



Etica criminale

Le trasformazioni della figura dell'antieroe nella serialità televisiva

Andrea Bernardelli

1. L'antieroe e la terza Golden Age

L'emergere nelle serie televisive degli ultimi quindici anni di figure di protagonisti identificati come "dark men in dark times doing dark things" (Der Werff 2013), o *antieroi*, è di fatto riconducibile a quella che è stata definita la terza Golden Age della serialità televisiva. Era stato Robert J. Thompson nel 1997 a delineare un'ampia scansione della storia della televisione basata su due principali momenti di particolare creatività e produttività; quella che era stata già definita una prima Golden Age, e collocata negli anni '50 alle origini della televisione, e una seconda "età dell'oro" da identificare negli anni '80. In particolare la seconda Golden Age di Thompson si identificava con un nuovo modo di fare televisione, e nello specifico con una nuova concezione della serialità televisiva, entrambe operazioni legate all'idea della ricerca di una diversa qualità del prodotto (1997: 13-16). La continuità orizzontale tra gli episodi delle serie, la loro *serializzazione*, era una delle novità che avevano portato Thompson a identificare nei casi esemplari di *Hill Street Blues* (*Hill Street giorno e notte*, NBC, 1981-87) e *St. Elsewhere* (*A cuore aperto*, NBC, 1982-88) la nuova frontiera della narrazione televisiva.



Solo due anni dopo la pubblicazione del testo di Thompson, nel 1999, la HBO produce quella che è stata poi indicata come la serie televisiva che ha aperto una nuova fase nella produzione di questo genere narrativo, *The Sopranos (I Soprano, HBO, 1999-2007)*. L'idea che da quel momento in poi si sia aperta una terza Golden Age della serialità televisiva, e che quindi fosse possibile identificare un certo numero di serie tv dotate di determinate caratteristiche tipiche, è stata ormai ripetuta da più parti (Nelson 2007; Pichard 2011; Martin 2013; Van Der Werff 2013; Garcia 2014), e le caratteristiche di questo nuovo modo di fare serialità televisiva sembrano essere state indicate in modo abbastanza certo da poter delineare una sorta di "macro-formato" (Mittel 2015).

Una delle caratteristiche fondamentali di questa tipologia di serialità è stata identificata nella presenza di un protagonista atipico, di un *antieroe* (Carrol 2004; Martin 2013; Donnelly 2014; Vaage 2015; Garcia 2016). Si tratta di un protagonista privo delle caratteristiche più tradizionali dell'eroe in tutto e per tutto positivo che viene ad essere in un certo senso "sporcatto" da caratterizzazioni negative, per intenderci quelle che siamo abituati a vedere attribuite alla figura di un tradizionale antagonista. Le serie chiamate in causa sono di fatto quelle che hanno suscitato negli ultimi anni il maggiore interesse e curiosità critica, apprezzate non solo dal pubblico colto degli appassionati di serie tv, ma anche da buona parte della critica televisiva: possiamo citare tra le tante, solo a titolo esemplificativo, *The Sopranos*, *Dexter* (Showtime, 2006-13), *House M.D. (Dr. House - Medical Division, Fox, 2004-12)*, *Breaking Bad* (AMC, 2008-13), *Mad Men* (AMC, 2007-15). Come spettatori televisivi ci siamo trovati di fronte ad un capomafia italo-americano come Tony Soprano, ad un serial killer che di giorno è un esperto della polizia scientifica come Dexter Morgan, ad un medico sociopatico e affetto da dipendenza da farmaci come Gregory House, ad un professore di chimica che diventa produttore di metanfetamine come Walter White, o ad un pubblicitario di successo con un oscuro passato, pessimo padre di famiglia e seduttore come Don Draper. Certamente personaggi che non riusciremmo a definire del tutto positivi o propriamente eroici.

Di fatto l'attribuzione della denominazione di antieroe a queste particolari costruzioni della figura del protagonista non è del tutto corretta. Il concetto di antieroe è infatti molto più complesso e articolato, e presenta molteplici ambiguità e sfumature. Il termine è stato utilizzato per la prima volta da Dostoevskij in *Memorie dal sottosuolo* nel 1864 per identificare il carattere del protagonista, alla ricerca dell'umiliazione e dell'autodistruzione in un estremo tentativo di ribellione alla realtà che lo circonda. Quindi in questo caso era evidente l'intenzione di fare riferimento ad un rovesciamento di ogni carattere positivo del personaggio eroico tradizionale in direzione di una sorta di azzeramento delle stesse qualità che lo definivano. L'antieroe sarebbe quindi in generale il risultato del rovesciamento o negazione di ogni possibile caratteristica o qualità positiva dell'eroe. In questo modo antieroe è sia l'inetto che rifiuta l'azione eroica, quanto colui che non è in grado strutturalmente di compiere l'azione eroica e si copre quindi di ridicolo, ma anche la persona normale o comune che non possiede qualità eroiche, e che si trova spinto dalle circostanze ad agire come se fosse un eroe, e così via in una casistica estremamente ricca e complessa che potrebbe coprire l'intero arco della storia della letteratura, del teatro, e del cinema. Di fatto il concetto di antieroe è solo un genere, un'ampia etichetta o termine-ombrello, che deve essere di volta in volta caratterizzato e specificato in base al tipo di narrazione in cui viene collocato.

