

SERIE SERIE

Analisi interdisciplinare di 12 serie tv

a cura di
Federica Bergamino

EDUSC 2023

Prima Edizione 2023

© Copyright 2023 – Edizioni Santa Croce s.r.l.
Via Sabotino, 2/A – 00195 Roma
Tel. (39) 06 45493637
info@edusc.it
www.edizionisantacroce.it

ISBN 979-12-5482-150-3

Indice

<i>Gli Autori</i>	9
Introduzione di <i>Federica Bergamino</i>	11
<i>Giulio Maspero</i>	
BLACK MIRROR. Una tragedia post-moderna	15
Introduzione (post-moderna)	15
Una serie seria	18
La storia della tragedia	27
Ontologia e narrazione	37
Conclusione (meta-moderna)	41
<i>Eleonora Recalcati</i>	
DOC-NELLE TUE MANI. <i>Medical drama</i> della possibilità nel cuore della pandemia	45
Il genere <i>medical</i> e la genesi del <i>concept</i>	46
Il gruppo di lavoro: la costruzione di una famiglia	51
Struttura e unità tematica	54
Elogio della fragilità: l'attenzione alla salute mentale	57
Relazioni di coppia e genitorialità: fiducia e accettazione dell'altro	61
Il fattore pandemia: una scienza dal volto umano	64
<i>Armando Fumagalli</i>	
DON MATTEO. Le ragioni di un successo straordinario	69
Gli autori	71
Un nucleo forte, ma sviluppato ed evolutosi nel tempo	74
Da verticale a orizzontale	79
La struttura tipo della puntata	82
Il tema e la figura del sacerdote	83
Il cambio di protagonista	87
Il successo internazionale, <i>spin off</i> e <i>novelization</i>	89
Conclusioni	92

INDICE

John Paul Wauck

FLEABAG. Beffare i tabù di una generazione	93
Rompere la quarta parete	96
Mettere in dubbio i luoghi comuni sulla politica e il sesso	99
Una sorprendente prospettiva sulla religione	104
Essere felici, credere e amare	109
Considerazioni conclusive	112

José María La Porte

LA REGINA DEGLI SCACCHI. Comunicazione e valori: le regole di un gioco come chiave di svolta vitale	119
Una giovane sopravvissuta cerca il suo posto nella vita: sequenza narrativa	119
Perché ci interessa il tema? Gli scacchi come metafora delle relazioni	124
Superare sé stessi: il senso della vita per una sopravvissuta	126
Dimensione affettiva: gli scacchi come passione che chiude o che apre alla relazione	131
Ricchezza etica e chiusura alla trascendenza	135
Alcune chiavi di interesse	141

Giulia Cavazza

SHTISEL. Una famiglia ultra-ortodossa capace di parlare a tutti	143
Breve storia di un successo non pianificato	143
<i>Family drama</i> : un linguaggio universale	145
Tradizione e individualità, lontano dagli stereotipi	148
Quando il tema detta la forma: la dimensione onirica	154
Conclusioni: una serie tv su un mondo senza televisione	156

Enrique Fuster

THE EDDY. Rapporti umani a ritmo di jazz nella Parigi multiculturale di oggi	159
Tutto parte dal jazz	160
Uno stile per catturare la verità	161
“A vortex of sound revolving around”	164
Una storia che scava nei personaggi	166
Vulnerabilità e accoglienza dell’altro	181

INDICE

<i>Rafael Jiménez Cataño, Andrea Claudia Valente</i>	
THE GOOD DOCTOR. Oltre l'empatia: creatività per interagire con un medico autistico	187
Personaggi	190
Il protagonista	192
Principali particolarità del protagonista	194
Assiologia della serie	204
<i>Federica Bergamino</i>	
THE MORNING SHOW. La società della prestazione	217
Nella notte oscura dell'anima sono sempre le 3:30 del mattino	221
Alex	224
Mitch	228
Hannah	234
Considerazioni antropologiche	237
Conclusione	243
<i>Jorge Milán Fitera</i>	
THIS IS US. La famiglia Pearson siamo noi	245
Grande successo di pubblico e di critica, ma non di premi	248
Un gioco di squadra molto convincente	252
Varie linee temporali che si alternano costantemente	257
Dialoghi (e monologhi) appassionanti	262
L'arte di <i>s drammatizzare</i> i problemi della vita	267
Rispecchia la nostra vita, monotona o straordinaria che sia	272
<i>Tobia Campana</i>	
WANDA VISION. Una storia di crisi	279
Introduzione	279
Crisi numero 1: la crisi di un'industria	281
Crisi numero 2: la crisi di una saga	286
Crisi numero 3: la crisi di una società	290
Conclusioni	300

INDICE

<i>Gema Bellido</i>	
WHEN THEY SEE US. Il fascino della realtà che diventa fiction	307
Perché ci piacciono le serie?	308
Perché una miniserie come <i>When They See Us</i> ha affascinato il pubblico?	309
Qualità della produzione	311
L'interesse per le storie basate su eventi reali	321
I grandi temi di <i>When They See Us</i>	324
Bibliografia	335

Gli Autori

GEMA BELLIDO. Professore Incaricato di Fondamenti di Comunicazione Istituzionale presso la Pontificia Università della Santa Croce, ha conseguito il dottorato di ricerca in Comunicazione Audiovisiva all'Università Complutense di Madrid con una tesi sulla fiction/non fiction nelle miniserie tv.

FEDERICA BERGAMINO. Filosofa e coach. Professore Associato di Antropologia e Letteratura presso la Pontificia Università della Santa Croce, è membro del gruppo di ricerca Poetica & Cristianesimo. Si occupa principalmente dello studio delle dimensioni narrative, psicologiche e filosofiche dell'essere umano.

TOBIA CAMPANA. Regista televisivo. Ha studiato storia e antropologia nelle università di Venezia, Long Beach e Parigi. Dopo un master di sceneggiatura a Milano, decide di dedicarsi all'industria audio visiva. Ha lavorato come executive story editor e producer nella serie tv "Diavoli" in onda su Sky.

