.” (Van Leeuwen 2005: 168).

13 In termini tecnico-informatici nel modello colore HSB possiamo equiparare l'esposizione al grado di brightness (in una scala che va dal bianco e nero assoluto) la saturazione (dal grigio alla intensità massima di colore), la variazione di tonalità (dall'utilizzo di una sola alla massima diversificazione).

14 Gli autori prendono in considerazione anche altri marker come la contestualizzazione, l'astrazione, la profondità, la modulazione.

15 Questa teoria spiega, ad esempio come possiamo trovare poco naturalistico un fumetto (le cui modalità esprimono poca differenziazione e modulazione dei dettagli e dei colori) rispetto ad una fotografia. Spiega anche come una pubblicità che, viceversa, propone una fotografia con colori troppo intensi (eccessivamente saturi rispetto allo standard del fotorealismo) appaia falsa.

16 Seguendo Kress, per illuminazione si intende una modalità visuale che presenta una scala di variazioni che vanno dall'assenza di una fonte di luce visibile (osservabile sugli oggetti) alla massima rappresentazione di zone illuminate e in ombra. Per un direttore della fotografia ciò viene ottenuto posizionando le fonti di luce con una posizione e un'angolazione definita.

17 L'inquadratura oggettiva è la principale categoria dei punti di vista dell'enunciazione filmica e corrisponde al punto di vista di nessuno, o a quella del narratore stesso, trascendente ed impersonale (Casetti e Di Chio 2009).

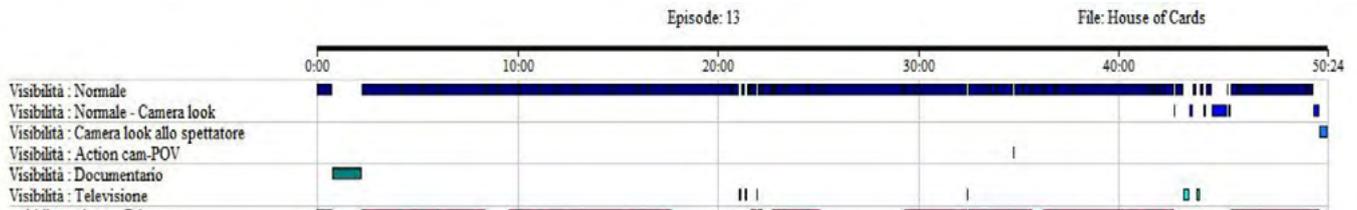


FIGURA 2. TIMELINE TRATTA DA TRANSANA CON EVIDENZIATI I FRAME DENOTATI DA DIVERSI REGIMI DI VISIBILITÀ.

Underwood e i terroristi (scena 27) e le riprese in soggettiva dei reparti speciali (scena 29) viste attraverso una *action-cam* indossata da un agente speciale.

La presenza nella stessa puntata di diversi tipi di ripresa, evidenzia la contiguità di questa fiction con la *dieta mediale* dello spettatore: un flusso visivo incessante caratterizzato dalla *rimediazione* (Bolter and Grusin 1999: 73) per cui i media in un continuo rimodellare se stessi incorporano/commentano/ibridano i social media, gli altri generi audiovisivi, altri mass media, strutturando un network che presenta relazioni circolari tra i suoi elementi (attori sociali, personaggi della fiction, rappresentazioni dell'informazione politica, dei nuovi media ecc.). Per il pubblico la pluralità di fonti visive non inficia la continuità filmica, anzi, la differenziazione nella modalità visiva ottenuta tramite questa scelta registica di annidare diverse cornici, metacomunica anche la verosimiglianza della narrazione<sup>18</sup>.

Prima di analizzare le modalità visive in accordo con il vocabolario tecnico della fotografia è necessario fare alcune premesse terminologiche. Secondo la teoria dei colori, il concetto di tonalità (chiamata anche tono o tinta) è caratterizzato da un ristretto spettro d'emissione all'interno della luce visibile e da un nome comune (rosso, verde etc.). Nello spazio colore HSB (Hue Saturation Brightness) la tonalità (*hue*) assieme alle altre due coordinate saturazione (*saturation*, ovvero la misura della purezza o dell'intensità di un colore) e l'intensità (*brightness*: la quantità totale di luce percepita) può definire ogni sfumatura di colore.

