



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Il successo del *Rough Hero*, o il male come principio estetico-cognitivo

Eduardo Grillo

1. *Rough Hero*: il male come problema

Fino ad alcuni anni fa, nel pieno della “confusione postmoderna”, qualcuno avrebbe potuto avere l'impressione che l'età degli eroi fosse ormai tramontata. La “fine delle grandi narrazioni”, con il suo atteggiamento ludico e ironico nei confronti del passato, si è invece limitata a imprimere uno *spin* alla figure eroiche dei testi narrativi. Indubbiamente, si tratta dell'ennesimo segno che il bisogno di figure centrali intorno alle quali far ruotare le nostre storie sia radicato ben in profondità. Tuttavia, il modello che emerge dal panorama narrativo degli ultimi quindici anni, in particolare per quel che riguarda le serie televisive, presenta dei caratteri singolari che per la loro ubiquità hanno attirato l'attenzione di un nugolo di studiosi. Il fatto è che all'eroe classico, senza macchia, si sta sostituendo l'altrettanto classico antagonista, stavolta in splendida solitudine; le storie stanno sempre più diventando storie di cattivi.

Il fenomeno ha dato nuovo nerbo, soprattutto in ambito anglosassone, alla *vexata quaestio* del rapporto tra valori etici e valori estetici di un'opera; e al *Rough Hero* è ormai dedicato un numero piuttosto ampio di studi, espressioni di posizioni teoriche già molto diversificate.¹ L'espressione *Rough Hero* è stata proposta da Eaton (2010) con esplicito riferimento al noto saggio di Hume *Of the Standard of Taste* (1757), in cui il filosofo scozzese stabilisce uno stretto legame tra i valori etici espressi da un'opera, la sua riuscita estetica e la nostra sensibilità morale:

where vicious manners are described, without being marked with the proper characters of blame and disapprobation; this must be allowed to disfigure the poem, and to be a real deformity. I cannot, nor is it proper I should, enter into such sentiments; and however I may excuse the poet, on account of the manners in his age, I never can relish the composition. The want of humanity and of decency, so conspicuous in the characters drawn by several of the ancient poets, even sometimes by HOMER and the GREEK tragedians, diminishes considerably the merit of their noble performances, and gives modern authors an advantage over them. We are not interested in

¹ Cfr. tra gli altri Posner (1997), Anderson e Dean (1998) per l'autonomismo; Carroll (1996) per il moralismo moderato; Gaut (1998) per l'eticismo; Kendall (1994) per moralismo radicale.

the fortunes and sentiments of such *rough heroes*: We are displeased to find the limits of vice and virtue so much confounded: And whatever indulgence we may give to the writer on account of his prejudices, we cannot prevail on ourself to enter into his sentiments, or bear an affection to characters, which we plainly discover to be blameable (Hume [1757] 1987, p. 246; corsivo aggiunto).

Questo riferimento a Hume non è affatto una sorta di citazione obbligata o un vezzo erudito; la questione continua ad essere la stessa e a ruotare intorno agli stessi termini. Non vale la pena di esaminare le singole opzioni; per questo si può vedere Bernardelli (2016, pp. 31-33 e *passim*). Basterà ricordare che le possibilità di relazione tra aspetti etici ed estetici sono tutte rappresentate, dall'*autonomismo* più radicale (*à la Wilde*) all'*eticismo* più esasperato (in consonanza con Hume). Più interessante è soffermarsi sul versante dell'*immoralismo*, che integra nel giudizio estetico *positivo* gli aspetti moralmente più “disturbanti”, laddove pertinenti (Jacobson 1997; Kieran 2003; 2006; 2010). In particolare, Kieran sostiene una variante “epistemica” dell'*immoralismo* che può attrarre uno sguardo semiotico. Secondo l'autore, il male rappresentato offre una sfida epistemica che, mentre stimola l'interesse estetico, offre allo spettatore la possibilità di esplorare e approfondire la propria conoscenza del mondo reale, come ben riassume Bernardelli (2016, p.33):

Il valore estetico in sostanza coincide qui con un incremento cognitivo delle competenze del soggetto che fruisce l'opera; nel caso di un'opera d'arte che presenti aspetti immorali l'incremento di conoscenza consiste da un lato, nel fatto che ci mette di fronte a nuove o a differenti prospettive sulle cose, mettendo in discussione le nostre credenze apparentemente assodate, mentre dall'altro un'opera immorale ci propone una maggiore comprensione di cosa siano relativamente il bene e il male, attraverso l'osservazione di eventi e azioni che riguardano situazioni estreme («experiencing what's bad to understand the good»; [Kieran] 2003, p. 63).