GIULIA CAVAZZA. Story editor di numerose serie per adulti e ragazzi, fra cui Doc – Nelle tue mani, Blanca e Topo Gigio. Approfondisce le tematiche inerenti alla sceneggiatura con un dottorato presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano sull'adattamento da letteratura a cinema di animazione.

ARMANDO FUMAGALLI. Professore Ordinario di Semiotica e Direttore del Master in International Screenwriting and Production, presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; consulente di sceneggiatura per Lux vide.

ENRIQUE FUSTER. Professore Straordinario di Teoria e Storia del Cinema e di Sceneggiatura Audiovisiva presso la Pontificia Università della Santa Croce, è membro del gruppo di ricerca Poetica & Cristianesimo.

RAFAEL JIMÉNEZ CATAÑO. Professore Ordinario di Retorica presso la Pontificia Università della Santa Croce. Direttore del gruppo di ricerca Retorica & Antropologia dove si interessa principalmente della relazione tra teoria della cortesia e filosofia della cura.

JOSÉ MARÍA LAPORTE. Professore Straordinario di Fondamenti di Comunicazione Istituzionale e Dottrina della Chiesa sulla comunicazione presso la Pontificia Università della Santa Croce. È stato decano della Facoltà di Comunicazione Istituzionale della Chiesa per 8 anni e Consultore del Dicastero per la Comunicazione.

GIULIO MASPERO. Fisico e teologo. Professore Ordinario di dogmatica presso la Pontificia Università della Santa Croce, si occupa specialmente del rapporto tra la teologia, la metafisica e la dimensione relazionale dell'essere umano, quindi delle narrazioni.

JORGE MILÁN FITERA. Professore Straordinario di Comunicazione Audiovisiva presso la Pontificia Università della Santa Croce. Dottore di Ricerca in Comunicazione Pubblica all'Università di Navarra (Spagna). Oltre alle serie televisive, si interessa di analisi e produzione di documentari e video istituzionali.

ELEONORA RECALCATI. Docente di Transmedia Storytelling presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, è sceneggiatrice e story editor di diverse serie TV – Don Matteo, Che Dio ci aiuti, Maggie&Bianca, Marta e Eva –. Collabora come ghostwriter per molte case editrici.

ANDREA CLAUDIA VALENTE. Ricercatrice, educatrice e consulente presso la Facoltà di Educazione della York University di Toronto. Le sue aree di ricerca sono la linguistica applicata, l'insegnamento, l'apprendimento e la neuro-umanità.

JOHN PAUL WAUCK. Professore Associato di Letteratura e Comunicazione della Fede presso la Pontificia Università della Santa Croce, è membro del gruppo di ricerca Poetica & Cristianesimo. Ha creato la serie televisiva in tredici puntate sulla letteratura Mirror of the Soul, ha partecipato alla giuria del Festival internazionale del cinema a Capri ed è stato consulente per il film di Roland Joffé There Be Dragons.

Introduzione

*L'arte non riproduce ciò che è visibile,
ma rende visibile ciò che non lo è*
Paul Klee

Poetica & Cristianesimo è un gruppo di ricerca di professori della Pontificia Università della Santa Croce che ormai da alcuni anni, oltre a organizzare convegni biennali, si riunisce periodicamente per studiare insieme aspetti legati alla narrazione. Tali incontri coinvolgono anche professori di altre università nonché professionisti del settore che possano essere interessati alle nostre tematiche. E così, nel 2021, dopo la crisi pandemica ci siamo ritrovati filosofi, teologi, letterati, comunicatori, sceneggiatori e registi a riflettere sull'importante ruolo che le serie tv hanno svolto durante il *lockdown* e continuano ormai a svolgere nella vita di tutti i giorni. Non abbiamo dovuto trovare scuse accademiche sulle motivazioni per cui può essere importante studiare le serie tv, anche se ne avremmo potuto trovare molte; semplicemente ci siamo detti: visto che le serie tv ci piacciono tanto perché non ci confrontiamo e lavoriamo sui motivi di questa attrazione?

Sappiamo bene che “gli esseri umani sono creature indissolubilmente legate alle storie, e le storie toccano praticamente ogni aspetto della nostra vita”¹. Si sono scritti libri interi sul valore delle narrazioni nei diversi formati in cui si possono fruire; la stessa storia della letteratura da Omero in poi non è altro che una lunga testimonianza di quanto l'essere umano sia affamato di storie e se ne sia sempre nutrito

¹ Jonathan Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, trad. di Giuliana Maria Olivero (Torino: Bollati Boringhieri, 2018), capitolo 1, kindle.

in modo costante². Ed è un dato ormai indiscusso che oggi-giorno la serialità televisiva si impone come forma artistica con prodotti di alto livello culturale e, in modi diversi, sfida sia il cinema che la letteratura³.

E tuttavia questo libro non vuole essere un testo teorico sul perché la narrazione e in particolare quella seriale televisiva ci attrae. Ciò che si troverà in queste pagine e su cui è avvenuto un confronto fra gli autori nei mesi che hanno preceduto la stesura dei capitoli, è una trattazione di alcune serie tv in cui si spiega perché a noi sono piaciute e perché queste serie, nello specifico, hanno avuto successo di ascolti e meritano, a nostro parere, di essere viste.

Esplorare l'attrattività di qualcosa per qualcuno è sempre interessante perché punta direttamente a comprendere aspetti della sua identità. Si potrebbe dire, senza andare troppo lontano dalle convinzioni di un autore della statura di Tommaso d'Aquino, "dimmi cosa ti piace e ti dirò chi sei". In qualche modo infatti il piacere, consistendo nella soddisfazione dell'incontro tra il soggetto che desidera e il bene che va a colmare detto desiderio, racconta qualcosa del soggetto che sperimenta tale soddisfazione⁴. E pertanto addentrarsi nelle narrazioni che seguono, in cui si cerca di mettere a fuoco gli aspetti che ci hanno tenuto incollati allo schermo varie ore e con noi magari altri milioni di spettatori, è qualcosa che porta a scoprire dimensioni della nostra umanità che forse, condizionati dai modelli culturali dominanti, pensavamo essere ormai assenti.