Tralasciando il tono, e in particolare la scelta convenzionale di usare una dominante colorata fredda in quasi tutte

le scene a rappresentare l'autocontrollo e il distacco emotivo dei personaggi, ci siamo concentrati sull'esposizione. Le inquadrature nelle riprese oggettive di *HoC* appaiono nettamente sottoesposte in relazione agli standard televisivi. L'ambientazione è *low key*<sup>19</sup>, i personaggi sono lasciati nell'ombra: metaforicamente le loro azioni non sono perfettamente "chiare". Lo spettatore è costretto a sforzarsi di capire, a riempire con la sua immaginazione quello che non appare evidente e, in questo modo, a subire un maggior coinvolgimento (Martinovic 2014).

L'indice di esposizione come marker del fotorealismo diviene particolarmente evidente quando la regia propone la stessa scena nelle due versioni chiara e scura, contrapponendo il punto di vista dei media con quello oggettivo. Ad esempio lo spettatore può confrontare la visione del portavoce del Presidente o quella del terrorista (scene 19, 27) sia con una esposizione "normale" (inquadrature proposte dalle due emittenti CNN e WETW), sia in sottoesposizione (ripresa oggettiva). Nelle immagini che seguono abbiamo contrapposto due inquadrature in sequenza assieme all'istogramma relativo che misura la luminosità dell'immagine<sup>20</sup>.

La "ripresa televisiva" (nella modalità di esposizione standard, convenzionalmente corretta secondo i manuali di produzione televisiva e utilizzata correntemente in tutta l'informazione) qui corrisponde a un punto di vista ufficiale (manipolato) dei fatti. Viceversa il frame di "ripresa oggettiva" si distingue per una modalità di sottoesposizione e connota l'evento con "autenticità", "trasparenza", possibilità di vedere i retroscena dell'azione politica. La modalità della saturazione

18 Ci riferiamo a diverse teorie dell'enunciazione che rilevano come questo annidamento di cornici come caso di *débrayage* (distanziamento fra il soggetto dell'enunciazione e il suo enunciato) che crea un effetto di oggettività. Secondo Greimas e Courtés "ogni *débrayage* interno produce un effetto di referenzializzazione: un discorso di secondo grado, installato all'interno del racconto, dà l'impressione che questo racconto costituisca la «situazione reale» del dialogo" (2007: 70).

19 *Low key* significa letteralmente "tono basso": indica una immagine con una predominanza di toni scuri e con limitate aree chiare. Le ombre divengono un elemento essenziale della fotografia e contribuiscono spesso a definire l'atmosfera dell'intera composizione come "drammatica", tipica dei film noir.

20 L'istogramma è un diagramma che rappresenta la quantità di pixel presenti nell'immagine per ogni tonalità di grigio. È uno strumento per controllare qual è l'esposizione dell'inquadratura: nella sottoesposizione si rileva un maggior parte dei pixel sulla sinistra piuttosto che a destra (sovrapposizione).

