



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

The Young Pope: il papa cattivo

Andrea Bernardelli

1. Un anomalo papa seriale

Se pensiamo alle rappresentazioni televisive dei papi siamo inevitabilmente portati a ricordare le diverse miniserie agiografiche prodotte da Lux Vide e RaiFiction per le reti Rai (*Giovanni XXIII*, 2002; *Giovanni Paolo II*, 2005; *Papa Luciani. Il sorriso di Dio*, 2006; *Paolo VI*, 2008; *Sotto il cielo di Roma* (Pio XII), 2010), o dalle reti Mediaset (*Il papa buono*, 2003; *Karol. Un uomo diventato papa*, 2005). Dal punto di vista cinematografico abbiamo avuto rappresentazioni biografiche più tradizionali come nel recente *Chiamatemi Francesco* (2016), o il più datato papa Giulio II del colossal hollywoodiano *Il tormento e l'estasi* (1965), o il Pio IX di *Nell'anno del Signore* (1969), *In nome del papa re* (1977)¹, e *In nome del popolo sovrano* (1990) di Luigi Magni, ma anche il fanta-politico Kiril I di *L'uomo venuto dal Kremlino* (1968), e altre rappresentazioni decisamente alternative come nel caso di *Il pap'occhio* (1980) di Renzo Arbore, o *Habemus papam* (2011) di Nanni Moretti.

Ma quanto tentato da Paolo Sorrentino con la serie tv *The Young Pope* (2016) è decisamente diverso da ciò che abbiamo visto finora. Lenny Belardo, cardinale americano inaspettatamente eletto papa, è diverso perché cattivo. Ed è un personaggio cattivo là dove meno te lo aspetti, perché è in Vaticano, a capo della Chiesa Cattolica. Ma al di là di questo “essere fuori luogo” del personaggio, abbiamo un papa caratterizzato in un modo che lo rende molto più simile ad un Tony Soprano – protagonista della nota serie HBO *I Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007) - che a un Giovanni XXIII (“il papa buono” per antonomasia). Essendo americano possiamo vedere nell’immaginario Pio XIII un vero bad guy, quasi un villain. Lenny Belardo è infatti spietato con gli oppositori, freddo e sarcastico negli scontri verbali, non manifesta nessuna forma di empatia, ed esercita il proprio potere in modo cinico e determinato (oltre a sostenere una visione della Chiesa fortemente conservatrice). Come se non bastasse le sue decisioni spingono al suicidio un aspirante sacerdote, un pastore visionario a lui invisibile sparisce in modo misterioso (secondo modalità quasi mafiose), spinge il confessore vaticano a rivelargli i segreti degli altri cardinali in cambio di una promozione (inducendolo così alla gravissima colpa della violazione del *sigillo sacramentale* che comporta la scomunica *latae sententiae*), ma soprattutto sostiene di

¹ Ispirata al film di Magni è la miniserie *L'ultimo papa re* prodotta dalla Rai nel 2003.

non credere in Dio. In che modo una figura di questo genere può essere equiparata ad altre presenti nella serialità televisiva contemporanea?

Negli ultimi decenni, a partire proprio dalla serie tv *The Sopranos*, alcuni protagonisti della serialità televisiva nordamericana hanno manifestato caratterizzazioni che potremmo definire quantomeno anomale. Si tratta di personaggi spesso asociali, antipatici, cattivi e moralmente discutibili che vengono definiti genericamente *antieroi*. L'elenco di serie tv così caratterizzate è ormai molto lungo, ma possiamo ricordare, nel macro-genere delle *drama series* – oltre al citato *I Soprano* -, *The Shield* (Fox, 2002-08), *The Wire* (HBO, 2002-08), *Dr. House. Medical Division* (*House, M.D.*, Fox, 2004-12), *Weeds* (Showtime, 2005-12), *Dexter* (Showtime, 2006-13), *Californication* (Showtime, 2007-14), *Breaking Bad* (AMC, 2008-13), *Sons of Anarchy* (Fox, 2008-14), *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-14), *True Detective* (HBO, 2014-in produzione), solo per citarne alcune tra le più note, ma si potrebbero includere in questa tipologia anche serie di tono dramedy come *Desperate Housewives* (ABC, 2004-12) o *Chuck* (NBC, 2007-12), o decisamente comedy come *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000-in produzione), *How I Met Your Mother* (CBS, 2005-14), o *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-in produzione). I personaggi protagonisti di queste serie tv non rappresentano però una tipologia di personaggio univoca, ma coprono un ampio arco di possibili caratterizzazioni, tra loro a volte anche molto distanti. Infatti, come spettatori, ci troviamo a seguire le vicende di crudeli mafiosi o di bande di malavitosi, come in *I Soprano*, in *Boardwalk Empire*, o *Sons of Anarchy*, di poliziotti violenti e corrotti come in *The Shield* o *The Wire*, di personaggi asociali e supponenti come in *Dr. House* o *Californication*, ma anche di signore apparentemente irreprensibili e borghesi, ma che nascondono una ben diversa personalità o imbarazzanti segreti, come in *Weeds* o in *Desperate Housewives*, e così via passando per poliziotti che sono serial killer come in *Dexter*, o tranquilli insegnanti di chimica che si trasformano in fabbricanti di droghe sintetiche per il bene della famiglia, come in *Breaking Bad*.