Il punto è che un'opera che mette in mostra un eroe moralmente “difettoso” costringe a interrogarsi sul senso morale delle azioni, nonché più in generale sulla distinzione tra ciò che è bene, ciò che è male e ciò che è accettabile in specifiche circostanze. Ma una domanda epistemica di tale portata non potrebbe neppure sorgere se non si fosse già generato un *alignement* (Smith 1999; 2011) tra lo spettatore e la figura eroica. Tale “allineamento” o alleanza, che nei termini di Smith consente di stabilire con il protagonista un'*allegiance* (fedeltà e dunque successo della serie), dipende da alcuni meccanismi testuali, tra i quali spiccano l'uso intensivo di un punto di vista che segua senza interruzioni l'eroe e l'accesso senza impedimenti ai suoi pensieri. Insomma, il *Rough Hero* sembra dover essere trasparente e sempre presente sulla scena, affinché lo spettatore possa seguire in tempo reale il rapporto tra ragioni ed azioni. Questi caratteri assumono la loro importanza poiché sono considerati indispensabili per “attenuare l'immoralità” dell'eroe, insomma per renderla più accettabile; essi agiscono in tal senso assieme al tono della narrazione e all' “effetto carisma” che esso produce intorno al protagonista (Mittell 2015; Bernardelli 2016, p. 67).

Queste considerazioni potrebbero portare, come nel caso di Eaton (2010; 2012), a individuare esplicitamente il fascino del *Rough Hero* nel contrasto, irrisolto, tra immoralità del personaggio e moralità evocata dal testo e suscitata nello spettatore. L'argomento vale in generale anche per le posizioni di Kieran e Smith; in ogni caso sembra sia necessario al testo “immorale” giocare sul conflitto con un senso etico in qualche modo *naturale*. Anzi, sembra che questo sia il presupposto di tutte le posizioni in campo, anche per quelle che aderiscono all'*eticismo* di ispirazione humeana. Non si discosta da questa fondamentale assunzione nemmeno l'interessante ipotesi di Bernardelli (2016; 2017), che vale la pena di illustrare brevemente poiché introduce elementi utili per il resto del discorso. L'idea di Bernardelli è che la storia di un *Rough Hero* abbia valore *esemplare*, ossia contribuisca alla lunga a strutturare l'identità etica dello spettatore alla stessa stregua dei racconti con i quali le persone parlano di sé e degli altri. In particolare, il carattere immorale delle azioni del protagonista renderebbe impossibile una vera empatia; pertanto è la sua funzione epistemica *per distacco* a giocare un ruolo centrale nella valutazione dei confini etici, nonché nella generazione dell'*allegiance*: «Guardiamo *rough heroes* per sondare i confini della morale, per capire dove sta il male, e fino a che punto può spingersi un soggetto e la sua *hybris* in quella direzione» (Bernardelli 2016, p. 68). Considerato che nel caso *del*

Rough Hero «il perdono non è presupposto né richiesto» (Ivi: 27), «l'idea è che nel caso dell'ultima generazione di serialità televisiva, potremmo identificare dei protagonisti che sono una tipologia specifica di anteroi, o meglio che appartengono sì all'ampia famiglia degli anteroi, ma che sono in realtà *eroi tragici*» (ivi, p. 62)². In sostanza, lo spettatore segue con passione il *Rough Hero* non perché si identifichi o provi simpatia nei suoi confronti, ma perché gode del *modo* in cui esso “vive” la sua parabola tragica. L'eroe è dannato, pertanto già *condannato*; la sua vicenda è bella anche perché interessante, nel mentre continua a offrire un caso esemplare alla riflessione intorno ai limiti della morale.