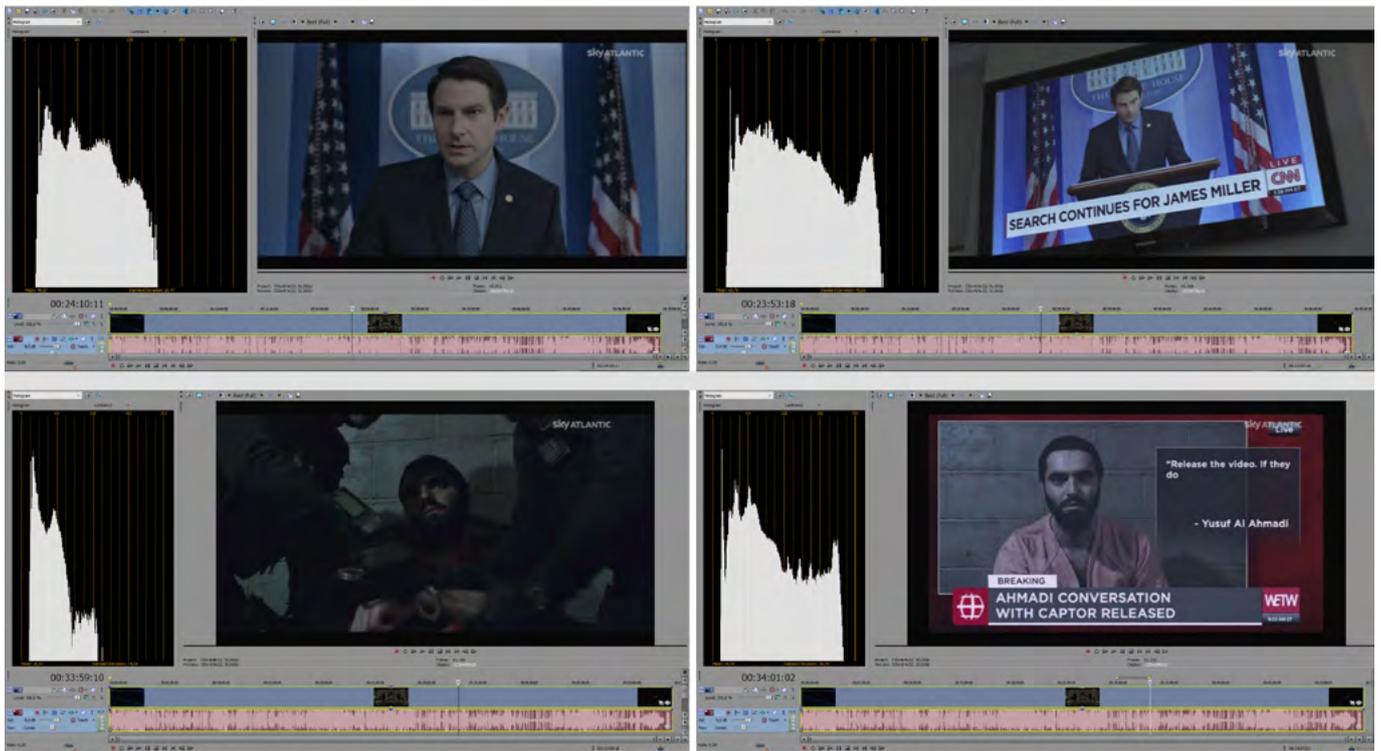


FIGURA 3. COMPARAZIONE DELLE STESSIE INQUADRATURE E DEI RELATIVI ISTOGRAMMI CHE MISURANO L'ESPOSIZIONE NEI DIVERSI FRAME DI "RIPRESA OGGETTIVA" E "RIPRESA TELEVISIVA".



FIGURA 4: LA RICERCA DI VISIBILITÀ DI UNDERWOOD SI EVIDENZIA NELL'ANNUNCIO IN PRIMA PERSONA ALL'EMITTENTE TELEVISIVA CNN LIVE DELLA LIBERAZIONE DI CAROLINA E MELISSA MILLER. NEL CONTROCAMPO L'AVVERSARIO POLITICO E LA MOGLIE COMMENTANO GLI INTRIGHI DELL'AVVENIMENTO.

(la vividezza dei colori) è congruente con l'esposizione: nei frame *low key* si riduce fino quasi al bianco e nero (Figura 4).

In estrema sintesi il testo propone, attraverso la modalità visiva, un ribaltamento nelle convenzioni del fotorealismo mainstream: ciò che si vede bene (poiché offerto allo sguardo della

telecamera intradiegetica) è falso, ciò che si vede male (sottoesposto e con colori poco saturi) ha la garanzia di una realtà non mediata. La differenziazione modale non è solo intratestuale, ma anche con il resto del flusso televisivo su cui lo spettatore ha costruito la sua competenza storico-politica (Eugeni 1999).



FIGURA 5. CONFRONTI VISUALI TRA CRONACA DELLE NEWS MAINSTREAM E INQUADRATURE OGGETTIVE DI *HOC*.

Nella scena 42 che descrive la morte dell'ostaggio, si riprendono i simboli visuali principali dell'esecuzione del giornalista James Foley (2004), divenuta una macabra icona anche per successive rappresentazioni di decapitazioni. Nella scena 2 viene rappresentata l'amministrazione mentre segue un video con i terroristi. In questo caso il riferimento visuale è a Barack Obama e Hillary Clinton che guardano in diretta la missione contro Bin Laden (2011). In entrambe le scene risulta evidente l'uso delle citazioni iconiche e il metamessaggio operato dai marker del fotorealismo.