L'obiettivo del libro è quindi mettere in contatto il lettore con la nostra lettura interpretativa di alcune serie tv,

² Cfr. Giorgio Grignaffini e Sergio Bernardelli, *Che cos'è una serie televisiva* (Roma: Carocci 2020), 12-15. Sulla storia della serialità letteraria e televisiva si veda anche Veronica Innocenti e Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva* (Bologna: Archetipolibri, 2008), 1-8.

³ Si veda su questo Aldo Grasso e Cecilia Penati, *La nuova fabbrica dei sogni* (Milano: Il Saggiatore, 2016), 15-18.

⁴ Cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 80 e I-II, q. 2, a.6.

una lettura estremamente diversificata grazie alla molteplicità di autori e varietà delle professioni e discipline di studio di ciascuno, per offrire uno o più punti di riflessione sulla nostra umanità e sul modo in cui lo schermo ci rispecchia come singoli e come società.

Le serie qui riportate così come gli autori del libro, sono le più diverse e si trovano anche in piattaforme differenti: Netflix, Prime Video, Apple tv+, Disney+ e Raiplay; a ogni serie corrisponde un capitolo, sono indicizzate in ordine alfabetico per titolo e ogni capitolo può essere letto indipendentemente dagli altri, secondo l'ordine di interesse di ognuno. L'unico filo che lega i capitoli tra loro è la messa a fuoco degli elementi di attrazione per il pubblico che ogni autore a modo suo ha evidenziato. Al contempo i capitoli, pur godendo di autonomia, uniti sembrano quasi costituire i tasselli di un mosaico; offrono infatti nel loro insieme un'immagine interessante di ciò che siamo e che desideriamo in questo momento storico.

Da ultimo bisogna avvisare che non mancheranno gli spoiler: molti capitoli entrano nella narrazione e toccano snodi centrali della serie in oggetto anticipando quindi al lettore colpi di scena e momenti importanti della storia (in alcuni casi anche il finale). E tuttavia il testo può essere apprezzato e fruito piacevolmente sia da chi ha visto le serie, che da chi non le ha viste. Per i primi può offrire una prospettiva con cui confrontarsi e portare a ulteriori riflessioni e approfondimenti, per gli altri può costituire l'incentivo a vedere le serie per poi eventualmente ritornare sul testo.

Federica Bergamino
Roma, 12 maggio 2023

BLACK MIRROR

Una tragedia post-moderna

GIULIO MASPERO

INTRODUZIONE (POST-MODERNA)

Nel 2020, a Madrid, dopo i primi mesi di crisi pandemica, apparve una trovata pubblicitaria non ufficiale sulla sesta stagione di *Black Mirror*, realizzata mediante uno specchio che emergeva da una cornice nera, dove era scritto “Black Mirror is here”. Questo particolare esprime la percezione diffusa che ormai sia diventato realtà il futuro distopico immaginato da Charlie Brooker fin dal 2010, quando la visione della tecnologia era ancora rosea¹.

Come diversi autori hanno spiegato², il titolo della serie richiama lo schermo nero dei dispositivi mediante i quali oggi consumiamo la *fiction*, schermo nel quale si riflettono anche le paure e i desideri della società contemporanea. Per la lettura qui proposta è essenziale notare che tale schermo è nero perché è stato spento a causa del disgusto causato nello spettatore dal paradosso che si trova al cuore della narrazio-

¹ Charlie Brooker e Annabel Jones, *Inside Black Mirror* (New York: Crown Archetype, 2018).

² Si vedano Greg Singh, “Recognition and the image of mastery as themes in *Black Mirror* (Channel 4, 2011-present): An eco-Jungian approach to ‘always-on’ culture,” *International Journal of Jungian Studies* 6, no. 2 (2014): 122; Danielle Knafo e Rocco Lo Bosco, *The Age of Perversion: Desire and Technology in Psychoanalysis and Culture* (London and New York: Routledge, 2017), 237; Elise Morrison, *Discipline and Desire: Surveillance Technologies in Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016), 183.

ne. La forza della metafora è che solo così, dopo aver spento il video, diventa possibile specchiarsi, anche se in negativo.

Tale effetto è il punto centrale della proposta di lettura qui presentata. Infatti, inconsciamente esso addirittura rinvia ai paradossi evidenziati dalla scuola eleatica ispirata da Parmenide, il quale affermava con radicalità che solo l'Essere è, mentre ciò che non è l'Essere non è. Ciò renderebbe impossibile il ragionamento, perché esso implica il passaggio da una premessa ad una conclusione, quindi l'attraversamento del non essere, almeno nella sua forma logica. Si pensi al paradosso del mentitore: se si dice che tutti i cretesi sono bugiardi e che io che lo dico sono cretese, si entra in una contraddizione insanabile³. Ma ciò è dovuto all'identificazione tra l'essere e l'intelligibile. In verità, quello che dice il paradosso è che non è possibile trovare uscita dal vicolo cieco nel quale esso ci conduce se non andando oltre il formalismo logico per guardare la realtà. Il risultato è analogo a quanto avviene con il moderno teorema di Gödel, secondo il quale ogni sistema logico formale che contenga almeno l'aritmetica è incompleto, nel senso che, quando si deducono dagli assiomi tutti i teoremi possibili, ad un certo punto non si potrà più dimostrare se un teorema è vero o falso. Ciò obbligherà a domandarci cosa si vuole rappresentare con quel sistema logico formale, cioè esigerà che ci si rivolga all'eccedenza del reale rispetto al linguaggio⁴. In altri termini, i paradossi logici e narrativi rinviano alla domanda sul senso.

La tesi qui proposta è che *Black Mirror* è una tragedia postmoderna, in quanto esige allo spettatore di tornare al reale e a sé stessi in senso critico, perché la narrazione "colpisce" la chiusura del pensiero e quella che, biblicamente, si chiama la schiavitù idolatrica. Il percorso proposto si

³ Cfr. Roy Sorensen, *A Brief History of the Paradox. Philosophy and the Labyrinths of Mind* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 90-94.