Sebbene tutte le considerazioni riportate fin qui siano molto plausibili, tant'è vero che torneranno utili in conclusione, la cosiddetta età postmoderna ha stimolato una serie di riflessioni sulle trasformazioni dell'etica che possono suggerire una diversa cornice generale in cui inquadrare gli studi analizzati. In particolare, alcune ipotesi sembrano mettere in dubbio che sussista ancora un diffuso senso morale così solido e ben strutturato. Sembra piuttosto che alcuni concetti quali dovere e responsabilità stiano sempre più vacillando, mentre la spettacolarizzazione del male (cui partecipano anche le serie tv) da un lato sensibilizzi, dall'altra *anestetizzi* il corpo sociale. È cioè possibile che gli scossoni “postmoderni” al senso morale abbiano una ricaduta estetica (*aisthesis*), come ha suggerito recentemente Mazzarella (2014). Certo, è vero che i *rough heroes* delle serie tv sono tutti “umanizzati”; la loro immoralità è sempre in qualche modo smorzata³. Tuttavia, è possibile che il successo di tali personaggi non sia da attribuire in via esclusiva alle “attenuanti” morali e ai meccanismi testuali utilizzati dalle serie televisive per renderli moralmente più accettabili; può darsi che l'attrazione degli spettatori nei loro confronti dipenda anche da una mutata sensibilità, cui potrebbero corrispondere meccanismi interpretativi in parte differenti. L'idea è pertanto di provare a mettere in discussione il presupposto comune a tutti gli approcci al *Rough Hero*, ossia che l'immoralità delle sue azioni offenda o disturbi radicalmente il senso morale degli spettatori, per poi valutare nuovamente le proposte di Mittell, Kieran e Bernardelli in un'ottica parzialmente diversa.

2. Postmodernità: il male come orizzonte (estetico)

Se quello di postmoderno è un concetto piuttosto vago e sfuggente, è anche perché i caratteri definitivi sono molti, a seconda degli aspetti presi in considerazione. Lipovetsky (1983; 1992) ha insistito in particolare sul versante morale, offrendo una prospettiva molto interessante. Infatti, per l'autore un tratto centrale della postmodernità è senza dubbio l'allentamento della nozione di dovere tipica invece della modernità; una nozione “eroica” del dovere, poiché ruotava intorno all'idea di *sacrificio*. Un sacrificio che il soggetto compiva, contemporaneamente o a seconda delle circostanze, a vantaggio dei propri contemporanei, del proprio benessere futuro, della società avvenire. Evidentemente, l'eroismo del dovere in età moderna si costruisce sulle basi di una forte progettualità – un'idea di futuro ben individuata – e di un forte senso di appartenenza. Semerari (2009) non ha mancato di sottolineare la tensione che si genera in età moderna tra l'emersione di un forte individualismo e la vocazione sacrificale al dovere. Per questa via, si spiegano anche le manifestazioni letterarie del XIX secolo, che si apre proprio all'insegna del conflitto tra l'individuo, cui viene ora riconosciuto non solo la naturale inclinazione, ma anche il diritto alla felicità terrena; e la società, che impone un prezzo molto alto alla realizzazione individuale. Rientra in questo quadro interpretativo anche l'esplosione del romanzo di formazione. D'altra parte, è questo contrasto a rendere il dovere un atto sacrificale; il dovere, sia

² Per una caratterizzazione dell'anteroe nelle serie tv contemporanee, si possono vedere Bernardelli (a cura di) 2013, nonché sempre Bernardelli 2017, cap. 1.

³ A cercare contro-esempi, vengono certo in mente figure di cattivi “puri” per cui sembra in effetti impossibile non provare un radicale senso di rifiuto. Si pensi ad esempio al Ramsay Bolton di *The Game of Thrones*; il suo sadismo è tale da mettere in ombra anche la sua propensione strategica, apparendo spesso gratuito. Ma il punto è che Ramsay, così come per i suoi omologhi, non è un eroe. Non è il protagonista della storia; di conseguenza mancano i presupposti perché sia necessariamente richiesta un'*allegiance* nei suoi confronti da parte dello spettatore. È soltanto una ruota nel meccanismo del conflitto, quindi può permettersi di essere totalmente odioso.

compiuto poiché implica delle rinunce, sia sfuggito poiché scatena i sensi di colpa, ha uno stretto rapporto con la sofferenza (Semerari 2009, pp. 16-17).