## 5. I MICRO FRAME DEI RAPPORTI INTERPERSONALI TRA PUBBLICO E PRIVATO

Dopo aver analizzato la puntata in relazione al macro e meso frame, questo capitolo approfondirà il tema della rappresentazione visuale nel contesto dei rapporti interpersonali. Il livello *micro* riguarda le interazioni sociali dei personaggi tra loro e con lo spettatore: prenderemo in esame come le strategie della visibilità rendano le azioni e le parole più o meno pub-

bliche, private o "segrete", ma sempre improntate a regolare il rapporto di potere tra protagonista, personaggi e chi guarda.

Tra le convenzioni visive che modulano il simbolismo dell'autorità, la *saliency* risulta forse la principale. Nell'inquadratura indica il grado di attenzione che un elemento ottiene rispetto agli altri: può essere determinato da fattori come la posizione in primo piano, la dimensione, la sfocatura, il contrasto con sfondo, eccetera. Nella cultura visiva occidentale (e non solo) la posizione centrale di un elemento all'interno del quadro determina quasi sempre la sua saliency (Kress and van Leeuwen 1996: 194). In *HoC* spesso la composizione prevede il soggetto principale centrato; molte volte gli arredi e i personaggi formano inoltre una simmetria (Martinovic 2014) che accentua l'asse visivo verticale che divide in due l'inquadratura.

Attraverso la composizione centrale simmetrica si costruisce visivamente l'atteggiamento di dominanza del protagonista e la saliency del suo ruolo. Questa modalità visiva caratterizza non solo l'inquadratura televisiva, ma anche il paratesto della copertina della versione in Blu Ray della serie.

Anche la distanza della macchina da presa dai soggetti e la sua fissità sono una cifra caratteristica dello stile di ripresa. Secondo la prossemica (Hall 1964), la distanza che gli interlocu-

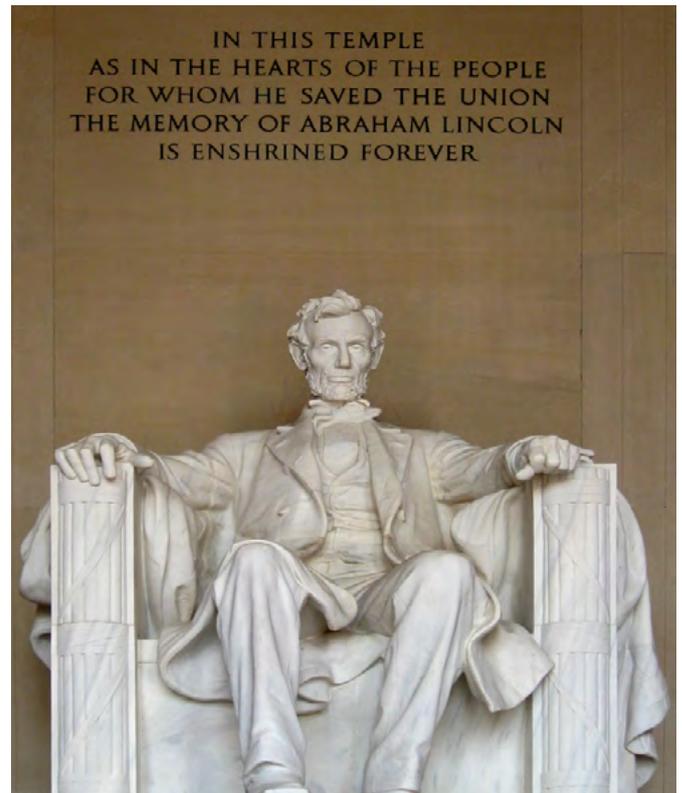


FIGURA 6. COMPARAZIONE DELLE COPERTINA DI *HOC* CON LA FOTO DEL MONUMENTO AD ABRAMO LINCOLN (WASHINGTON D.C.). LA GIUSTAPPOSIZIONE EVIDENZIA IL RIFERIMENTO ICONICO E L'EFFICACIA DELL'ANGOLAZIONE DI RIPRESA CHE SIMULA IL RAPPORTO MONUMENTO – ASTANTE.