La cosa interessante, e per alcuni versi sorprendente, è che nonostante queste evidenti caratterizzazioni negative noi spettatori seguiamo questi personaggi con interesse e curiosità, e apprezziamo le serie di cui sono protagonisti considerandole “di qualità” o di un diverso livello. Come se queste serie fossero in qualche modo dotate del potere di farci pensare, rispetto alle serie tv più tradizionali i cui protagonisti sono “banalmente” buoni e positivi. Si tratta proprio di quelle serie tv costruite secondo una struttura narrativa complessa e che rappresentano la nuova frontiera della narrazione televisiva (Mittel 2015).

Non bisogna dimenticare che l'attrazione per questi protagonisti anomali porta con sé una questione etica – o che si colloca tra etica ed estetica. Il piacere di seguire le vicende del nostro protagonista “cattivo” ci fa dimenticare la negatività delle sue azioni, accantoniamo il fatto che si tratti di un individuo che compie atti riprovevoli o disonesti che nella vita reale troveremmo insopportabili dal punto di vista morale.

Ma se tutti i buoni sembrano in fin dei conti essere uguali, per i cattivi la cosa è un po' più complessa. I protagonisti negativi, o moralmente difettosi - i “flawed characters” -, appena citati sono infatti diversi tra loro, sembrano rappresentare distinte gradazioni di quella caratterizzazione che viene genericamente definita dell'*antieroe*. Sotto l'etichetta dell'*antieroe* è possibile collocare una varietà di tipologie di personaggio che copre in realtà l'intero arco di possibilità che va dal personaggio “buono buono”, il tradizionale protagonista positivo “senza macchia e senza paura”, fino al canonico *villain*, tradizionalmente l'antagonista, carico di ogni aspetto negativo e moralmente repressibile. Tra questi due poli assoluti, di personaggi *piatti* e privi di qualsiasi sfumatura, si collocano le caratterizzazioni più complesse e articolate, quelle dei personaggi *tondi* (utilizzando la nota terminologia di Forster, 1927) in cui si trovano i nostri nuovi protagonisti seriali (Bernardelli 2016a; 2016b; 2016).

Anne W. Eaton (2011) ha sottolineato come di fatto esista una differenza fondamentale tra l'*antieroe* e quello che lei definisce il *rough hero*. L'*antieroe* è un protagonista caratterizzato da aspetti di fragilità e di complessità morale che lo rendono in un certo senso più “umano” del tradizionale eroe. All'*antieroe* mancano le abituali qualità eroiche, come la determinazione, il coraggio, la forza fisica, l'intelligenza, ed è allo stesso tempo invece caratterizzato da una serie di qualità negative come l'invidia, la pigrizia, la vanità, e da altre debolezze fisiche o morali. Ma nonostante questi difetti l'*antieroe* rivela sempre di essere nella sostanza, nel profondo, una persona positiva, anche se non viene compreso o è stato

corrotto o sviato da altri o da eventi negativi. La simpatia dello spettatore per l'antieroe è fatta salva da una sorta di meccanismo compensatorio che ci informa riguardo alla sua caratterizzazione di personaggio fondamentalmente buono, anche se apparentemente si manifesta come negativo e pieno di difetti.

Quello che Eaton chiama invece *rough hero* è caratterizzato da difetti sostanziali e radicati. Se le qualità negative dell'antieroe erano isolabili rispetto ad un nucleo buono della sua personalità, nel caso del *rough hero* i difetti sono parte integrante della sua identità. Il comportamento immorale o negativo del *rough hero* non è incidentale o casuale, ma il soggetto intende realmente fare del male e non prova alcun rimorso, o solo un minimo, nel farlo. Ma sempre di un "eroe" si tratta, nel senso che è il protagonista delle vicende che ci vengono narrate e nei cui confronti tendiamo ad essere ugualmente in un certo senso simpatetici.