Questo coacervo di correlazioni si tiene insieme proprio a causa della disponibilità al sacrificio della modernità. Il fattore principale che contribuisce alla sua frantumazione è la radicalizzazione dell'individualismo, una "cura di sé" perversa, narcisistica, "pura" (Lipovetsky 1983, p. 55). È possibile che tale condizione sia stata nutrita e favorita dal consumismo dilagante, che ha affievolito il rapporto morale con gli altri; e non ultimo la disillusione derivata dal fallimento delle utopie novecentesche (Semerari 28-30). Se l'individualismo mina la disponibilità al sacrificio per gli altri, non mancano le implicazioni per l'idea di sacrificio a vantaggio del sé futuro. La precarizzazione universale del lavoro e di riflesso dell'intera condizione umana ha reso quasi impossibile progettare l'avvenire, sottraendogli "il diritto di sognare" – si tratta di un cambiamento di segno della sfera dell'individualità totale rispetto alla modernità. Non stupisce allora che l'uomo postmoderno si ripieghi su se stesso; la conseguenza è una generale indifferenza nei confronti degli altri. L'altro non soltanto è sempre meno fonte di doveri; rappresenta sempre meno un punto di riferimento irrinunciabile per lo sviluppo della personalità personale. Il soggetto cerca l'altro soltanto se gli assomiglia: «nell'altro io vedo me stesso, nei suoi problemi vedo i miei particolari problemi e solo per risolvere i miei particolari problemi arrivo a costituire un gruppo con gli altri» (Semerari 2009: 72).

Se le considerazioni di Lipovetsky sono accettabili, il tratteggiato allentamento della nozione di responsabilità nei propri e altrui confronti non può non avere importanti conseguenze sulla percezione del male. In particolare, Bauman (2003) ha indagato a fondo il nesso che intercorre tra la mancata assunzione di responsabilità e l'atteggiamento nei confronti del male. Al di là dell'impostazione normativa delle sue argomentazioni, Bauman ci restituisce un approfondito disegno del radicale "bisogno" di negazione della colpa che caratterizza l'età postmoderna. Nel quadro dell'indifferenza generalizzata di cui si è parlato, l'individuo ha così preso le distanze dal ruolo di attore etico, per assestarsi dalla parte dello *spettatore*. La diffusione di un tale atteggiamento è generata principalmente, nella prospettiva di Bauman, da due "scollamenti" tipici delle nostre società: quello tra *vedere* e *sapere* e quello tra *sapere* e *agire*. Le cause vengono attribuite principalmente alla velocità con la quali siamo esposti a un'enorme messe di immagini e informazioni, che oltre a impedire di per sé la riflessione e la comprensione, non viene accompagnata da un'adeguata esposizione delle cause, anche e soprattutto in relazione alle manifestazioni del male. Anche qualora si pervenga a un sapere più o meno strutturato in rapporto a singolo avvenimento, la possibilità di azione sono fortemente limitate dalla complessificazione dei nessi di causalità, dovuto in primo luogo alla globalizzazione attiva in ogni settore della vita. Tuttavia, «sarebbe sbagliato rappresentare l'uomo postmoderno come sempre, necessariamente e totalmente insensibile sul piano morale» (Semerari 2009, p. 102-103); lo stesso Bauman insiste invece su una sorta di "sensibilizzazione" alla sofferenze propria e altrui:

Tolleriamo sempre meno il dolore, perfino la vista del dolore degli altri, che siano uomini o animali (se siamo sicuri che è un dolore reale). Molti tipi di miseria umana un tempo docilmente accettati come normali e inevitabili, e anzi ritenuti indispensabili compagni della vita umana, sono stati ridefiniti come superflui o gratuiti, ingiustificati o addirittura offensivi, e soprattutto oggi chiedono rimedio, gridano vendetta o – in mancanza dell'uno o dell'altra – reclamano un indennizzo (pecuniario) (Bauman 2003, p. 238 tr.it.).

D'altra parte, lo stesso Lipovetsky, nonostante l'insistenza sulla scomparsa del senso di dovere, non ha mai sostenuto la scomparsa della morale dal panorama postmoderno: «La socializzazione del post-dovere abolisce l'obbligo di dedicarsi agli altri, ma rinalda ciò che Rousseau chiamava "pietà", la repulsione a veder soffrire e a far soffrire il proprio simile» (Lipovetsky 1992, p.153)⁴. Non vi è contraddizione tra sensibilizzazione alla sofferenza e sostanziale indifferenza nei confronti degli altri; si tratta dell'effetto complesso della "sovraesposizione mediatica" dei valori e la diffusione dei mezzi di intervento a distanza, che acquietano la coscienza, nei confronti delle sofferenze altrui (piccole donazioni, maratone televisive di raccolta fondi): «nulla più deve rovinare la felicità consumistica del