Ma al di là della denominazione non propriamente corretta, è possibile identificare cosa finora sia stato inteso, da parte degli autori che abbiamo citato, per antieroe nelle serie televisive contemporanee. Come abbiamo detto, il *protagonista*, nel caso delle serie tv menzionate, sembra assorbire caratteristiche tipiche di quello che potrebbe essere il suo più tradizionale *antagonista*, vale a dire di un *villain*. Riprendendo la celebre distinzione di Edward M. Forster (1991: 76) da lui impiegata per distinguere le diverse modalità di costruzione del personaggio, piatto vs. tondo (*flat* vs. *round* character), possiamo dire che i due poli assoluti, da un lato quello dell'eroe *piatto*, "senza macchia e senza paura", e dall'altro del villain altrettanto *piatto* (totalmente cattivo senza sfumatura alcuna), si avvicinano e si mescolano permettendo la

costruzione di un personaggio più complesso e articolato, di fatto *tondo* (un *round character*) secondo la definizione di Forster. Sarebbe come dire che tra i due poli assoluti, dell'eroe "buono, buono" e del villain "cattivo, cattivo", troviamo una sorta di linea di scala di grigi su cui si collocano tutte le diverse possibili commistioni di caratteristiche positive e negative della figura del protagonista. Questo protagonista, non più "bianco o nero", ma in un certo senso appunto "grigio", dotato quindi di sfumature caratteriali e comportamentali, permette agli autori di costruire trame più complesse e incentrate non più solo sugli aspetti pragmatici dello sviluppo narrativo, ma anche su aspetti più sottili della narrazione di tipo cognitivo e emotivo.

Questa possibilità di sviluppo di una figura di protagonista più articolata e complessa è certamente aumentata dal tipo di struttura narrativa utilizzata. Nel caso della serialità televisiva il fatto che a partire dalla fine degli anni '90 la serializzazione sia stata sempre più spinta, fino a poter parlare di *serie* che si confondono con i *serial* (quasi avessero assorbito la struttura narrativa continua della lunga serialità, soap operas o telenovelas), è diventato uno strumento da parte degli autori per potere approfondire la costruzione di personaggi sempre più complessi, sia caratterialmente che emotivamente.

Ma se il protagonista di una serie televisiva è sempre più "cattivo", quale potrà essere la reazione di uno spettatore a questa nuova caratterizzazione dei personaggi? In sostanza, perché ci piacciono le serie televisive di ultima generazione nonostante ci propongano protagonisti cattivi, o antieroi come vengono impropriamente chiamati?

2. La questione morale

La questione dell'empatia/simpatia o della semplice fidelizzazione col personaggio negativo, quindi moralmente repressibile, è diventata quasi inevitabilmente una questione etica: perché sopportiamo comportamenti immorali nei protagonisti delle serie tv contemporanee? Perché sembriamo giustificare azioni compiute da

personaggi delle serie tv che in persone reali troveremmo orribili e inumane? E quale effetto hanno le serie “antieristiche” sugli spettatori?

La discussione riguardo alla moralità o immoralità delle azioni di personaggi nella finzione audiovisiva, e riguardo al loro supposto effetto sullo spettatore, è nata tra gli studiosi di cinema (Carroll 1996; Tan 1996; Plantinga-Smith 1999; Carrol 2003; Plantinga 2009; Kieran 2010; Carroll 2010), e in seguito ha coinvolto anche lo studio della serialità televisiva (Carroll 2004; Plantinga 2010; Garcia 2016)¹. Le prospettive di analisi sulla questione etica della serialità televisiva sono state tra loro diverse: alcuni autori hanno preferito una impostazione da studi culturali puntando l’attenzione sul rapporto tra i testi e la cultura di riferimento, in termini anche di una certa polemicità di tipo politico-sociale (Donnelly 2013; Lotz 2014; Wayne 2014); altri hanno scelto una prospettiva di tipo più semiotico-narratologico o di una sorta di *viewer response theory* (Plantinga 2010; Vaage-Blanchet 2012; Vaage 2013; Vaage 2015; Garcia 2016); un’altra soluzione è stata quella di utilizzare la CMT, o *Cognitive Media Theory*, vale a dire di fondare la ricerca sulle reazioni psicologiche dal punto di vista cognitivo degli spettatori attraverso veri e propri setting sperimentali (Raney 2004; Raney-Shafer 2012).

Una risposta diversa da quelle finora proposte, anche se muove fondamentalmente da una prospettiva di tipo semiotico-narratologico, può essere costruita sulla base di quella che possiamo chiamare la *costruzione narrativa* di una prospettiva etica.