Quindi da un lato l'antieroe è fondamentalmente un buono "sporcato" da caratteristiche negative solo di superficie, mentre dall'altro il *rough hero* è un protagonista cattivo che manifesta però tratti umani (inevitabili, dal punto di vista di un minimo di realismo) o di una apparente o forzata bontà (tratti solo superficiali).

Ma tornando ora a *The Young Pope*, ci troviamo di fronte ad un papa anomalo che sembra collocarsi in una caratterizzazione tra il *rough hero* e l'antieroe. Ma come possiamo capire meglio le modalità della sua costruzione narrativa?

2. La costruzione del *rough hero*

La questione fondamentale è quella di capire come viene costruito un protagonista antieroeico e come viene fatto accettare allo spettatore come centro di attenzione nonostante i suoi difetti (sia che si tratti di un antieroe che di un *rough hero*).

Murray Smith (1995) ha cercato di esplorare quali fossero i meccanismi di quello che definisce l'*engagement* dello spettatore, il suo coinvolgimento nei confronti del personaggio protagonista. Il processo di coinvolgimento dello spettatore avviene secondo Smith in tre passaggi o step fondamentali (1995, p. 6):

a. Il primo livello del processo di *engagement* dello spettatore è quello della *recognition*: qui avviene l'identificazione delle figure dei personaggi e dei loro rispettivi ruoli.

b. Il secondo livello è quello dell'*alignment* (traducibile con *allineamento*). Il termine identifica l'effetto che hanno sullo spettatore i diversi dispositivi testuali presenti nella struttura dell'audiovisivo predisposti per ottenere una determinata reazione. Secondo Smith tale meccanismo consiste nel modo in cui il film fornisce informazioni sulle azioni, i pensieri, e le emozioni dei personaggi. L'*alignment* avviene secondo due principali processi: in primo luogo attraverso una "spatio-temporal relationship", vale a dire mediante il modo in cui il testo ci informa riguardo alle azioni del personaggio nel mondo narrativo (dal punto di vista audiovisivo riguarda il fatto che la camera segua letteralmente un personaggio che diventa così "focale" per lo spettatore). In secondo luogo mediante un "subjective access" che consiste nella possibilità da parte dello spettatore di avere accesso ai pensieri, alle emozioni, ai desideri e alle intenzioni del personaggio (questo avviene tecnicamente attraverso l'uso della *voice-over*, della *soggettiva*, del *primo piano*, ecc.).

c. Il terzo livello del processo di *engagement* viene definito dell'*allegiance* (una traduzione letterale del termine sarebbe *fedeltà*):² diversamente dall'*alignment* che riguarda il modo in cui sono organizzate le strutture testuali per fornire determinate informazioni sul personaggio al fruitore, l'*allegiance* consiste invece nell'effetto sullo spettatore determinato dal testo audiovisivo. L'*allegiance* deriva dal modo in cui il testo orienta la valutazione da parte dello spettatore delle informazioni a lui fornite attraverso l'*alignment*, e quindi riguarda in primo luogo come il testo filmico porta lo spettatore a definire le proprie simpatie o antipatie nei confronti dei personaggi. L'*allegiance* avviene dunque quando il personaggio conquista l'approvazione morale dello spettatore che su questa base simpatizza con il personaggio e assume così un atteggiamento positivo di attesa nei suoi confronti e verso le sue azioni

² Probabilmente l'espressione più adatta in italiano per tradurre questo termine sarebbe *confidare*: lo spettatore, qualunque sia il comportamento del protagonista, *confida* comunque nel fatto che stia comportandosi in questo modo a fine di bene o per un bilancio moralmente positivo della vicenda.

future. La *allegiance* da parte dello spettatore non è fissata una volta per sempre, ma può variare nel corso dello sviluppo della narrazione, ed è soggetta a tali variazioni in funzione della valutazione morale delle successive azioni del personaggio, positiva o negativa, che permette la messa in discussione o la parziale revisione dell'*allegiance* iniziale.