⁴ Così come Bauman sottolinea quanto l'abitudine desensibilizzi.

cittadino-spettatore, la stessa disperazione è divenuta occasione di *entertainment*. Attraverso la reviviscenza caritatevole, è ancora la cultura edonistica che si afferma [...] anche la morale deve essere una *fiesta*» (Lipovetsky 1992, p. 139)⁵. Una festa, uno *spettacolo*. La stessa precisazione di Bauman “se siamo sicuri che [il dolore] sia reale” lascia intravedere uno spazio di indecidibilità che deve essere colmato da un’ autorità, proprio a causa del filtro costante dei media nell’ esperienza.

Il fatto che il male abbia assunto i caratteri di un’ esibizione spettacolare non esaurisce le sue connotazioni postmoderne. In realtà, esso ha subito una costante trasformazione che trova nelle più recenti manifestazioni artistiche una compiuta espressione. Si tratta soprattutto di una riduzione della componente scandalosa; il male non appare più il frutto di una trasgressione, ma assume l’ aspetto di un trauma passato al vaglio della forza centrifuga del minimalismo, il quale è riuscito a sbarazzarsi di eroi e vittime (che non siano esclusivamente fisiche), di cause oggettive e di esiti improrogabili: anche là dove gli eventi conservano una propria drammaticità. Rispetto al passato la fisionomia del male appare, dunque, irriconoscibile. È segnata da un’ impronta così umana, forse troppo umana, da delinarsi quasi nei termini di un’ ultima chance. Anzi, l’ ultima chance rimasta all’ uomo per misurare, verificare senza alibi e falsi pudori, i limiti – talmente radicati da risultare insuperabili – entro cui è costretta a snodarsi la propria attività conoscitiva (Mazzarella 2014, pp. 11-12).

Se pure le affermazioni intorno alla figura dell’ eroe sembrano eccessive, questa caratterizzazione del male nei termini di *necessità* merita attenzione. Mazzarella arriva a tali conclusioni seguendo lo sviluppo dell’ idea del male lungo la riflessione filosofica e la grande produzione letteraria e artistica degli ultimi due secoli, individuando alcuni passaggi-chiave. Da Kant a Dostoevskij, a Baudelaire e a Kierkegaard e agli studi sulla mania fino a Gadda e Beckett, il male abbandona progressivamente i caratteri di trasgressione, per assumere quelli di una semplice realtà ramificata e onnipresente. Il punto è che vengono meno, in consonanza con gli autori interrogati fin qui, le determinazioni etiche del male, che guadagna sempre più uno spessore estetico (*aisthesis*). L’ assestamento dell’ individuo sul fronte dello spettatore già individuato da Lipovetsky e Bauman ha la conseguenza di rendere impossibile la costruzione di un senso e un mondo comune; ciò che accosta la nuova condizione postmoderna ai caratteri alla personalità maniaca, nella sua impossibilità di andare oltre al puro presente:

il primato esclusivo accordato all’ immediatezza del puro presente – vissuto all’ insegna di una tragica vacuità sperimentata, secondo Kierkegaard, dal Don Giovanni di Mozart – rende impossibile una continuità temporale: requisito indispensabile affinché l’ Idea, qualsiasi idea, si mostri nella stabilità di un principio generatore del senso (Mazzarella 2014, p. 103).

In definitiva, secondo Mazzarella il male è necessario perché è l’ unica esperienza davvero condivisa, sempre presente e sempre esperita da tutti allo stesso modo. Esso ha perso la sua aura di scandalo poiché il senso del dovere sta tramontando (Lipovetsky) e poiché l’ individuo si sottrae al suo ruolo di *attore* morale (Bauman). Se le cose stanno così, è chiaro perché il male si candida ad assumere un carattere estetico-cognitivo: è l’ unico principio ancora in grado di articolare i frammenti di un’ esperienza ancorata al puro presente e offrire una sintesi. D’ altra parte, l’ individualismo spinto che caratterizza l’ età postmoderna non poteva non condurre fin qui: «La ragione soggettiva, regredita a ragion privata, sente una prepotente vocazione notturna [...] e astutamente ignora contesti, nessi, correlazioni...»; il luogo di convergenza tra esperienza del mondo ed esperienza di sé coincide ormai con la lotta per l’ autoconservazione, ciò che finisce col generare «i medesimi fenomeni di isolamento, le medesime glaciazioni, i medesimi soggettivismi polemico-strategici e la medesima, duttile sconfessione degli ideali etici» (Sloterdijk 1992, pp. 423-424).