Il primo momento del percorso del nostro spettatore modello potremmo chiamarlo della *sospensione del senso di immoralità*. Si tratta di un meccanismo determinato dalle stesse strutture retorico-discorsive del testo audiovisivo che in un certo senso possiamo ritenere parte subordinata della nota *suspension of disbelief* di Coleridge. Vaage (2013: 226-7) definisce un dispositivo simile identificandolo in una «suspension of moral judgement» o «suspension of values» che ritiene

¹ In un caso ne è nata una vera e propria polemica, fatta di repliche e scambi, tra due degli autori principalmente impegnati sul tema. Cfr. Eaton 2011; Carrol 2012; Eaton 2012; Carrol 2013; Eaton 2013.

permetta un «moral disengagement» (Smith 1995: 189), vale a dire appunto una sospensione e relativo distacco da parte dello spettatore dal senso della consueta concezione etica relativa ad eventi reali. Vaage sostanzia tale meccanismo attraverso due dispositivi, dando le relative esemplificazioni testuali, che chiama del «reality check» e del «fictional relief»: il primo consiste nella valutazione/confronto tra gli eventi descritti nella finzione e la realtà di riferimento attraverso episodi chiave in cui il senso della realtà viene spinto agli estremi proprio per rimarcare la distanza stessa tra finzione e realtà (ad esempio, il caso di una scena in cui Tony Soprano uccide un informatore della polizia). Questi “sondaggi” del testo finzionale in direzione della realtà di comportamenti immorali permettono di gestire un rapporto con gli eventi narrati che ci dà la sensazione di viverli, ma senza conseguenze negative (il «fictional relief»).

Sulla base di questa presa di coscienza di una distanza tra la finzione e la realtà lo spettatore attiva il *confronto etico* tra le due situazioni: quella finzionale che gli viene descritta e quella reale ipoteticamente evocata.

Vaage (2013) propone a sua volta una forma di confronto etico tra storia e spettatore. L'autrice ritiene che la valutazione morale da parte dello spettatore dei comportamenti dei personaggi non avvenga in forma razionale, ma che sia fondata sulla emotività e sull'intuizione.² Questo è giustificato dal fatto che solo in tal modo il processo di valutazione morale può essere manipolato attraverso specifiche strategie narrative. Vaage ritiene infatti fondamentale, per il meccanismo dell'accettazione del comportamento immorale, il processo di serializzazione narrativa che permette la costruzione di un forte senso di familiarità con i personaggi. Di conseguenza, per Vaage, il senso di familiarità con il personaggio ci permette per via emotiva e

² Teoria basata sulla prospettiva dell'intuizionismo morale; si tratta di una teoria etica fondata sull'idea che il Bene sia un concetto semplice e che quindi non possa essere definito razionalmente, ma solo intuito; legata alla filosofia analitica inglese e in particolare al nome di George Edward Moore (1873-1958).

irrazionale di accettare qualsiasi comportamento, anche se evidentemente negativo secondo la nostra abituale concezione morale³. Questo si basa sulla concezione espressa da altri autori che la valutazione morale del comportamento dei personaggi sia fondamentale per il coinvolgimento dello spettatore nella finzione (Murray 1995; Carroll 1996). La serializzazione determina quindi la familiarità, che a sua volta ci porta ad accettare i comportamenti dei personaggi anche se normalmente li riterremmo immorali, e questo porta ad un inevitabile coinvolgimento emotivo dello spettatore nei confronti dei personaggi seppure moralmente negativi.

Ma si può partire da una diversa prospettiva: i prodotti culturali di massa non riflettono *la* realtà, ma quantomeno riflettono *sulla* realtà, ci dicono qualcosa su di essa anche se attraverso il filtro della rappresentazione narrativa o drammatica. La realtà della nostra percezione di cosa sia etico o meno non si basa su di un confronto con la realtà quanto sulla esemplarità di ciò che vediamo rappresentato nella finzione.

Da più parti è stata evidenziata la difficoltà nel mondo contemporaneo di definire o ri-costruire una prospettiva etica unitaria: la fine delle grandi narrazioni nella postmodernità porta con sé la fine delle grandi prospettive etiche unitarie, o quantomeno la difficoltà rappresentata dalla loro difficile convivenza (Bauman 1993). In una situazione di confusione etica risulta quindi fondamentale trovarsi di fronte ad una concreta esemplificazione di ciò che è bene o male, mancando una prospettiva etica complessiva o generale a cui fare riferimento. Ma cosa vuole dire basare la propria prospettiva etica sul valore esemplare della narrazione?

³ Da sottolineare il fatto che spesso in queste ricerche manca la problematizzazione di ciò che viene semplicemente definito come la morale corrente o di riferimento (come avviene anche negli studi della CMT di Raney e seguaci). Non viene posto il problema della difficoltà di esplicitare la nostra concezione etica, né il fatto che essa sia forzosamente una razionalizzazione, e che sia diversificata secondo molteplici variabili individuali (sesso, razza, religione, livello socio-economico, ecc.).