tori hanno tra loro contribuisce a definire le relazioni sociali. Se è vero che generalmente i campi lunghi e i totali sono utilizzati per consentire allo spettatore di valutare il contesto in cui si svolge l'azione (a differenza dei piani ravvicinati che permettono di percepire anche nel dettaglio le espressioni degli attori), in questo caso la particolare insistenza nell'uso di inquadrature larghe evoca anche la distanza che il potere richiede ai subalterni. I primi piani sono stati usati con parsimonia, a significare la distanza *sociale* che quei caratteri pretendono (Martinovic 2014): l'intimità si può avere solo in alcuni momenti topici, quando la verità trapela dal personaggio.

Il potere si esprime nella distanza che mette tra sé e gli altri (spettatori inclusi), ma anche nella seduzione che esercita attraverso una benevolente richiesta di affiliazione. Questo effetto si attua attraverso una forma di *embrayage spazio-temporale* (Greimas 2007): il protagonista produce un effetto di ritorno all'istanza di enunciazione interpellando in prima persona il pubblico. Viene evocato, tramite il *camera look*, il simulacro di un nuovo luogo, fuori da quello diegetico; il tempo del racconto si sospende, assieme alle relazioni con gli altri personaggi.

Le parole pronunciate da Underwood guardando in macchina sono, dal punto di vista sociosemiotico una *domanda* esplicita di relazione (ovviamente simulata) con noi (Kress and van Leeuwen 1996: 264). L'interazione viene descritta come una *metafunzione di orientamento*: riguarda la relazione tra i personaggi e lo spettatore ed è regolata dallo sguardo e/o dalla gestualità (Van Leeuwen 2005: 87-122).

Il Presidente (interloquendo a nome dell'enunciatore) mette in pratica una sorta di pedagogia paternalistica e seduttiva. La sua influenza si può esercitare dunque non solo sul piano diegetico, attraverso l'inganno, la sopraffazione o l'omicidio degli antagonisti, ma anche sull'istanza dell'enunciazione attribuendo il ruolo di confidente privilegiato a chi è stato testimone di stratagemmi e crimini<sup>21</sup>.

Attraverso questa strategia l'autore propone una forma di perversa seduzione: seguire la serie significa apprezzare,

21 Riportiamo la battuta del primo camera look della serie. Underwood, accanto ad un cane ferito in un incidente, confida: "Momenti simili richiedono qualcuno che agisca e faccia il lavoro spiacevole, la cosa necessaria". Poi, con lo sguardo in camera, uccide il cane.

FIGURA 7. CONFRONTO TRA B. OBAMA (2016) E *HO C* SCENA 42.

cinicamente, la sincerità e la falsità di Underwood<sup>22</sup>. Lo spettatore, direttamente interpellato, deve disilludersi riguardo l'eticità della politica. Il presupposto per potersi divertire davanti al gioco di intrighi e di doppiezza è usare quella competenza sociale usata nel seguire la narrazione della politica fatta dai media (broadcast e stampa, mainstream e social media) (Cappella and Jamieson 1997) e applicarvi lo stesso cinismo dei personaggi.

L'interpellazione al pubblico è una tecnica espressiva consolidata: diversi autori la hanno usata sia a teatro che al cinema. In *HoC* il modello è Shakespeare, che aveva descritto le conseguenze della sete di potere ad ogni costo e condizione, enfatizzando l'infamia fino a renderla un archetipo in *Macbeth* e *Riccardo III* ed utilizzando l'effetto del *a parte* per spiegare al pubblico gli intrighi e manovre nell'ombra dalla bocca degli stessi protagonisti.

Nell'informazione televisiva lo sguardo in camera è invece una prassi consolidata per anchorman, giornalisti o presentatori che (grazie al loro ruolo) possono rivolgersi direttamente allo spettatore. L'espedito di far parlare direttamente i protagonisti con il pubblico televisivo è una procedura che è presente anche nei *confessionale* dei reality show. Questo è il luogo dove i concorrenti di molti format vengono invitati dal conduttore a rivelare direttamente al pubblico (con uno sguardo in macchina) le proprie simpatie, le strategie di gioco o a fare confidenze "segrete".