3. Il *Rough Hero*, il tragico, il neobarocco: il male come prospettiva

Il quadro appena tratteggiato può forse sembrare parziale o *tranchant*, ma se risulta convincente vale la pena di svilupparne le conseguenze rispetto al problema del *Rough Hero*. Il presupposto comune a tutte

⁵ L’ ottima traduzione è di Semerari (2009, pp.105-106).

le indagini del successo di tale fenomeno sembra ruotare intorno al bisogno di una “moralizzazione”, anche indiretta, del Cattivo Eroe. Tuttavia, alla luce delle riflessioni sulla morale postmoderna, questo potrebbe non essere l’unico meccanismo in azione. Un altro elemento di fascinazione potrebbe dipendere proprio dal carattere tragico del *Rough Hero* sottolineato da Bernardelli che è in grado di mettere l’accento non solo o non tanto sulla vicenda dell’eroe, ma soprattutto sul modo in cui essa viene vissuta, sul modo in cui essa si dipana. Il tragico assumerebbe così i caratteri di una esaltazione dell’intrigo. Non si tratta tanto di scoprire il destino del *Rough Hero*, più o meno noto in partenza⁶, quanto di attendere e godere il modo in cui egli risponderà a sempre nuove circostanze, nuove minacce, nuove esigenze. Si tratta più di una continua modulazione o variazione a partire da una “condizione” criminosa di partenza che lo sviluppo di unica storia. In questo senso, quasi tutte le serie televisive che ruotano intorno alla figura di un *Rough Hero* possono essere accostate alla cosiddetta serie neobarocca (vedi Calabrese 1987):

la serie neobarocca propone al suo primo livello di fruizione (ineliminabile) puro e semplice *mito*. [...] Una storia, sempre uguale. Non sarà la storia di Atreo e sarà quella di J.R. Perché no? Ogni epoca ha i suoi mitopoietici, i suoi centri di produzione mitopoietica. Scontata la rappresentazione “figurativa” e la degustazione “orgiastica” del mito [...], l’udienza si riserva la possibilità di passare al livello estetico e di giudicare dell’arte della variazione su tema mitico (Eco 1985b, p. 144).

Ma i tempi sono cambiati; non c’è più J.R., vi sono sempre più miti tragici popolati da eroi cattivi. Una nuova forma di mito, che tuttavia comporta una differenza soltanto per l’orientamento morale dell’eroe. La ragione emerge dalle considerazioni del paragrafo precedente; “ogni epoca ha i suoi mitopoietici”, i suoi miti, i suoi eroi, e il male è l’unico principio unificante rimasto sul campo perché è l’unica realtà davvero condivisa. Le serie tv forse ci sono arrivate con un lieve ritardo; ma la televisione è stata per lungo tempo il mezzo di comunicazione più conservatore, anche perché entrava direttamente nelle case, a petto di cinema e letteratura.

Tuttavia, i “miti del male” richiedono pur sempre una struttura narrativa sufficientemente complessa che possa stimolare il “passaggio al livello estetico” o, come lo stesso Eco lo ha in seguito definito dal punto di vista della ricezione, il passaggio a *lettore critico* (Eco 1990: 29-31). Mentre il *lettore semantico* gode del “cosa” ed è la vittima designata delle strategie del mito (o di qualsiasi opera), il secondo si sofferma a considerare come l’opera sia stata fatta, e la interroga per scoprire come riesca a provocare gli effetti che, in quanto lettore semantico, sta sperimentando. Poiché la serie neobarocca ha tra i suoi caratteri quello di giocare sulle variazioni – del mito di base e del *modus operandi* dell’eroe a ogni puntata, si tratta di tenere in considerazione le caratteristiche “testuali” che consentono di portare l’attenzione verso una valutazione (e godimento) estetica, anche solo *naïve*.