Possiamo ritenere fondamentale quindi, per lo spettatore, al fine di ri-costruire la propria prospettiva etica, il *valore esemplare della narrazione*. La teoria di riferimento in questo caso è la cosiddetta *etica narrativa*.⁴ Si tratta di una linea di ricerca della filosofia morale legata alla concezione generale che la stessa costruzione dell'identità di un individuo si basi su narrazioni. Narrazioni della propria esistenza e narrazione altrui, anche proposte attraverso i media, che vengono utilizzate per definire una personale identità narrativa. A maggior ragione anche la costruzione della nostra identità etica, la comprensione di ciò che ritengo buono o non buono nei miei e negli altrui comportamenti, in tale prospettiva è legata alla assimilazione di narrazioni in cui venga esemplificata una qualche situazione problematica dal punto di vista etico.

La costruzione di una identità etica attraverso l'esempio narrativo comporta che i racconti abbiano la funzione di porre dei confini pragmatici, di mettere dei "paletti", per delimitare un territorio altrimenti confuso, con confini (etici) poco o non definiti. Le narrazioni che fruiamo pongono dei confini a quella che è la nostra concezione dei limiti del comportamento nostro e altrui, altrimenti non razionalizzabile, non esprimibile esplicitamente. Ci permettono di ricostruire la risposta a domande del tipo: "quale è la tua concezione etica? Cosa intendi per norma etica di riferimento?", con un "senti, ti racconto questa storia ...".

Quindi una prospettiva etica di questo genere fornisce un importante valore e funzione anche alle narrazioni minori, quelle dei mass media. A questo punto quale sarà la funzione di una serie televisiva in cui il comportamento del protagonista sia anomalo eticamente? Di darci una esemplificazione, seppure negativa, di quello che deve essere il nostro e l'altrui confine etico. Le serie televisive con

⁴ Autori di riferimento di tale prospettiva sono MacIntyre 1984 e Ricoeur 1990; per una visione di sintesi della prospettiva dell'etica narrativa: Allegra 1999; Kemp 2002; Cattaneo 2013.

protagonisti “difficili e complessi” contribuiscono quindi, insieme ad altre fonti di narrazioni, a costruire la nostra identità etica.

3. I registri narrativi

Le serie televisive di cui stiamo parlando pongono inoltre una questione di tipo classificatorio, ma che coinvolge direttamente anche la loro possibile interpretazione. Si tratta del problema del tono discorsivo. Tradizionalmente si classificano le serie televisive in base al *formato* (in particolare definito dalla *morfologia* del singolo segmento narrativo componente la serie, chiuso vs. aperto, *episodio* ricorsivo vs. *puntata* di una successione lineare); al *genere* (il tipo di mondo narrativo rappresentato: western, fantascienza, poliziesco, horror, ecc.); e infine in base al *tono discorsivo* o narrativo.

I toni o registri discorsivi di solito utilizzati per classificare le serie televisive sono quelli della *comedy* (e della *sit-com*) e del *drama*. La categoria della *sit-com* copre l'intero arco dell'ambito del comico o del satirico, mentre la categoria *drama* raccoglie ogni tipo di costruzione narrativa “seria”, appunto genericamente drammatica. Queste categorie sono di base derivate dalla classificazione aristotelica che aveva in qualche modo identificato nel sistema dei generi di età classica lo specifico di quello che egli definiva il modo *drammatico* di rappresentare i propri soggetti.

Contrapposta alla modalità *narrativa* o discorsiva, il modo drammatico era quello che otteneva la mimesi mediante «gli attori i quali rappresentano direttamente tutta intiera l'azione come se ne fossero essi medesimi i personaggi viventi e operanti». Il modo drammatico, o *dramma* in generale secondo Aristotele (*Poetica* 3, 1448 a), comprendeva due diverse categorie in ragione dell'oggetto imitato. Da un lato la commedia era «imitazione di persone più volgari dell'ordinario; non però volgari in qualsivoglia specie di bruttezza [o fisica o morale], bensì [di quella sola specie che è il ridicolo: ...]» (*Poetica* 5, 1449 a). Mentre l'altra forma di imitazione drammatica era quella della tragedia che consisteva nella «mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; [...] la quale, mediante

una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e pacificare l'animo da siffatte passioni» (*Poetica* 6, 1449 b).

Tornando alla situazione della classificazione della serialità televisiva dovremmo trarne la conclusione che se l'uso della categoria di comedy sembra essere coerente con la definizione storica tradizionale di commedia di ambito teatrale, quella di drama sembra invece essere troppo generica; il campo dell'imitazione drammatica di soggetti seri è troppo vasto per poter comprendere al meglio alcune forme specifiche della costruzione narrativa delle serie tv.