Nei *camera look* di *HoC* sembrano esserci tutte queste componenti: prendersi il potere di interpellare direttamente lo spettatore (informazione televisiva) spiegandogli gli intrighi del potere (teatro elisabettiano) e mettendo a nudo valori e sentimenti nascosti (reality).

22 Frank lo ammette sfrontatamente "Pensi che io sia un ipocrita? Be', dovresti".

Un esempio della interrelazione dei frame di diverso livello è rappresentato dall'ultima inquadratura della serie. Qui troviamo Underwood e moglie seduti fianco a fianco nella visione *live* della decapitazione dell'ostaggio da parte dei terroristi.

Lo spettatore può riconoscere (Figura 7) ruoli e ambienti iconici della storia recente (macro frame). Dal punto di vista retorico-visuale, oltre alla simmetria della inquadratura che sottolinea la salienza dell'autorità, la presenza della First Lady che affianca il Presidente (micro frame), segnalando un definitivo cambiamento nella gestione del potere, è un'allegoria della raggiunta parità di genere. Una lunghissima carrellata in avanti avvicina la coppia. In sottofondo i suoni fuoricampo dello sgozzamento e parole in arabo; i consiglieri non abbassano lo sguardo per deferenza o concentrazione nel lavoro (come nelle foto ufficiali), ma per umano disgusto di fronte alla decapitazione in diretta. La coppia presidenziale sostiene impassibilmente lo sguardo nel momento più macabro: la rigidità espressiva e delle postura connotano un potere diventato disumano che si trasforma in un comune camera look.

Lo spettatore sa (meso frame) che la scena non presenta dissimulazioni, in quanto è una ripresa oggettiva sottoesposta (non mediata dai broadcast). Underwood lo interPELLA (micro frame) direttamente: "Esatto! Noi non subiamo il terrore". Dopo una pausa e un reciproco sguardo di intesa con la moglie, Underwood scandisce "Noi creiamo il terrore". Con questa metonimia, una sorta di trailer della stagione successiva con l'anticipazione delle azioni e iniziative politiche immorali che la coppia metterà in atto, si conclude la puntata e la stagione.

## 6. CONCLUSIONI

La funzione dei frame è (marcando un insieme di segni) far comprendere che ciò che avverrà segue una serie di conven-

zioni proprie di quel contesto; poiché riguardano la conoscenza della dimensione sociale, attivano nello spettatore la sua competenza come esperto della convenzione relativa (Van Leeuwen 2005). Tutte le competenze sociali che si riferiscono alla conoscenza della politica, alle strategie di rappresentazione pubblica/privata del potere e alla comprensione dei diversi piani relazionali (intra ed extradiegetici) devono essere messe in opera per poter apprezzare lo spettacolo.

La relazione tra i diversi livelli di frame si può definire gerarchica dal punto di vista funzionale. L'utilizzo di precisi riferimenti storici e geopolitici (macro frame) per far accreditare questa serie come congruente iconicamente e tematicamente con la cronaca è il prerequisito per rendere più verosimili anche gli elementi fictionalizzati che creano la trama. Per capire il gioco (tra apparenza e realtà) della politica e il ruolo dei media nell'esibire, manipolare o svelare (meso frame) quegli eventi lo spettatore deve saper contestualizzare le diverse versioni, accreditando ad esempio la modalità *low key* e sottosaturazione come marker di ripresa oggettiva e relegando, viceversa il fotorealismo classico ad esibizione dell'inautentico. Infine, per giudicare come quelle versioni assumano forme e gradi di credibilità diversi, deve inquadrarle nelle specifiche relazioni interpersonali di potere (essenzialmente manipolatorie) che i personaggi sviluppano nella trama e con noi (micro livello).

Questa topologia gerarchica di frame (che ricordo valida soprattutto per la posizione e dimensione del fenomeno nell'ambito sociale), non coincide però con le unità di analisi (inquadratura, scena, sequenza ecc.) in quanto si evidenziano frame molteplici ed intersecantisi (Goffman 1974: 25, Vliegthart and Van Zoonen 2011).