⁴ Cfr. Gregory J. Chaitin, *The Unknowable* (New York: Springer-Verlag, 1999).

darà, dunque, in tre passi: nel primo (a) si presenterà la serie in oggetto, evidenziandone gli elementi più rilevanti per la questione in esame; poi (b) si collocherà quanto visto nel contesto della tragedia e del suo sviluppo storico; per concludere (c) con la dimostrazione della tesi.

Prima, però, di intraprendere il cammino è essenziale una *explicatio terminorum*. Infatti, “post-moderno” è aggettivo che si declina in due forme fondamentali⁵, di per sé irriducibili l’una all’altra: la prima si può indicare come *iper-modernità*, perché ritiene fallita la modernità per l’insufficienza della radicalità con la quale questa ha applicato i suoi principi; la seconda, invece, che può essere indicata come *meta-modernità* (o *trans-modernità*), ritiene necessario criticare alcune delle premesse della modernità stessa, senza alcuna pretesa, con questo, di tornare ad uno stato pre-moderno. La prima forma di post-modernità si esprime nella “cancel culture” e nella “woke revolution”⁶; la seconda, invece, evidenzia l’elemento dialettico alla quale la modernità stessa ha condotto, con l’assolutizzazione (cartesiana) dell’individuo. Questa meta-modernità vede con preoccupazione la negazione di ogni differenza, negazione giustificata nella iper-modernità a partire dall’esperienza di conflitto che la dialettica moderna ha prodotto sui confini e sulle frontiere. Infatti, senza differenze non c’è identità e non si può amare. La sfida dell’epoca nuova nella quale stiamo entrando è rileggere in senso relazionale le differenze. Vedremo come *Black Mirror*, con la sua critica all’idolo tecnologico, vada proprio in tale direzione, senza pretesa alcuna di assoldare Charlie Brooker nella fila dei credenti.

L’autore della serie, infatti, è dichiaratamente ateo, tanto da aver contribuito a *The Atheist’s Guide to Christmas*⁷,

⁵ Pierpaolo Donati, *La matrice teologica della società* (Soveria Mannelli: Rubettino, 2010).

⁶ Cfr. Noelle Mering, *Awake, Not Woke* (Charlotte: TAN Books, 2021).

⁷ Robin Harvie e Stephanie Meyers, a cura di, *The Atheist’s Guide to Christmas* (New York: Harper Perennial, 2010).

con un pezzo intitolato “If God Existed, Would He Have a Sense of Humor?”. Qui egli sostiene che Dio non possa esistere, perché altrimenti la sua onnipotenza, che non interviene di fronte alle tragedie dell’uomo lungo la storia, ne farebbe un dio crudele che ride delle nostre disgrazie. Invece il senso dell’umorismo sarebbe proprio ciò che caratterizza gli esseri umani, li differenzia dagli dei e li unisce fra loro. Di fatti Brooker considera l’ironia sacra. Questa premessa è essenziale perché non si fraintenda quanto segue, ma si possa scorgere nella tragicità postmoderna di *Black Mirror* una riflessione su cosa sia veramente l’umano.

UNA SERIE SERIA

La serialità nasce a livello narrativo con il romanzo a puntate francese negli anni trenta del XIX secolo⁸. Ad essa si ascrivono anche grandi capolavori, come dimostra *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij, apparso inizialmente a puntate su un periodico. La potenza della narrazione seriale è la possibilità di far vivere i personaggi oltre i limiti del singolo episodio, dando alla storia una forza straordinaria, che la configura come vero e proprio “mondo”⁹. Ad esempio, colpisce vedere nelle pubblicazioni dedicate alla serie qui analizzata che essa è indicata come *Black Mirror* (2011-...), con le date di nascita e i puntini a seguire perché è ancora “viva”, come se si trattasse di una persona.

Ma questa serie particolare sembra discostarsi dalla serialità originaria¹⁰, perché è di carattere antologico e, per

⁸ Milly Buonanno, *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali* (Milano: Sansoni, 2002), 79-89.

⁹ Cfr. Vito Zagarrò, *L’anello mancante: storia e teoria del rapporto cinema-televisione* (Torino: Lindau, 2004).

¹⁰ Sulla serialità e il suo influsso sulla società e sulla comunicazione umana, si vedano: Franco Bonazzi, *Televisione e serialità: il tempo ritrovato. L’offerta televisiva garantisce a ognuno il suo destino seriale?* (Milano: Franco Angeli, 2007); Sergio Brancato, a cura di, *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series. Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva* (Napoli: Liguori Editore, 2011); Milly Buonanno, *Narrami o*

quanto gli episodi siano costellati da richiami interni¹¹, ciò che realmente li unisce è la domanda, cioè la tematica. Nella prospettiva interpretativa qui avanzata, il fatto che non si cerchi di far vivere i personaggi al di fuori delle singole narrazioni è essenziale, perché il cuore della questione affrontata è il confronto con il limite. Per questo Charlie Brooker ha affermato che di fatti la serie è un multi-verso¹² il cui *logos*, aggiungiamo noi, è l'effetto stesso prodotto nella realtà dello spettatore dalla serie. Dal punto di vista della *fiction* siamo di fronte ad un ibrido tra la serie e il film, cui l'autore esplicitamente tende.

Si potrebbe pensare che ciò sia assurdo dal punto di vista commerciale. Il successo crescente delle serie, infatti, è legato anche alla loro capacità di creare dipendenza, giungendo a costituire in casi patologici un vero rischio patoplastico, per la sostituzione del mondo reale dello spettatore rispetto a quello virtuale, che esse possono indurre. Invece, il *format* antologico sembra rinunciare in principio a tale possibilità. Nel caso poi di *Black Mirror*, lo stesso effetto di disgusto indicato dal titolo sembrerebbe minare *a priori* le possibilità di successo. Ma allora perché “funziona”? È questo un nodo ermeneutico che la proposta di lettura qui

diva. Studi sull'immaginario televisivo (Napoli: Liguori Editore, 1994); Daniela Cardini, *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli* (Roma: Carrocci editore, 2015); Veronica Innocenti e Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi* (Bologna: Archetipolibri, 2008); Giorgia Iovane, *La fiction televisiva* (Roma: Carrocci, 2009); Alan Sepinwall, *Televoluzione Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la Tv e le forme della narrazione* (Milano: Bur, 2014) e Andrea Tagliapietra, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti* (Bologna: Il Mulino, 2010).