Smith in seguito (1999; 2011) si è chiesto quale potesse essere la natura delle nostre risposte emotive alla rappresentazione audiovisiva del male o di un personaggio “cattivo”. Si tratta di quella che Smith definisce *perverse allegiance*, vale a dire di quei casi in cui si determina da parte dello spettatore una risposta apparentemente simpatetica con personaggi che manifestano invece tratti socialmente o moralmente indesiderabili (1999, p. 222). Per ottenere questo effetto di *perverse allegiance* possono essere utilizzate diverse strategie narrative. Mettendo insieme le prospettive di diversi autori possiamo riassumere in questo modo le principali strategie narrative utilizzabili per ottenere questa particolare forma di coinvolgimento emotivo dello spettatore:

a) Una di esse è di ritrarre il protagonista cattivo come un normale family guy. In questo caso viene descritto il “privato” del personaggio, spesso nei dettagli più coinvolgenti dal punto di vista emotivo (rapporti con moglie/compagna, con i figli, con la famiglia), in modo che si contrapponga alla sua immagine pubblica “difettosa” o moralmente inaccettabile. Si tratta di una sorta di meccanismo *compensatorio*: nella misura in cui è cattivo fornisco una quantità di indizi utili a controbilanciare l’impatto della caratterizzazione negativa (Smith 2011, p. 73).

b) Un altro dispositivo consiste nell’evidenziare l’esistenza di un trauma o di un vulnus subito dal personaggio nel passato da vendicare o da superare. In questo caso si tratta di un meccanismo definibile come *giustificatorio*: è cattivo perché ha subito una ingiustizia (Smith 1999; Smith 2011; Vaage 2014).

c) Un'altra possibilità di invitare lo spettatore alla *allegiance* con il personaggio negativo è offerta dalla cosiddetta strategia “del male minore”. Nel sistema dei personaggi di quel mondo narrativo il nostro protagonista viene rappresentato come meno cattivo o moralmente difettoso rispetto ad altri personaggi con cui si trova ad interagire (e non necessariamente come antagonisti). In questo caso ci affidiamo a quel personaggio perché in una logica del plus/minus ci fornisce comunque un bilancio in positivo: è il meno cattivo *relativamente* inteso (Smith 1999; Carroll 2004).

d) Importante, perché strettamente correlato ai meccanismi della serializzazione narrativa, è il processo di *familiarizzazione* (Vaage 2014). L’approfondire la conoscenza del protagonista di episodio in episodio ci porta a familiarizzare con le sue caratteristiche anche se negative e quindi a scusare gli aspetti inaccettabili del suo carattere. Scusiamo il protagonista difettoso così come giustificheremmo un amico o un parente di fronte ad una sua azione scorretta.

e) Vicino al precedente è il meccanismo della *complicità* con lo spettatore. Noi infatti conosciamo i pensieri del personaggio focale, non quelli degli altri personaggi che lo circondano, ne conosciamo le paure e i desideri, e questo ci porta ad attribuire un diverso valore o funzione alle sue azioni. Conoscendolo, e conoscendone le motivazioni, anche se sbagliate, ne diventiamo complici (Smith 2011; Vaage 2014).

f) Legato sempre al meccanismo della *complicità* è quello della *condivisione* da parte dello spettatore *del progetto* del personaggio protagonista. Noi sposiamo il suo programma narrativo, parteggiamo per il suo successo, anche se il progetto del personaggio è criminale o eticamente inaccettabile (Smith 2011 fa riferimento al fascino esercitato sullo spettatore dal modo in cui il personaggio gestisce il potere).

g) Un meccanismo particolare è rappresentato dalla coppia pentimento/espiazione (Garcia 2016). Infatti noi tendiamo a giustificare le azioni negative di un personaggio se vediamo che come tali vengono interpretate anche da parte del soggetto: il personaggio sa di fare una azione sbagliata o moralmente negativa, ma se ne pente (anche solo nel suo intimo) ed è portato ad espiare la propria colpa (con un atto eroico, un sacrificio, la morte “tragica”).

h) Una funzione molto importante nello sdoganare il protagonista cattivo è rivestita spesso dal fascino dell’attore che ne interpreta il ruolo (Smith 1999; Mittel 2015, p. 122). In alcuni casi l’attrazione incondizionata verso un personaggio anche se negativo è legata a precedenti interpretazioni dell’attore che ne attenuano la attuale attribuzione di caratteristiche morali negative, o a particolari



caratterizzazioni fisiche, sia la bellezza, quanto la bruttezza possono giocare un ruolo in tal senso (potremmo definirlo come il fascino esercitato dalla “personalità” attoriale).

Tutto questo inevitabilmente influisce sull’interpretazione della questione etica (“posso appassionarmi alle azioni di un personaggio moralmente negativo?”), e sulla valutazione del suo rapporto con la funzione estetica della narrazione (“il piacere della narrazione fino a che punto annulla l’amoralità delle azioni del personaggio?”). La domanda fondamentale è: fino a che punto una fallacia morale è coinvolta nella valutazione estetica di un’opera? Deve esserne completamente distinta o in qualche modo deve essere tenuta in considerazione? Oppure esiste una terza possibilità di valutazione di un testo narrativo che superi questa dicotomia tra etica ed estetica?