Il potere del protagonista di *HoC*, che non è solo politico, ma si esplica anche nelle relazioni con gli altri personaggi, nell'autorità di esibire o nascondere, nell'influenzare direttamente il pubblico, trova nell'ultima inquadratura della serie la sintesi finale. L'interpellazione pedagogica "Esatto!" è un prestigioso plauso al pubblico per aver acquisito una nuova competenza socio politica.

*HoC* ci guida e ci fuorvia nella relatività di ciò che appare, giustapponendo frammenti connotati come "storici", con versioni costruite ad uso dei media, con il gioco di simulazione e disvelamento dei personaggi. Il patto comunicativo con lo spettatore si basa su una ricompensa che va oltre la il piacere generico di assistere alla fiction. Si fa appello al suo ruolo come membro di una società in cui c'è un crescente e diffuso senso di impotenza di fronte alle *fake news*, alla *post verità*, alla diffusione delle *conspiracy theory* nella fiction e nei documentari (Arnold 2008: 2589) entrate prepotentemente

nella cultura popolare (Birchall 2011: 2590) e nell'immaginario politico.

Se il senso di impotenza del cittadino nei confronti della politica (che neanche il quarto potere più controlla) può essere mitigato dalla soddisfazione di poter conoscere come "realmente" stanno le cose nelle segrete stanze del potere, allora il *cattivo maestro* Underwood ha buon gioco a riassumere, attraverso istruttivi aforismi, la logica delle sue azioni eticamente riprovevoli. E l'apprendimento più sostanziale è la conferma dell'ineluttabilità del cinismo per distinguere, non solo nella serie, a cosa credere. Era lo stesso protagonista ad aver già avvertito direttamente il pubblico: "Noi siamo niente di più che quello che decidiamo di rivelare". Il confidare sinceramente allo spettatore questa condizione di sostanziale ambiguità crea un messaggio disorientante (simile al paradosso del mentitore di Epimenide), ma anche un invito, per chi vuole svelare i meccanismi del potere, a distinguere tra diversi regimi di visibilità e gradi di credibilità.

## RIFERIMENTI

- Barisione, Mauro (2009). *Comunicazione e società: teorie, processi, pratiche del framing*. Bologna: il Mulino.
- Berger, Peter L. and Thomas Luckmann (1966). *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*. Garden City, NY: Anchor Books.
- Bolter, Jay David and Richard Grusin (1999). *Remediation: understanding new media*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Brighenti, Andrea Mubi (2010). *Visibility in social theory and social research*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cappella, Joseph and Kathleen Hall Jamieson (1997). *Spiral of cynicism: The press and the public good*. New York: Oxford University Press.
- Casetti, Francesco e Federico Di Chio (2009). *Analisi del film*. Milano: Bompiani.
- Demaria, Cristina (2015). "Political Dramas e drammi della politica in tempi di crisi. *House of Cards* e dintorni." *Between* 5(10): 1-20. DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/1967>.
- Dobbs, Michael (2013). *House of Cards*. New York: Simon and Schuster.
- Entman, Robert M (1993). "Framing: Toward clarification of a fractured paradigm." *Journal of communication* 43(4): 51-8.
- Erdogan, B. Zafer (1999). "Celebrity Endorsement: A Literature Review." *Journal of Marketing Management* 15(4): 291-314. DOI: 10.1362/026725799784870379.