¹¹ Cfr. Terence McSweeney e Stuart Joy, *Through the Black Mirror. Deconstructing the Side Effects of the Digital Age* (Cham: Palgrave, 2019), 9-11.

¹² Cfr. Joe Skrebels, “Charlie Brooker says there’s not a Black Mirror multiverse - it’s a Black Mirror multiverse”, accesso 4 aprile 2023, <https://www.ign.com/articles/2019/01/11/charlie-brooker-says-theres-not-a-black-mirror-universe-a-its-a-black-mirror-multiverse>.

avanzata cerca di sciogliere riconducendo la serie alla categoria di tragedia post-moderna.

Come vedremo, ciò permetterebbe, infatti, di spiegare il suo successo, a partire dalla produzione da parte di Endemol e dal suo esordio su Channel 4, agli inizi di dicembre del 2011. Ai tre episodi della prima stagione, significativamente andati in onda nelle tre settimane prima del Natale, hanno fatto seguito altri tre episodi della seconda stagione, cui si deve aggiungere alla fine del 2014 uno speciale natalizio, intitolato *White Christmas*, che ha chiuso il periodo di trasmissione sul network britannico. Questo, infatti, non ha potuto reggere la concorrenza di Netflix, la quale nel 2015 ha conquistato i diritti della serie. Tale passaggio è stato in un certo senso storico, perché la forza commerciale delle piattaforme si è dimostrata più grande di quella delle catene pubbliche.

Nel passaggio anche lo sfondo narrativo si è mutato da un contesto britannico ad uno esplicitamente americano. Le successive due stagioni sono state di sei episodi ciascuna, e l'ultima nel 2019 di tre. Nel 2018 era apparso il film interattivo *Bandersnatch* e recentemente è stata annunciata la sesta stagione. Esistono anche uno spin-off polacco ed uno latinoamericano, che però qui non trattiamo. Numerosi sono i premi della critica sia come serie sia per i singoli episodi, a partire dall'International Emmy Award come miglior miniserie televisiva del 2012, passando per l'Emmy Award a *San Junipero* della terza stagione e i quattro Emmy di *USS Callister* della quarta stagione.

Charlie Brooker inizia dedicandosi ai fumetti e ai videogiochi. Ha scritto a lungo per *The Guardian*, in particolare una rubrica di successo intitolata "Supposing" nella quale si procedeva ad un *Gedankenexperiment* che può essere considerato, a livello metodologico, antesignano delle esplorazioni narrative in *Black Mirror*. L'autore esplicitamente si ispira a *The Twilight Zone*, trasmesso dalla CBS tra il 1959 e il 1964 e creata da Rod Serling. Questi, di fronte all'im-

possibilità di parlare in pubblico di temi controversi quali il razzismo e la guerra fredda, per la dialettica dell'ambiente di quegli anni, aveva creato la metafora della *science fiction*. Così, gli alieni permettevano di parlare della paura di un'invasione sovietica o dell'ingiustizia sociale senza suscitare una repulsione legata ai preconcetti degli spettatori. Charlie Brooker ha concepito *Black Mirror* come una nuova versione di *The Twilight Zone*, centrata però sulla tecnologia, che ha preso il ruolo dell'elemento fantastico. Ma tale scelta induce un effetto profondamente realistico, che sposta la riflessione dal piano morale della serie degli anni '60 a quello propriamente tragico. Infatti, le possibilità tecnologiche che sono il vero protagonista della serie hanno un effetto reale nella società attuale, nel duplice senso che in parte sono già presenti e in parte si ispirano ad una riduzione dell'uomo in senso digitale che normalmente si rinviene nell'iper-modernità e nella tecnognosi post-umana che caratterizza la nostra epoca.

L'effetto tragico non è dato da una considerazione negativa della tecnologia, ma dall'uso che l'uomo può realizzare di essa, disumanizzandosi. Non si tratta della critica alla *techne* di marca platonica, per la paura che l'uomo eccedesse la misura o perdesse la memoria del vero, come nel mito di Theuth¹³, dove l'invenzione della scrittura è percepita come pericolo proprio per la possibilità che essa induca a ricordare da fuori e non più da dentro. Qui siamo, piuttosto, di fronte alla rappresentazione del superuomo nietzschiano, che con l'assolutizzazione della propria libertà si intrappola da solo nel dominio di una necessità disumanizzante. Per questo la tragedia può essere definita post-moderna.

Basta ripercorrere sommariamente i temi degli episodi per rendersene conto. Nella prima stagione, il dirompente episodio pilota *The National Anthem* mostra come il primo ministro inglese può essere indotto a compiere pubblicamente un gesto profondamente disumanizzante sotto la

¹³ Cfr. Platone, *Fedro*, 274c - 275b.

pressione mediatica e, soprattutto, come ogni tentativo di costruire un'altra narrazione che impedisca questo e sciogla il nodo tragico viene impedita dalla pervasività dei *social*. Nel secondo episodio *15 Millions Merits* si presenta un mondo distopico che è come un grande *reality*, dal quale un gesto d'amore del protagonista sembra poter riscattare una ragazza da lui amata, che però viene risucchiata dal sistema. La stessa protesta che con uno sforzo prometeico il protagonista riesce a mettere in atto, nella speranza di rompere il dominio del sistema, viene trasformata in *show*. Infine, in *The Entire History of You* la possibilità di registrare i propri ricordi visivi mette in crisi una coppia, svelando come la finzione penetra nel più profondo delle relazioni, dentro l'uomo. Quest'ultimo episodio può considerarsi una versione post-moderna e tragica del mito di Theuth appena citato. Se per Platone la verità dell'essere umano è in alto, nel mondo delle idee, perché gli uomini sono come alberi con le radici in cielo¹⁴, ora si sa che la verità dell'essere umano è dentro e passa attraverso le relazioni più profonde, che la nuova *techne*, però, mette in crisi, nel senso greco di "giudizio".