Quindi al di là delle due categorie tradizionalmente usate per la classificazione della serialità televisiva sarà possibile pensare di introdurre una terza, quella di tragedia. Ma a cosa potrà servire l'introduzione di un nuovo strumento classificatorio? L'idea è che l'introduzione di questa categoria di interpretazione narrativa possa dirci qualcosa riguardo alla questione dell'empatia o del coinvolgimento dello spettatore televisivo con il personaggio negativo.

Infatti, tornando alla tragedia, intesa come genere teatrale e non come categoria generale di rappresentazione, e in particolare facendo riferimento ad alcuni classici protagonisti negativi della tragedia shakespeariana, sorge spontanea una domanda: è necessario essere empatici con personaggi come Riccardo III, Othello, o MacBeth?

Il villain tragico shakespeariano è caratterizzato proprio da un tipo di costruzione del personaggio che non cerca assolutamente alcuna complicità o coinvolgimento emotivo, né tantomeno etico, con lo spettatore. Quella che si ottiene nei casi menzionati è una presa di distanza dall'eroe tragico negativo, che suscita pietà e orrore, ma non certo empatia (provare le stesse emozioni), né simpatia (condividere lo stato d'animo del personaggio). Nella tragedia shakespeariana non esiste tentativo di giustificazione agli atti del personaggio negativo, il suo passato non viene in soccorso del personaggio; l'unica sua possibile redenzione consiste nella morte. Di fatto il villain protagonista della tragedia diventa solo una potenziale apertura alla comprensione del personaggio, non alla sua giustificazione o accettazione: la distanza tra spettatore e personaggio rimane incolmabile. Non a caso il concetto stesso di tragedia in Aristotele è

legato alla nozione di catarsi; la tragedia «mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e pacificare l'animo da siffatte passioni». Ma tale dispositivo narrativo porta lo spettatore ad allontanarsi, a distaccarsi, da ciò che osserva, non di certo a coinvolgerlo.

In sostanza, l'idea è che nel caso dell'ultima generazione di serialità televisiva, potremmo identificare dei protagonisti che sono una tipologia specifica di antieroe, o meglio che appartengono all'ampia famiglia degli anteroi, ma che sono in realtà *eroi tragici*.

In prospettiva degli esempi che andremo a prendere in considerazione, di eroi "tragici" della serialità televisiva, è interessante quanto è stato detto dal critico cinematografico Robert Warshow nel suo saggio "The Gangster as Tragic Hero" pubblicato nel 1948 sulla *Partisan Review*.

Warshow parte dalla identificazione di quale sia il moderno senso del tragico. Quello classico consisteva nello scontro dell'individuo con un ordine morale superiore (il fato nella tragedia classica), mentre in età moderna (intesa come a lui contemporanea) è identificabile nel rifiuto dell'individuo nei confronti del principio della felicità collettiva (il sogno americano). Secondo Warshow l'opposizione o la ribellione all'ottimismo culturale imposto nella società statunitense, che genera inevitabilmente in molti un senso di disperazione e fallimento, trova espressione attraverso i prodotti della cultura di massa in forme di rappresentazione più o meno occulte o mascherate. La figura cinematografica del gangster nei film degli anni '40 è, secondo l'autore, proprio una di tali rappresentazioni. Il gangster è un eroe tragico perché rappresenta la frustrazione e la ribellione a quello che definisce «Americanism», il modello di vita americano. Come nella tragedia classica il gangster è un individuo che si ribella ad un superiore fato collettivo: la necessaria, ma continuamente frustrata, ricerca della felicità.

Il gangster cinematografico è una creatura dell'immaginazione, ben diversa dal criminale reale, ma esprime o rappresenta un'urgenza o esigenza molto reale per gli spettatori: come dice Warshow «he is what we want to be and what we are afraid we may become» (1962:

130). A proposito del meccanismo della catarsi Warshow sottolinea come la figura del gangster ci porti ad una sorta di duplice soddisfazione: da un lato partecipiamo della ferocia e del sadismo del gangster (l'atto di ribellione alla società), ma per vedere in seguito tale violenza rivoltarsi contro lo stesso personaggio (nella vendetta per la sua ribellione). Il gangster cinematografico compie il classico percorso dell'eroe tragico, al successo rapido e improvviso segue una altrettanto rapida e rovinosa caduta. La morale del gangster movie per Warshow è che tutti abbiamo la sensazione che si abbia diritto al successo, con ogni mezzo, ma che ogni mezzo, ogni azione compiuta per avere successo, per essere un individuo, sia illegale, immorale, e che faccia sentire gli altri come soggetti ad un atto di aggressione lasciando colui che agisce per emergere in realtà solo e indifeso: «one is *punished* for success» (*ibid.*: 133). Warshow sostiene che questo sia il dilemma fondamentale a cui la figura del gangster risponde: il diritto al successo è contemporaneamente proposto come possibile, ma considerato come sbagliato, negativo, pericoloso. La tragicità di tale figura porta con sé l'effetto sullo spettatore allo stesso tempo di distacco e di ammonimento morale e esistenziale:

The effect of the gangster film is to embody this dilemma in the person of the gangster and resolve it by his death. The dilemma is resolved because it is *his* death, not ours. We are safe; for the moment, we can acquiesce in our failure, we can choose to fail. (*Ibid.*: 133)

4. Da Romanzo criminale a Gomorra

Volendo individuare, nel panorama della più recente offerta televisiva italiana, serie che possano essere incluse nella tendenza che abbiamo definito della terza Golden Age i titoli che quasi inevitabilmente siamo portati a citare sono quelli di *Romanzo criminale* (Sky, 2008; 2010) e di *Gomorra* (Sky, 2014; 2016). Questi due prodotti possono essere considerati l'esemplificazione italiana della terza generazione della serialità televisiva, non solo per l'alta qualità tecnica

della costruzione audiovisiva, ma per la presenza di personaggi atipici, di villains trasformati in protagonisti.

I percorsi creativi e produttivi delle due serie sono molto simili: in entrambi i casi è coinvolta nella produzione la rete Sky; entrambe le serie derivano da un testo letterario (De Cataldo/Saviano), trasposto prima in forma cinematografica (Placido/Garrone), e infine in serie televisiva; in entrambi i casi il regista di riferimento è stato Stefano Sollima. Anche per questi motivi - una valida catena produttiva -, le due serie hanno avuto un ampio successo di pubblico, ma soprattutto hanno ricevuto giudizi positivi da parte della critica televisiva e cinematografica italiana, spesso restia ad interessarsi alla serialità televisiva.

Entrambe le serie hanno suscitato anche molte polemiche, sia di tipo politico che giornalistico, spesso strumentali, ma vedremo che - almeno nel caso di *Gomorra* -, tale questione è significativa per il nostro problema dei protagonisti "cattivi". Cercheremo di mettere in evidenza come l'idea di tali protagonisti atipici intesi come eroi tragici (Warshow 1948; Ortoleva 2013) possa permettere di comprendere anche la loro funzione di esemplarità morale per via narrativo-finzionale. Di fatto le due serie mettono in atto due diverse strategie narrative di costruzione dei protagonisti che dà modo agli autori di attivare un diverso meccanismo di valorizzazione/riconoscimento etico.

In *Romanzo criminale* assistiamo al rovesciamento completo del rapporto tradizionale tra antagonista e protagonista dal punto di vista morale: i protagonisti sono i *bad guys* (la banda del Libanese), mentre l'antagonista è il poliziotto "buono" (il commissario Scialoja). Questo meccanismo è determinato nella percezione dello spettatore dalla prospettiva narrativa - seguiamo in primo piano le vicende dei componenti della banda criminale, mentre le azioni del commissario sono ad esse subordinate. Inoltre, come è proprio della struttura della tragedia, il percorso narrativo dei protagonisti è inizialmente vincente ed euforico, mentre quello della parte "buona" del commissario, è invece perdente e disfornico. Solo nel seguito delle puntate le fortune

della banda mutano, per una sorta di implosione e non per l'intervento di forze positive contrastanti, verso l'inevitabile tragica conclusione.

Anche il commissario Scialoja, l'unico personaggio apparentemente dalla parte dei buoni, ha un carattere antierico; è attratto da una *maitresse*, e per lei compie atti fuori dalla legalità del proprio ruolo, e sempre a causa di tale attrazione entra in conflitto con un componente della banda, il Dandi, in un certo senso "alla pari", in modo "criminale". Alla fine della seconda stagione il processo di negativizzazione del personaggio del commissario giunge a compimento nel momento in cui accetta di entrare nei Servizi, le cui operazioni nella serie non sono state certo sempre perspicue, per potere uscire dalla condizione di eterno sconfitto.

La caratterizzazione tragica dei personaggi negativi della banda, come per i gangster dei film anni '40 di Warshow, è anche legata al costante riferimento ad una forma di ribellione alla propria condizione esistenziale da parte dei personaggi. Quella che spesso può sembrare una banale giustificazione alle azioni eticamente scorrette dei personaggi – il passato di povertà e umiliazioni – diventa sotto un'altra prospettiva, più ampia, un atto di ribellione al mondo in cui hanno vissuto; come i gangsters di Warshow, il Libanese, il Freddo, e il Dandi, si ribellano alla loro città, ai suoi meccanismi, ad un modello sociale, tentando di conquistarla, cercando di avere successo («Pijamose Roma, e pijamosela mo' prima che o' faccia qualcun altro»).

Unica redenzione dell'eroe tragico, come ricorda Warshow, è nella morte. Alla conclusione della seconda stagione, Bufalo, un componente della banda ormai anziano, ferito e braccato dalla polizia, entra per nascondersi nel vecchio bar in cui si riuniva la banda; qui nel delirio della fine vede i compagni di una volta, ancora intorno al biliardo. Bufalo li avvisa che sta arrivando la polizia, e la risposta del Libanese è significativa, «Ao', Bufalo e che me ponno fa? Io so' morto». La pace, l'unica redenzione in un certo senso, dell'eroe tragico è dopo la morte.