A questo punto tornano utili le considerazioni di Bernardelli (2016, p. 67) intorno ai caratteri necessari per produrre *alignement* e dunque *allegiance* nei confronti del *Rough Hero*, ossia la trasparenza assoluta del personaggio, che consente di seguire nel dettaglio e in tempo reale il flusso dei suoi pensieri in relazione a difficoltà e “incombenze”; e l’*effetto carisma*, ossia l’insistenza della narrazione sulla sua intelligenza, spregiudicatezza, machiavellismo. Mittel (2015, p. 163) ha riconfigurato questi aspetti all’interno di un meccanismo più raffinato, chiamato *operational allegiance*, che si basa sullo sforzo profuso dallo spettatore nella costruzione del personaggio a partire da caratteri testuali “intriganti”. In tal modo, il “difetto morale” del personaggio passerebbe in secondo piano, a vantaggio del «percorso “esistenziale” del personaggio. Distratti dalla necessità di ricomporre il puzzle della personalità del protagonista negativo, affascinati dalla sua complessità, dimentichiamo quanto sia immorale il suo comportamento» (Bernardelli 2016, p. 46). Chiaramente, nel quadro di disillusione etica tratteggiato fin qui quest’ultima affermazione non è più così scontata; tuttavia Mittel e Bernardelli centrano un punto qualificante. Gli aspetti “affascinanti” del *Rough Hero* garantiscono il godimento della variazione sul “mito”; il fatto che l’eroe sia moralmente discutibile o sempre più spesso votato al male induce alla riproposizione di una postura che i fruitori postmoderni conoscono bene, ossia quella di spettatori del

⁶ Non vale qui ricordare il caso di Dexter, che chiude i suoi giorni in esilio, per non far più male a nessuno. Si tratta pur sempre di una condanna, sebbene autoinflitta.

male. Seguendo e assecondando un personaggio che lo fa particolarmente bene, non solo riconoscono una modalità della realtà che li circonda (l'unica davvero universale), ma passando al livello critico possono inoltre ricavare gli strumenti per riflettere sul rapporto con essa. Il “percorso esistenziale” del *Rough Hero*, se non è quello dello spettatore, è una vicenda *esemplare* della sua epoca. Qui trovano tutta la loro pertinenza le considerazioni di Kieran (2003), ma con una coloritura appena differente. Il vantaggio cognitivo offerto dalle vicende del *Rough Hero* non consiste, o non consiste soltanto, nell'informarci sul bene attraverso la sperimentazione del male per interposta persona; è possibile che l'oggetto di riflessione proposto sia anche, attraverso il proprio atteggiamento nei confronti del male, le proprie indebolite capacità di interpretare in modo coerente la realtà.

Il cattivo al centro della narrazione delle serie televisive è l'unico che sappia sempre cosa fare; agisce rapidamente, è intelligente, furbo, sa dosare le proprie risorse e aspettare il momento giusto⁷. Paradossalmente, come un eroe classico; ma fa il male, e forse non avrebbe alternative in quest'epoca di incertezza (Bauman) e di ripiegamento morale (Lipovetsky). I suoi comprimari, insieme agli spettatori, sono invece consumati dall'inazione e confusi dalle loro esperienze frammentarie. Non possono fare altro che starlo a guardare. Il *Rough Hero* mostra di avere i punti di riferimento che mancano a tutti gli altri. Per questo affascina. Ma affascina anche perché lascia intravedere in controluce la loro mancanza generalizzata.

D'altra parte, il tragico postmoderno non è altro che un'acutizzazione degli aspetti della tragedia di epoca moderna, non soltanto nel senso evidenziato da Bernardelli (2016, p. 62):

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.

Ma a maggior ragione oggi poiché metteva in scena eroi non più soggetti a un fato ostile, ma “semplicemente” incapaci di interpretare la realtà che li circonda:

è proprio perché la cecità, la perplessità, lo smarrimento di Otello non sono tanto dati caratteriali ma anche il segno scenico, prodigiosamente incisivo, di una più universale precarietà, di una difficoltà di leggere il cosmo che è proprio di questo periodo di trasformazione in cui, come s'è detto, nuove teorie astronomiche (di Copernico del 1543; di Galileo, del 1611), la scoperta dell'America e di nuove terre, l'emergere di nuove classi sociali, nuove tensioni politiche, sociali, religiose, hanno mutato e invero stravolto la fisionomia dell'universo medioevale; proprio perché, come la poesia di John Donne, Otello è calato in questa grande crisi del mondo, proprio per questo egli assume la forma del nuovo eroe tragico shakespeariano (Lombardo 1996, p. 75).