Nella seconda stagione i limiti esplorati sono quelli della morte, del crimine e del consenso politico. In *Be Right Back* si presenta la possibilità di creare con l'IA delle copie dei propri cari defunti, mostrando come la relazione con tali cloni non può essere reale perché manca la libertà. Nel lancinante *White Bear* si trasforma la pena per un crimine in uno spettacolo che obbliga il colpevole a rivivere ogni giorno, come Prometeo, gli eventi tragici di cui si era reso protagonista. L'effetto paradossale e tragico è che la pena stessa appare più efferata del crimine punito, perché è trasformata in uno show senza fine. Infine *The Waldo Moment* illustra come il personaggio inventato da un comico diviene il protagonista di una campagna politica che distrugge la vita dell'inventore stesso. Tra la seconda e la terza serie si inserisce lo speciale *White Christmas* dove la capacità tecnica

¹⁴ Cfr. Platone, *Timeo*, 90ab.

di separare memoria e coscienza dal corpo crea nuove crudeli possibilità investigative, molto poco natalizie.

Nella terza stagione la serie ha un salto di qualità, assumendo un andamento più lineare e meno da teatro dell'assurdo. Il background americano è evidente. In *Nosedive*, uno degli episodi più interessanti, si immagina un futuro distopico dove una lente a contatto permette di leggere la valutazione in stelline delle persone attorno a noi, che è possibile giudicare *online* nel corso della vita quotidiana. La narrazione mostra con grande efficacia come ciò falsi tutte le relazioni, rendendole commerciali. Alla fine la protagonista si libera, ritrovando paradossalmente e tragicamente in carcere la propria umanità nelle capacità di esprimere le emozioni negative. *Playtest*, invece, indaga il mondo dei videogiochi e degli effetti che questi possono avere quando vengono integrati nella struttura neurale e cognitiva dell'uomo, producendo una vera e propria ibridazione, con gli effetti perversi sulla percezione del tempo e sulla storia personale. In *Shut Up and Dance* la perdita di libertà del protagonista è causata dal ricatto di hackers che lo hanno registrato mentre si masturbava di fronte alla telecamera del computer. Viene così obbligato a compiere atti illegali ed efferati insieme ad altre persone ricattate come lui per pedopornografia. *San Junipero* è uno degli episodi più premiati sia dal pubblico che dalla critica: come in *Be Right Back* della seconda stagione si esplora il tema della tecnologia come mezzo per superare la morte, ora non dalla prospettiva di chi rimane, ma da quella del soggetto. Per questo la puntata è filosoficamente estremamente interessante. Infatti assume una prospettiva cartesiana dove la *res cogitans* e la *res extensa* sono separabili. Così delle persone anziane o ridotte drasticamente nelle loro funzioni vitali possono trascorrere del tempo in un mondo digitale dove è sempre sabato sera, fino alla decisione di passare lì la propria (pseudo) eternità. Questa, infatti, è ottenuta tecnologicamente e, quindi, dipende dalle macchine. In tale contesto la narrazione mostra come

le domande religiose siano ineludibili perché le relazioni personali sono il vero punto critico dell'umano. Quindi, in *Men Against Fire*, si evidenzia la possibilità di implementare un progetto eugenetico modificando tecnologicamente la percezione cognitiva del nemico nei propri soldati, fino al punto di spingerli a uccidere innocenti senza rendersene conto. Infine, in *Hated in the Nation* si tocca il tema del passaggio dall'*online* alla vita reale e della responsabilità che tale passaggio ineludibile comporta. Infatti, coloro che votando via internet avevano messo a morte alcune persone, che svolgono la chiara funzione di capri espiatori, si trovano a diventare a loro volta vittime dello stesso meccanismo. Ciò, se letto nella prospettiva di René Girard verso cui già puntava il primo episodio della stagione *Nosedive*, svela come i *social* amplificano il meccanismo mimetico, moltiplicando ad ogni passaggio il numero dei capri espiatori, in una riproduzione del "sacrificio" che, come vedremo, ha molto a che vedere con il nichilismo esistenziale nel quale siamo immersi.

La quarta stagione può essere riassunta come illustrazione della schiavitù che le nuove tecnologie possono indurre, in modo paradossale rispetto alla ricerca di libertà che esse promettono. In *USS Callister* ciò è declinato in termini di videogioco e di cosa succederebbe se una copia del proprio sé fosse trasferibile da un programmatore in un mondo virtuale di cui è sovrano. Ciò rinvia al pericolo del totalitarismo, in continuità con quanto illustrato in *Men Against Fire*. L'episodio è teologicamente estremamente ricco, soprattutto alla luce di quanto si è detto sull'ateismo di Charlie Brooker. In *Arkangel* una madre ansiosa usa una nuova tecnologia per controllare la figlia, modificando cognitivamente il rapporto con il reale di questa e finendo, così, per perderla. In *Crocodile* si torna sul rapporto tra tecnologia e memoria in chiave poliziesca, aprendo scenari che le tecniche contemporanee di riconoscimento facciale rendono molto attuali. *Hang the DJ* è un altro episodio molto premiato sia dalla critica sia

dal pubblico: mostra il paradosso della irriducibilità dell'amore umano a un algoritmo. In *Metalhead* lo scenario diventa post-apocalittico, perché si ritrae un mondo dove le macchine create dall'uomo per proteggersi hanno preso il sopravvento rendendo impossibile la vita dell'uomo stesso. Infine, *Black Museum* è l'episodio conclusivo della stagione che può essere definito a sua volta antologico, come la serie stessa. Infatti, in esso convergono molti temi presenti negli episodi delle diverse stagioni, in particolare per quanto riguarda l'effetto potenzialmente distruttivo della tecnologia sull'uomo quando essa tocca il livello cognitivo e relazionale, soprattutto rispetto alla morte. Il tema della riduzione cartesiana dell'essere umano ad una pura *res cogitans* digitale è, così, presentato in tutta la sua portata disumanizzante.