In un certo senso sembra che l’esemplificazione narrativa del male attraverso azioni eticamente scorrette possa avere una funzione che supera (o forse integra) le due prospettive, quella etica e quella estetica. La rappresentazione finzionale del male può avere una funzione di arricchimento cognitivo (Kieran 2003): anche l’esperienza del male deve fare parte delle nostre competenze, della nostra enciclopedia. In sostanza un personaggio cattivo ci insegna molte più cose di uno buono.

3. Il personaggio Lenny Beraldo

Possiamo pensare che le stesse strategie di costruzione del personaggio antieroe possano essere applicate anche a Pio XIII? E se sono diverse quale significato possiamo dargli? E Lenny Belardo è un semplice antieroe o un estremo rough hero?

Intanto possiamo cercare di capire se al personaggio di Lenny vengano attribuiti aspetti positivi personali o caratteriali che diminuiscono l’impatto delle sue caratteristiche negative. Ci viene presentata una sua umanità nascosta o aspetti della sua vita privata che attenuino la sua negatività, che lo umanizzino? In realtà la sensazione per lo spettatore è di essere di fronte ad un personaggio opaco. Non ne conosciamo le motivazioni e anche quando pensiamo di avere intuito il meccanismo interiore delle sue scelte veniamo spiazzati da una decisione o da un comportamento inatteso. Questa costruzione del personaggio rende difficile anche il percorso di complicità, nonostante l’effetto di familiarizzazione dovuto inevitabilmente alla serialità, alla ripetuta “frequenziazione” col personaggio. Lenny è in un certo senso intransitivo: se il suo comportamento ci risulta incomprensibile e imprevedibile, viene a mancare la possibilità di essere complici del percorso segreto dell’interiorità del personaggio.

Di conseguenza non esiste un progetto narrativo del protagonista che lo spettatore si possa trovare inevitabilmente a condividere per motivi di focalizzazione (di *alignment*). Questo perché mancando allo spettatore informazioni riguardo alle motivazioni del personaggio, o sfuggendogli continuamente il filo logico delle azioni di Lenny, risulta difficile capire il progetto autodistruttivo, o di riduzione della chiesa cattolica ad una dimensione originaria, di una piccola comunità iper-devota.³ L’integralismo di Lenny è difficile da comprendere in quella forma; non è semplice tradizionalismo, ma sembra essere un progetto assurdo e surreale. Unico elemento legato a questa caratterizzazione che lo rende più prossimo e umano è il modo in cui Lenny esercita il potere. Lo fa in maniera dispotica, assoluta e idiosincratca (apparentemente), ma spesso ironica, quasi sbeffeggiando il potere stesso che esercita. Vedremo quanto questa caratteristica sia importante per capire la logica del personaggio e la sua relazione con il resto della costruzione narrativa.

Esiste un elemento coerente coi meccanismi di costruzione dell’antieroe o del rough hero, ed è quello del vulnus dal passato, del trauma subito dal personaggio che ne giustifica in parte il comportamento eticamente negativo. Lenny è stato abbandonato dai genitori ed è cresciuto in un orfanotrofio cattolico. Il personaggio non ha mai superato quel trauma e ancora vive alla ricerca di una consolazione, di una spiegazione, di un impossibile incontro o ricongiungimento con i genitori. Ma questo suo atteggiamento è estremo e maniacale, quasi paranoico. La sua fissazione sull’abbandono

³ Il meccanismo sembra essere quello teologico dello svuotamento o *kenosis*, dello svuotarsi della propria volontà incline al male e al peccato per arrivare al riscatto. Pio XIII sembra voler “svuotare” la Chiesa per questo motivo, per renderla pura ed essenziale.



da parte dei genitori è talmente eccessiva da non risultare più giustificatoria, bensì diventa una sorta di aggravante agli occhi dello spettatore.