In *Gomorra* non esiste neppure più un vago antagonista positivo, non c'è un eroe sconfitto alla Scialoja, solo villains. Fondamentale nel costruire la totale negatività, e relativo distacco da parte dello spettatore, è l'episodio "Gelsomina Verde" (I, 9). Fino a quell'episodio

il personaggio di *Ciro Di Marzio*, giovane camorrista in ascesa, aveva rivestito agli occhi dello spettatore, se non una forma di positività della figura, certamente un punto di riferimento narrativo. L'uccisione di una ragazza innocente dopo una lunga serie di sevizie e torture da parte di *Ciro* chiude ogni possibile simpatia o coinvolgimento con il personaggio; il richiamo del titolo alla vicenda di *Gelsomina Verde*, reale vittima innocente della camorra, completa l'operazione di quella che la *Vaage* avrebbe chiamato un crudo *reality check*. Il realismo della serie non lascia quindi dubbi allo spettatore riguardo alla esemplarità negativa del personaggio e alla funzione etica della narrazione.

Se in *Romanzo criminale* la distanza storica in cui vengono collocati gli eventi (anni '70-'80) permetteva un distacco, un fictional relief e conseguente maggiore facilità nella sospensione del giudizio etico, in *Gomorra* è tutto contemporaneo e realistico (le riprese a Scampia, i crudi riferimenti alla cronaca) da creare un ancor più forte distacco etico: là è il male, ora io spettatore so dove porre comunque il bene.

Le polemiche sulla crudezza delle immagini e della rappresentazione della criminalità a Napoli sono a questo punto comprensibili, ma la spinta verso tale crudezza riguarda principalmente la rappresentazione delle azioni dei personaggi – il contesto è di fatto accessorio, la città di Napoli è semplicemente lo sfondo perfetto per la tragedia dei villains – e serve ad accentuare la loro funzione di esemplarità etica. Allo stesso tempo le due serie sembrano rappresentare lo spostamento graduale verso una sempre maggiore caratterizzazione negativa dei protagonisti, verso una loro sempre più spinta tragicità.

Bibliografia

- Aristotele, "Poetica", *Retorica, Poetica. Opere*, 10, traduzione di M. Valgimigli, Roma-Bari, Laterza, 1986: 191-271.
- Allegra, Antonio, *Identità e racconto. Forme di ricerca nel pensiero contemporaneo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.
- Bauman, Zygmunt, *Postmodern Ethics*, Oxford, Blackwell, 1993 (trad. it. *Le sfide dell'etica*, Milano, Feltrinelli, 1996).
- Carroll, Noël, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1996.
- Carroll, Noël, *Engaging the Movie Image*, Haven (CT), Yale University Press, 2003.
- Carroll, Noël, "Sympathy for the Devil", *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*, Eds. Richard Greene - Peter Verneze, La Salle, IL, Open Court, 2004: 121-136.
- Carroll, Noël, "Movies, the Moral Emotions, and Sympathy", *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV (2010): 1-19.
- Carroll, Noël, "Rough Heroes: A Response to A.W. Eaton", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71.4 (2013): 371-376.
- Cattaneo, Francesca, *Etica e narrazione. Il contributo del narrativismo contemporaneo*, Milano, Vita & pensiero, 2011.
- Donnelly, Ashley M., *Renegade Hero or Faux Rogue: The Secret Traditionalism of Television Bad Boys*, Jefferson, NC, McFarland, 2014.
- Eaton, Anne W., "Rough Heroes of the New Hollywood", *Revue Internationale de Philosophie*, 4 (2011): 511-524.
- Eaton, Anne W., "Robust Immoralism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70.3 (2012): 281-92.
- Eaton, Anne W., "Reply to Carroll: The Artistic Value of a Particular Kind of Moral Flaw", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71.4 (2013): 376-380.
- Forster, Edward Morgan, *Aspetti del romanzo* (1927), Milano, Garzanti, 1991.
- Frye, Northrop, *Anatomia della critica* (1957), Torino, Einaudi, 1969.