- Ernst, Douglas (2015). "Kevin Spacey: Bill Clinton said 'House of Cards' is '99 percent' accurate." <http://www.washingtontimes.com/news/2015/mar/31/kevin-spacey-bill-clinton-said-99-percent-house-ca/> (last accessed 01-05-17).
- Flewitt, Rosie, et al. (2009). "What are multimodal data and transcription?" In *Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, edited by Carey Jewitt, 40-53. London: Routledge.
- Frisina, Annalisa (2013). *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*. Torino: UTET.
- Fritz, Alice J. Marianne (2015). "The West Wing and House of Cards: A Comparison of Narrative Strategies of Two Politically-themed Dramas." *Colloquy* 11: 126-52.
- Fumarola, Silvia (2014). "House of Cards, Kevin Spacey: 'Il mio Underwood crudele come Riccardo III'." [http://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2014/10/07/news/house\\_of\\_cards\\_kevin\\_spacey\\_robin\\_wright-97474593/](http://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2014/10/07/news/house_of_cards_kevin_spacey_robin_wright-97474593/) (last accessed 01-05-17).
- Giglio, Ernest D. (2010). *Here's looking at you: Hollywood, film & politics*. New York: Peter Lang.
- Greimas, Algirdas Julien e Joseph Courtés (2007). *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano: Bruno Mondadori.
- Goffman, Erving (1959). *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday Anchor Books.
- Goffman, Erving (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row.
- Haas, Elizabeth, et al. (2015). *Projecting politics: political messages in American films*. New York: Routledge.
- Hackett, J Edward (2015). *House of Cards and Philosophy: Underwood's Republic*. Chichester, UK: John Wiley & Sons.
- Hodge, Robert and Gunther Kress (1988). *Social semiotics*. New York: Cornell University Press.
- Holbert, R, Lance (2005). "A typology for the study of entertainment television and politics." *American Behavioral Scientist* 49(3): 436-53.
- Kelle, Udo (2005). "Sociological Explanations between Micro and Macro and the Integration of Qualitative and Quantitative Methods." *Historical Social Research / Historische Sozialforschung* 2(1): 95-117. DOI: <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-2.1.966>.
- Kress, Gunther R. (2010). *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. London; New York: Routledge.
- Kress, Gunther R. and Theo van Leeuwen (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Lewins, Ann and Christina Silver (2007). *Using Software in Qualitative Research*. London: Sage.
- Lichter, S. Robert, et al. (2000). "Government goes down the tube: Images of government in TV entertainment, 1955-1998." *Harvard International Journal of Press/Politics* 5(2): 96-103.
- Lombardi, Anna (2016). "Trump, Clinton e House of Cards. Lo spettacolo della politica americana nelle case degli iraniani." [http://www.repubblica.it/esteri/2016/10/12/news/trump\\_clinton\\_e\\_house\\_of\\_cards\\_lo\\_spettacolo\\_della\\_politica\\_americana\\_nelle\\_case\\_degli\\_iraniani-149599830/](http://www.repubblica.it/esteri/2016/10/12/news/trump_clinton_e_house_of_cards_lo_spettacolo_della_politica_americana_nelle_case_degli_iraniani-149599830/) (last accessed 01-05-17).
- Martinovic, Igor (2014). House of Cards (With Igor Martinovic) GCS025 <http://gocreativeshow.com/house-of-cards-with-igor-martinovic-gcs025/> (last accessed 01-05-17).
- Muybridge, Eadweard (2012). *Animals in motion*. New York: Dover Publications.
- Pogliano, Andrea e Marco Solaroli (2016). "L'analisi dei frame visuali dell'informazione: il caso del fotogiornalismo sull'immigrazione in Italia." In *Metodi visuali di ricerca sociale*, a cura di Annalisa Frisina, 83-105. Bologna: il Mulino.
- Spry, Amanda, et al. (2011). "Celebrity endorsement, brand credibility and brand equity." *European Journal of Marketing* 45(6): 882-909. DOI: 10.1108/03090561111119958.
- Torres, Ivan Abarca (2015). "Too Close for Comfort: the Political Telenovela El Candidato and the 2000 Mexican Presidential Election." *SERIES-International Journal of TV Serial Narratives* 1(1): 9-25. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/5111.
- Van Gorp, Baldwin (2010). "Strategies to take subjectivity out of framing analysis." In *Doing news framing analysis: Empirical and theoretical perspectives*, edited by Paul D'angelo and Jim Kuypers, 84-109. New York: Routledge.
- Van Leeuwen, Theo (2005). *Introducing social semiotics*. London; New York: Routledge.
- Van Zoonen, Liesbet and Dominic Wring (2012). "Trends in political television fiction in the UK: Themes, characters and narratives, 1965-2009." *Media, Culture & Society* 34(3): 263-79. DOI: 10.1177/0163443711433663.
- Vliegthart, Rens and Liesbet Van Zoonen (2011). "Power to the frame: Bringing sociology back to frame analysis." *European Journal of Communication* 26(2): 101-15. DOI: 10.1177/0267323111404838.