Esiste un'altra anomalia rispetto ai meccanismi elencati per ottenere la *allegiance*. Intorno a Pio XIII gli autori collocano un gruppo di personaggi certamente negativi, decisamente degli antieroi a loro volta, ma che non sono peggiori di Lenny. “Il papa giovane” si contrappone non a personaggi più cattivi di lui – come avviene nelle serie in cui si cerca di attivare la strategia “del male minore” -, ma ad antieroi le cui colpe sono decisamente più lievi delle sue. Ad esempio, il segretario di stato, il cardinale Voiello (interpretato da Silvio Orlando), rappresenta la figura tradizionale del subdolo politico di curia. Si tratta di una caratterizzazione di maniera, tipica di una certa tradizione narrativa alla Dan Brown ma certo anche ispirata da reali eventi di cronaca, che vede nel Vaticano la sede di ogni genere di intrigo politico e finanziario. Ma è pur sempre un personaggio dotato di sfumature positive: è un vero credente, è umano anche nelle sue debolezze – la passione per il Napoli, la sua brama di potere, unite alla ricerca della punizione e del pentimento esemplificate nelle cure quotidiane prestate ad un bambino handicappato, la sincera devozione alla causa dell'istituzione cattolica che lo portano all'intrigo, ma “a fin di bene” o, è qui il caso di dirlo, “ad maiorem dei gloriam”. Quella sorta di madre adottiva che è il personaggio di Suor Mary (interpretato da Diane Keaton) è positivo, si occupa da sempre di bambini orfani (e tornerà felicemente a farlo), cerca di frenare gli eccessi delle decisioni di Lenny, tenta di lenirne le ferite interiori.⁴ Anche l'amico d'infanzia, suo compagno in orfanotrofio, il Cardinale Andrew Dussolier, è in fondo migliore di Lenny agli occhi dello spettatore. Questo nonostante non sia esattamente irreprensibile, ha una torrida relazione con la moglie di un narcotrafficante, e non si contrappone in modo eroico alle gang degli stessi narcos nel paese in cui è cardinale. È umano perché ama la vita e scende a compromessi.⁵ Monsignor Bernardo Gutierrez, maestro delle Celebrazioni Liturgiche Pontificie, poi nominato cardinale da Lenny, è etilista e omosessuale, ma umano nelle sue reazioni nel momento in cui viene incaricato di indagare su un grave caso di pedofilia. Esther Aubry, moglie del capitano delle guardie svizzere, ha avuto una relazione con uno dei sacerdoti, ma è personaggio umano riscattato dal suo desiderio di maternità poi realizzato. In sostanza qui non vale il principio “del male minore”, ma quello esattamente contrario: Lenny, il protagonista, è il peggiore se confrontato con gli altri personaggi che popolano quel mondo narrativo. Anche in questo caso non viene risparmiato nulla al personaggio di Lenny per metterlo in cattiva luce, non gli viene data alcuna parvenza di positività.

La scelta di Jude Law per interpretare Lenny Belardo sembra andare in direzione di un tentativo di lenire il peso della negatività del personaggio. Jude Law rappresenta la bellezza e il fascino, e per questo è seducente nei confronti dello spettatore: un uomo bello non può essere poi così cattivo. Ma Law rappresenta anche la freddezza. L'attore è stato interprete di personaggi che finiscono per identificarlo come un superficiale, un egoista, un egocentrico dongiovanni (*Alfie*, 2004), spesso inumano, non a caso interpreta anche un cyborg in *A.I. Intelligenza artificiale* (2001), una sorta di automa gigolò. La scelta di Jude Law è quindi funzionale alla sua imperscrutabilità e alla sua disumanizzazione.

È in gioco un meccanismo di pentimento ed espiazione del personaggio per riscattarlo? Forse qui siamo di fronte a qualcosa di più complesso, in un certo senso viene alzata la posta in gioco. Di fatto viene presentato allo spettatore un meccanismo anomalo di riscatto del personaggio negativo (più evidente negli episodi finali). Il processo è però quasi eccessivo, ma in linea con il contesto narrativo scelto. Nel corso degli episodi diventa sempre più evidente che sotto le azioni del personaggio Lenny si nasconde un'altra identificazione, quella della santità. A partire dall'ottavo episodio abbiamo la caratterizzazione di “Lenny il santo”. Ci viene mostrato il modo in cui Lenny “dialoga con Dio”, gli chiede, o meglio pretende, il suo intervento – da cui l'episodio della morte/punizione di suor Antonia –, viene riportato il ricordo della guarigione miracolosa della madre di Billy quando Lenny era ancora in orfanotrofio. Come dicevo il riscatto non avviene per semplice pentimento, ma è la rivelazione della

⁴ Personaggio ispirato alla figura storica di suor Pascalina (Josephine Lehnert), assistente e collaboratrice di papa Pio XII.

⁵ Parlando della curia romana Dussolier dice “Qui c'è profumo di incenso e di morte. A me piace il profumo della merda e della vita”.



santità del personaggio che lo riscatta e sembra giustificarne l'assurdità e la cattiveria nelle azioni e nella parole.

Anche alcune scelte inspiegabili di Lenny, assurde o contraddittorie, diventano invece un segno di riscatto morale: il processo al cardinale statunitense accusato di pedofilia viene portato a conclusione dalla persona apparentemente meno adatta (Bernardo Gutierrez) che si pensava fosse stata scelta dal papa proprio per insabbiare il procedimento stesso. La stessa absurdità riscatta il personaggio, lo rende lentamente migliore agli occhi dello spettatore.