Bisogna riconoscere di nuovo a Calabrese (1987) di aver individuato e tematizzato magistralmente le risonanze tra l'età barocca e la nostra. Otello è rovinato per cecità, Amleto “una mappa dei problemi”, Re Lear vittima del proprio rifiuto di leggere il mondo; il *Rough Hero* si candida ad essere la figurazione del postmoderno-*neobarocco*? Forse è troppo; ma non dovrebbe sorprendere che i suoi *avatar* siano sempre più numerosi. La letteratura e il cinema sono disseminati già da molti anni da suoi campioni; le serie televisive non fanno altro, in un contesto certo più sensibile, di insistere su un modello sempre più di successo. Ma di successo in quanto capace di rappresentare in modo complesso, almeno doppio – per contrasto e per fascinazione, la condizione di un mondo in cui, tolto il male, restano soltanto macerie e spuntoni di senso.

⁷ Cfr. a questo proposito il contributo di Pisanty in questo stesso numero.



Bibliografia

- Anderson, J. & Dean, J., 1998, "Moderate Autonomism", in "The British Journal of Aesthetics", (2) 32, pp. 150-166.
- Bauman, Z., 2003, *Society Under Siege*, Cambridge: Polity (tr.it. *La società sotto assedio*, Roma-Bari: Laterza, 2003).
- Bernardelli, A., 2013, a cura di, *Il trionfo degli antieroi nelle serie televisive*, Perugia: Morlacchi.
- Bernardelli, A., 2016, *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma: Carocci.
- Calabrese, O., 1987, *L'età neobarocca*, Roma-Bari: Laterza (ora in *Il neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, Lucca: La Casa Usher, 2013).
- Carroll, N., 1990, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York-London: Routledge.
- Eaton, A., 2010, "Rough Heroes of the New Hollywood", in "Revue internationale de philosophie", (4) 254, pp. 511-524.
- Eaton, A., 201, "Robust Immoralism", in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", (3)70, pp. 281-292.
- Eco, U., 1985a, "L'innovazione nel seriale", in Eco (1985b), pp. 125-146.
- Eco, U., 1985b, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano: Bompiani.
- Eco, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.
- Gaut, B., 1998, "The Ethical Criticism of Art", in J. Levinson, a cura di, *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 182-203.
- Hume, D., [1757] 1987, "Of the Standard of Taste", in Miller, E., a cura di, *Essays Moral, Political, and Literary*. Indianapolis: Liberty Classics, pp. 231-258.
- Jacobson, D., 1997, "In Praise of Immoral Art", in "Philosophical Topics", 25, pp. 155-199.
- Kendall, W., 1994, "Morals in Fiction and Fictional Morality", in "Proceedings of the Aristotelian Society", 68, pp. 27-50.
- Kieran, M., 2003, "Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism", in Bermudez, J.; Gardner, S., a cura di, *Art and Morality*. London: Routledge, pp. 56-73.
- Kieran, M., 2006, "Art, Morality, and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works", in "Philosophy Compass", 1/2, pp. 129-143.
- Kieran, M., 2010, "Emotions, Art and Immorality", in Goldie, P., a cura di, *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*. Oxford: Oxford University Press, pp. 681-704.
- Lipovetsky, G., 1983, *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris: Gallimard (tr.it. *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*, Milano: Luni Editrice, 1995).
- Lipovetsky, G., 1992, *Le crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris: Gallimard.
- Lombardo, A., 1996, *L'eroe tragico moderno*, Roma: Donzelli.
- Mazzarella, A., 2014, *Il male necessario. etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Mittell, J., 2015, *Complex Tv: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York: New York University Press.
- Posner, R., 1997, "Against Ethical Criticism", in "Philosophy and Literature", (1)21, pp. 1-27.
- Semerari, F., 2009, *Indifferenza postmoderna*, Milano: Guerini e Associati.
- Sloterdijk, P., 1992, *Critica della ragion privata*, Milano: Garzanti (ed. it. ridotta di *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983).
- Vaage, M., 2014, "Blinded by Familiarity. Partiality, Morality and Engagement with Tv Series", in Nannicelli, T.; Taberham, P., a cura di, *Cognitive Media Theory*, London: Routledge, pp. 268-284.