Tra la quarta e la quinta stagione si colloca il film interattivo *Bandersnatch*, reso disponibile alla fine del 2018. Il risultato può essere definito ambivalente, almeno dal punto di vista filmico, perché la possibilità di scegliere le diverse *storylines* tornando sempre sui propri passi avvicina lo spettatore al giovane protagonista, che è il programmatore di un videogioco a sua volta interattivo. La domanda sulla libertà dell'uomo e sul valore della sua storia è qui al centro della narrazione. Questa può essere letta come una critica feroce alla libertà intesa solo come libertà di scelta, vera *crux* della modernità, che nel mondo occidentale contemporaneo rivela tutta la sua portata patologizzante. Infatti, se la libertà consiste solo nello scegliere una diversa opzione, ogni scelta impedisce di scegliere ulteriormente, perché esclude tutte le opzioni non selezionate. Così l'esercizio della libertà fa perdere, paradossalmente, la libertà. Tecnicamente si tratta proprio di un *double bind*, un doppio vincolo al quale la psiche si ribella attraverso la crisi di panico e l'angoscia.

Infine, l'ultima stagione trasmessa al momento, è composta di tre episodi. Il primo *Striking Vipers* mostra l'effetto di un videogioco su una relazione di coppia e come la virtualizzazione introduce un elemento ulteriore di com-

plexità rispetto alla differenza sessuale. In *Smithereens* la dimensione tragica è particolarmente evidente, ma è unita al senso di colpa del protagonista per aver causato la morte della fidanzata distraendosi mentre era alla guida perché assuefatto al videogioco da cui l'episodio prende nome. Ciò evidenzia come il senso tragico in questo caso è ibrido, perché è mediato dalla rivelazione cristiana, come si vedrà nella sezione successiva. Il punto interessante è che il percorso del protagonista cerca di risalire la catena di responsabilità fino al capo dell'azienda che produce il gioco, finendo invece per fare di sé stesso il capro espiatorio della vicenda. Infine, in *Rachel, Jack and Ashley Too*, il feticismo nei confronti dei divi della musica viene tecnologicamente portato ad un livello superiore, attraverso la possibilità di produrre un robot che emula la personalità della propria cantante preferita. Quest'ultima si rivela nella realtà così prigioniera del sistema da rischiare di essere sostituita da un robot ancora più sviluppato rispetto a quello che la quindicenne protagonista ha ricevuto in regalo. L'episodio è in apparenza a lieto fine, perché la protagonista, la star e il robot che contiene una copia della sua mente si alleano, per recuperare libertà.

Guardando la serie si sarebbe tentati di individuare l'"antagonista" in ogni episodio nella tecnologia, ma non è così per esplicita affermazione dello stesso Brooker¹⁵. La tecnologia è, invece, sempre ambivalente, perché dipende da come viene utilizzata dall'uomo. Così, se si vuol, fare una sintesi ed individuare il vero "protagonista" di questa serie si può dire che è l'interazione della tecnologia con le relazioni dell'uomo, quindi il rapporto tra libertà e necessità, che è anche al cuore della tragedia, fin dalle sue origini nel mondo greco, come si cercherà di mostrare di seguito.

¹⁵ Cfr. Philip Di Salvo, "I creatori di Black Mirror: No, nella serie la tecnologia non è mai il cattivo", *Wired*, 6 dicembre 2017, <https://www.wired.it/play/televisione/2017/12/06/black-mirror-creatori-brooker-tecnologia>.

LA STORIA DELLA TRAGEDIA

Nel corso delle diverse stagioni della serie le varie novità tecnologiche ipotizzate chiamano sempre in causa la libertà dell'essere umano e il suo uso di tali novità nel contesto delle relazioni umane, ad esempio quella di amore (si pensi a *The Entire History of You*, *Hang the DJ* e *Striking Vipers*), oppure più in generale quelle sociali, con il paradosso profondamente post-moderno di un'identità fondata sul consenso esterno (*15 Million Merits* e *Nosedive*) o politica (come in *The National Anthem* o in *The Waldo Moment*). Così, vengono evidenziati anche la dimensione cognitiva dell'uomo (*Men Against Fire* e *Arkangel*) e il legame che questa ha con la libertà e con la responsabilità (*White Bear*, *Shut Up and Dance*, *Hated in the Nation*, *Crocodile*, *Metalhead* e *Smithereens*). In ultima analisi la serie mostra come la tecnologia può essere usata per tentare tragicamente di superare il limite della morte (ad esempio in *Be Right Back* e *Bandersnatch*) anche mediante la possibilità, cartesianamente ispirata, di separare la coscienza dal corpo (*San Junipero*, *Playtest*, *USS Callister*, *Black Museum* e *Rachel, Jack and Ashley Too*). Ovviamente gli episodi potrebbero essere categorizzati in molti modi e ciascuno inevitabilmente tocca diversi elementi tematici. Ma l'esemplificazione proposta può servire a cogliere perché *Black Mirror* può essere accostata come genere alle tragedie, tesi del presente contributo, e in particolare a una forma di tragedia che può essere definita post-moderna, come la sezione successiva cercherà di dimostrare.

Quindi, innanzi tutto, è necessario mostrare la connessione della struttura di *Black Mirror* con il genere della tragedia. Questa è una storia, una narrazione, ma anche ha avuto una storia, nella quale ha subito un'evoluzione, accompagnando così lo sviluppo del pensiero umano. Infatti ha origine nel VI sec. a.C. a partire da canti corali satirici in onore a Dioniso, dunque di tema leggero e scurrile, che con l'attore Tespi si sarebbero trasformati in un dialogo tra il coro e un attore, per poi evolvere nella forma dei capolavori di Sofocle, Eschilo ed Euripide, vero fondamento della *polis* ateniese. Il nome stesso del genere, se-

condo l'etimologia più accreditata, farebbe riferimento alla *ôdê* del *tragos*, cioè al “canto del capro”, dove il riferimento all'animale sarebbe connesso alle maschere dei satiri, al sacrificio compiuto nelle feste in onore al dio orientale e al premio conseguito dal vincitore della contesa compositiva¹⁶. Quello che è certo, al di là delle altre ricostruzioni filologiche dell'origine del nome¹⁷, è che tali composizioni drammatiche narravano, attraverso musica, recitazione e danza, storie incentrate su un capro espiatorio, al fine di produrre una catarsi negli spettatori e allentare le tensioni sociali¹⁸. Per questo la tragedia ha svolto un ruolo fondamentale nella storia politica di Atene¹⁹.