Da questo quadro sintetico risulta la costruzione di un personaggio contraddittorio, complesso e di difficile comprensione per lo spettatore che deve tenere insieme caratteristiche contrastanti, a volte inconciliabili. Come dice lo stesso Lenny: "Sono una contraddizione. Come Dio. Uno e Trino. Come la Madonna. Vergine e madre. Come l'uomo. Buono e cattivo." (St.1, Ep.1). Ma viene da chiedersi, un protagonista costruito in questo modo a che serve? Quale effetto vuole avere sullo spettatore?

4. Conclusioni. Perché è così, allora?

La caratterizzazione anomala del personaggio Lenny Belardo certamente è funzionale allo stile di Sorrentino, identificabile con l'uso insistito delle chiavi del grottesco e del surreale che comportano inevitabilmente lo spingere al limite le situazioni narrative. Ma la poetica dell'autore (regista e sceneggiatore) non spiega il motivo della costruzione del personaggio rispetto all'effetto narrativo, fornisce solo una chiave per spiegare la coerenza dell'insieme.

Abbiamo accennato al fatto che Lenny possa essere interpretato come un tragic hero (Warshow 1962; Smith 2011, p. 74) come tra l'altro accade per la caratterizzazione estrema di molti rough heroes. Lenny è in un certo senso autodistruttivo, cerca di opporsi al sistema senza speranza di avere successo, vuole cambiare radicalmente la struttura della Chiesa Cattolica, obiettivo a priori frustrante e irraggiungibile. È destinato alla inevitabile sconfitta come ogni eroe tragico. Ma l'eroe tragico si riscatta nel sacrificio, nella morte o nell'annullamento della propria volontà ribelle, pagando così il suo peccato di hybris. In Lenny abbiamo un momento di apparente riscatto (emotivo e di fede) che coincide con il malore nel finale, un momento che lo spettatore può ritenere quasi fatale. Possiamo pensare che sia una rappresentazione, per quanto parziale visto che non arriva alla conclusione estrema (per ovvi motivi di supposta continuità della serie), della morte tragica?

Esiste un'altra chiave di lettura della caratterizzazione estrema del personaggio che potremmo definire intertestuale. Lenny è costruito come un personaggio negativo e contraddittorio, ma in odore di santità. Possiamo interpretare questa caratterizzazione come derivata da un rovesciamento radicale e estremo delle caratteristiche di figure reali e storiche di papi, da Giovanni Paolo II (il papa santo attraverso il sacrificio e la sofferenza della malattia) fino a papa Francesco I, un papa buono, ma spesso fuori dagli schemi, che continuamente infrange (piccole) tradizioni.

Ma anche questa presunta caratterizzazione storico-realistica per rovesciamento può essere ricollegata al vero tema della serie. *The Young Pope* è una indagine sul potere, sui meccanismi di esercizio di un potere assoluto, forse l'ultimo rimasto in questa forma estrema in Occidente, il papato. Quindi il fatto che la vicenda sia ambientata in Vaticano è perfettamente funzionale allo scopo narrativo. Il riferimento è qui ad una forma di potere sicuramente più forte e più subdola di quella esercitata da un semplice politico, per quanto potente egli possa essere.⁶ Ci troviamo di fronte ad una rappresentazione dell'uomo con le sue meschinità e i suoi roveli messo alla prova dell'esercizio del potere, ma rispetto ad *House of Cards* – a cui *The Young Pope* è stato avvicinato – qui il potere esercitato è ancora più assoluto e incondizionato. In questo meccanismo come spettatori vediamo messa alla prova la crescita e la maturazione di una identità etica e spirituale, quella di Lenny Belardo, a cui viene messo in mano un

⁶ È significativo il modo in cui viene rappresentato il ruolo di sudditanza a cui è costretto il primo ministro italiano rispetto a Pio XIII.



potere assoluto su milioni di persone. Nella sua fragilità il personaggio compie una propria ricerca sul potere e sul modo di esercitarlo. Questo potere viene da lui usato in modo improprio, quasi infantile, come riscatto per superare il trauma dell'abbandono genitoriale.⁷ Ma in questo modo, attraverso gli atti contraddittori e eticamente scorretti di Lenny, viene mostrata l'assurdità e la vanità della volontà di potere, rappresentato come potere assoluto esercitato incondizionatamente e apparentemente senza una logica. Lo spettatore è di fronte ad un esperimento in forma narrativa: e se un potere assoluto andasse nelle mani di una personalità contraddittoria, disperata e problematica? Lenny è umano, in un certo senso anche troppo umano e deve trovare nel corso della narrazione una maturazione e una risoluzione personale.