- Garcia, Alberto N., "El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión", *La figura del padre nella serialità televisiva*, Ed. E. Fuster, Roma, EDUSC, 19-42, 2014.
- Garcia, Alberto N. (ed.), *Emotions in Contemporary Tv Series*, London, Palgrave MacMillan, 2016.
- Garcia, Alberto N., "Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance", *Emotions in Contemporary Tv Series*, Ed. A.N. Garcia, London, Palgrave MacMillan, 2016: 52-70.
- Grillo, Eduardo, "Dexter Morgan, le metamorfosi di un eroe postmoderno", *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive*, Ed. A. Bernardelli, Perugia, Morlacchi, 2012: 127-142.
- Kemp, Peter, "Narrative Ethics and Moral Law in Ricœur", *Paul Ricœur and Contemporary Moral Thought*, Eds. J. Wall - W. Schweiker, New York and London, Routledge, 2002: 32-46.
- Kieran, Matthew, "Emotions, Art and Immorality", *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Ed. Peter Goldie, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Lotz, Amanda D., *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*, New York and London, New York University Press, 2014.
- MacIntyre, Alasdair C., *After Virtue: A Study in Moral Theory*, Notre Dame (IN), University of Notre Dame, 1984² (*Dopo la virtù. Saggio di teoria morale*, Mialno, Feltrinelli, 1993).
- Martin, Brett, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution From the Soprano's and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York, Penguin Books, 2013.
- Mittel, Jason, *Complex Tv: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.
- Nelson, Robin, *State of Play: Contemporary "High End" Tv Drama*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2007.
- Ortoleva, Peppino, "Le radici e il mito. La dimensione urbana del crimine attraverso i media", *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Eds. M. Scaglioni - L. Barra, Roma, Carocci, 2013: 105-8.
- Pichard, Alexis, *Le nouvel âge d'or des séries américaines*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2011.

- Plantinga Carl - Smith Greg M. (eds), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press, 1999.
- Plantinga, Carl, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley (CA), University of California, 2009.
- Plantinga, Carl, "«I Followed the Rules, and They All Loved You More»: Moral Judgment and Attitudes toward Fictional Characters in Film", *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV (2010): 34-51.
- Raney, Arthur A., "Expanding Disposition Theory: Reconsidering Character Liking, Moral Evaluations and Enjoyment", *Communication Theory*, 14.4 (2004): 348-69.
- Raney, Arthur A. - Shafer, Daniel M., "Exploring How We Enjoy Anti-hero Narratives", *Journal of Communication*, 62.6 (2012): 1028-46.
- Ray, Nicholas, "A Different Kind of Cop: Exception and Complicity in *The Shield*", Ed. Nicholas Ray, *Interrogating The Shield*, New York, Syracuse University Press, 2012: 166-85.
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990 (trad. it. *Sé come un altro*, Milano Jaca Book, 1993).
- Smith, Murray, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Smith, Murray, "Just What Is It That Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive Murderer?", *Ethics at the Cinema*, Eds. Ward Jones and Samantha Vice, Oxford University Press, 2011: 66-90.
- Tan, Ed S., *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum, 1996.
- Thompson, Robert, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, 1997.
- Vaage, Margrethe Bruun - Blanchet, Robert, "Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series", *Projections*, 6.2 (2012): 18-41.
- Vaage, Margrethe Bruun, "Fictional Reliefs and Reality Checks", *Screen* 54.2 (2013): 218-37.
- Vaage, Margrethe Bruun, *The Antihero in American Television*, London, Routledge, 2015.

- Van Der Werff, Todd, "The Golden Age of TV Is Dead; Long Live the Golden Age of TV", *The AV Club*, 20.09.2013, <http://www.avclub.com/article/the-golden-age-of-tv-is-dead-long-live-the-golden-103129> (ultimo accesso 20/01/2016).
- Warshow, Robert, "The Gangster as Tragic Hero" (1948), Id., *The Immediate Experience: Movies, Comics Theatre and Other Aspects of popular Culture*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1962: 127-33.
- Wayne, Michael L., "Ambivalent Anti-heroes and Racist Rednecks on Basic Cable: Post-race Ideology and White Masculinities on FX", *Journal of Popular Television*, 2.2 (2014): 205-225.

L'autore

Andrea Bernardelli

Insegna *Semiotica* all'Università degli studi di Perugia. I suoi principali interessi di ricerca si rivolgono alla teoria della letteratura e della narrazione, all'analisi dei prodotti culturali massmediali, e alla semiotica del testo. Autore dei volumi *Semiotica. Storia, teorie, e metodi* (con E. Grillo, Roma, Carocci, 2014), *Che cos'è l'intertestualità* (Roma, Carocci, 2013), *Il testo narrativo* (con R. Ceserani, Bologna, il Mulino, 2005), *Intertestualità* (Firenze, La Nuova Italia, 2000), *La narrazione* (Roma-Bari, Laterza, 1999), *Il parlato e lo scritto* (con R. Pellerey, Milano, Bompiani, 1999). Ha inoltre curato i volumi *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive* (Perugia, Morlacchi, 2012), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini* (Perugia, Morlacchi, 2010).

Email: andrea.bernardelli@unipg.it

L'articolo

Data invio: 30/01/2016

Data accettazione: 15/04/2016

Data pubblicazione: 31/05/2016

Come citare questo articolo

Bernardelli, Andrea, "Etica criminale? Le trasformazioni della figura dell'antieroe nella serialità televisiva", *Between*, vol. VI, n. 11 (Maggio/May 2016), <http://www.betweenjournal.it/>