Per dimostrare la tesi qui proposta si deve, dunque, verificare che gli episodi di *Black Mirror* soddisfino la definizione aristotelica di tragedia, cioè:

imitazione (*mimêsis*) di un'azione seria, completa e di una certa estensione, in un linguaggio impreziosito da ogni tipo di ornamento artistico, i cui diversi generi si trovano in parti distinte dell'opera, realizzata in forma drammatica e non di racconto (*apangelia*), che attraverso la pietà e la paura produce una purificazione (*katharsis*) da queste passioni (*pathêmata*)²⁰.

Si tratta di un testo che appartiene a “una delle pagine fondamentali di tutta la storia della cultura occidentale”²¹. L'analisi deve, naturalmente, muovere dal primo termine, che spesso

¹⁶ Cfr. Pat E. Easterling, “A Show for Dionysus, per storia e Dioniso,” in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, a cura di Pat E. Easterling (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 36-53.

¹⁷ Si veda Aristotele, *Poetica* VI, 1449a1-20.

¹⁸ Cfr. René Girard, *Wissenschaft und christlicher Glaube* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2007). Più in generale, si veda *La violenza e il sacro* (Milano: Adelphi, 1992).

¹⁹ Cfr. Paul Cartledge, “‘Deep plays’: theatre as process in Greek civic life,” in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, a cura di Pat E. Easterling (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 22-35.

²⁰ Aristotele, *Poetica*, VI, 1449b24-28.

²¹ Armando Fumagalli e Raffaele Chiarulli, *Poetica. Aristotele: introduzione, commento e note*; traduzione Manara Valgimigli (Roma: Dino Audino, 2018), 36.

è quello più fondamentale. La tragedia, dunque, è la *mimêsis* di un'azione che si apre e si chiude, con una rilevanza sia per tema sia per estensione, che ha come effetto una *katharsis* dalle passioni della pietà e della paura attraverso una narrazione e non un ragionamento. Per il grande filosofo greco il fine (*telos*) è fondamentale per comprendere l'essenza di una certa realtà. Per questo la coppia *mimêsis* e *katharsis* è centrale. Da tale prospettiva si scorge immediatamente il valore religioso della tragedia, che ha come scopo la purificazione dalle passioni della pietà e della paura. Infatti, il fondamento stesso della tragedia, il suo nucleo originario, è il *mythos*, portatore proprio della tensione tra finito e infinito che attraversa il cuore di ogni uomo. In un certo senso la tragedia può essere considerata un rito che fa rivivere il mito, senza pagare il prezzo delle vittime stesse e, quindi, rito liberatorio, con una funzione fondamentale a livello culturale e sociale.

Ciò può sembrare strano dalla nostra prospettiva attuale. Ma per comprendere la definizione aristotelica occorre ricordare che con Socrate e Platone la metafisica è nata come processo noetico teso a purificare i miti tradizionali mediante l'uso del pensiero, enucleandone gli elementi di verità universali al di sotto del rivestimento narrativo e fantasioso. La critica dei sofisti, infatti, aveva messo in crisi il fondamento religioso della *polis*, che la metafisica recupera purificando le narrazioni della tradizione. Come spiega Aristotele, la tragedia condivide il fine metafisico della purificazione della pietà, ma non la forma, perché non procede mediante ragionamenti ma drammaturgicamente. Questo permette di superare la paura e le tensioni emotive che i miti provocavano nell'ascoltatore.

Si pensi all'*Edipo re* di Sofocle, probabilmente databile tra il 430 e il 420: il protagonista è stato acclamato re di Tebe, dopo aver ucciso il proprio padre e sposato la propria madre, come l'oracolo di Delfi aveva predetto, ma lo ha fatto senza saperlo, diventando però la causa dell'epidemia che affligge la città e che deve essere rimossa per recuperare la

pace sociale. La partecipazione del pubblico alla ricerca del capro espiatorio produceva una liberazione perché mostrava la forza del destino e della misura, vera cifra di tutto il pensiero greco²². Chi osa desiderare troppo diventa causa di sofferenza per sé e per la propria famiglia, come si vede in Antigone, figlia di Edipo. Lei vive sempre a Tebe dove lo zio è diventato sovrano. Ma la maledizione del padre è ricaduta anche sui suoi figli, in modo tale che un fratello della protagonista attacca con altri la città mentre un altro fratello la difende insieme allo zio. Tragicamente, appunto, i due fratelli si uccidono a vicenda. Il sovrano ordina che colui che difendeva venga sepolto con onore, mentre colui che attaccava la città sia lasciato agli uccelli del cielo. Tale disonore implicava che l'anima non avrebbe potuto trovare mai pace nell'oltretomba. Così Antigone è stretta nel nodo tragico, formato dalla tensione tra la legge della *polis*, cui è sottoposta come cittadina, e quella del *genos*, cioè della famiglia, che la investe come sorella. La sua scelta di disobbedire e seppellire anche il fratello che attaccava Tebe la conduce alla morte, con un finale dove chiaramente la tensione causata dalla passione della pietà e dalla paura si scioglie con la morte del capro espiatorio.

Così la tragedia antica mette in evidenza il ruolo del fato e della necessità. Il *logos* greco è paragonabile ad una legge: dio e il mondo appartengono allo stesso ordine ontologico, perché esiste una scala continua che li unisce. Si pensi alla catena di motori di Aristotele²³. Il *logos* indica il rapporto fisso e necessario tra i diversi livelli ontologici, rapporto come quello dei numeri razionali. Da qui emerge una concezione della *ratio*, della ragione, fondata sulla necessità geometrica. Come nota Guardini nel mondo greco la figura della perfezione è la sfera: l'illimitato è escluso e l'infinito non esiste²⁴. Così, superare i limiti è peccato, come per Ercole o Prometeo,

²² Cfr. Simone Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane* (Roma: Borla, 1999).

²³ Cfr. Aristotele, *Metafisica*, 1071.b3-22.

²⁴ Cfr. Romano Guardini, *La fine dell'epoca moderna* (Brescia: Morcelliana, 1987), 11-12.