Ma tornando alla domanda fondamentale, ci troviamo di fronte ad antieroe o ad un rough hero? Probabilmente a nessuno dei due, qui abbiamo una terza via di costruzione del personaggio e della sua funzione, in un certo senso dialettica. Lenny Belardo non è né buono, né cattivo, ma neppure è un "buon cattivo" antieroeico, forse possiamo ritenerlo più vicino alla figura dell'eroe tragico (da cui la prossimità con il rough hero). Il riscatto del personaggio però non avviene attraverso la morte tragica, bensì attraverso una forma di riscatto morale assoluto, da cui la caratterizzazione della "santità". Ma una santità diversa, non quella agiografica, del santo buono. Una santità che si esprime in una forma complessa, difficile da accettare, perché passa attraverso azioni apparentemente cattive e controverse.

⁷ In questo ricorda la trama del celebre *Citizen Kane* di Orson Welles, compresa la presenza di un oggetto transazionale, lo slittino "Rosebud" per Kane, la pipa del padre per Lenny.

Bibliografia

- Bernardelli, A., a cura di, 2012, *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive*, Morlacchi, Perugia.
- Bernardelli, A., 2016a, "Etica criminale Le trasformazioni della figura dell'antieroe nella serialità televisiva", in "Between", VI, 11, <http://www.betweenjournal.it/>.
- Bernardelli, A., 2016b, "L'antieroe dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva", in "Between", VI, 12, <http://www.betweenjournal.it/>.
- Bernardelli, A., 2016, *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma, Carocci.
- Buonanno, M., 2017, "Godmothers in Italian Mafia Story: or 'Something Else Besides a Mother'", in Milly Buonanno (ed.), *Television Antiheroines. Women Behaving Badly in Crime and Prison Drama*, Intellect and University of Chicago Press, Bristol and Chicago.
- Eaton, A.W., 2011, "Rough Heroes of the New Hollywood", in "Revue Internationale de Philosophie", 4, pp. 511-524.
- Forster, E.M., 1927, *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt Brace and Company (trad. it. *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991).
- Garcia, A.N., 2016, "Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance", in *Emotions in Contemporary Tv Series*, Ed. A.N. Garcia, Palgrave MacMillan, London, pp. 52-70.
- Garcia, A.N., a cura di, 2016, *Emotions in Contemporary Tv Series*, Palgrave MacMillan, London.
- Grignaffini, G. e Bernardelli, A., 2017, *Che cos'è una serie televisiva*, Carocci, Roma.
- Kieran, M. (2003), "Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism", in J. Bermudez and S. Gardner (Eds.), *Art and Morality*, Routledge, London, pp. 56-73.
- Mittell, J., 2006, "Narrative Complexity in Contemporary American Television", in "The Velvet Light Trap", 58, Fall, pp. 29-40.
- Mittell, J., 2015, *Complex Tv: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York.
- Smith, M., 1995, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford.
- Smith, M., 1999, "Gangster, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances", in C. Plantinga and G.M. Smith, a cura di, *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD), pp. 217-38.
- Smith, M., 2011, "Just What Is It That Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive Murderer?", in W. Jones and S. Vice, a cura di, *Ethics at the Cinema*, Oxford University Press, Oxford, pp. 66-90.
- Vaage, M. Bruun, 2013, "Fictional Reliefs and Reality Checks", in "Screen", 54.2, pp. 218-37.
- Vaage, M. Bruun, 2014, "Blinded by Familiarity. Partiality, Morality and Engagement with Tv Series", in T. Nannicelli and P. Taberham, a cura di, *Cognitive Media Theory*, Routledge, London, pp. 268-284.
- Vaage, M. Bruun, 2015, *The Antihero in American Television*, Routledge, London.
- Vaage, M. Bruun and Blanchet, R., 2012, "Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series", in "Projections", 6.2, pp. 18-41.
- Warshow, R., 1962, "The Gangster as Tragic Hero" (first published 1948), in Id., *The Immediate Experience: Movies, Comics Theatre and Other Aspects of popular Culture*, Harvard University Press, Cambridge (MA), pp. 127-33.

Filmografia e serie televisive

- Chiamatemi Francesco*, di Daniele Lucchetti, Italia, Tao2, 2015.
- Giovanni Paolo II*, miniserie tv in 2 episodi, Italia, Lux Vide-Rai Fiction, 2005.
- Giovanni XXIII*, miniserie tv in 2 episodi, Italia, Lux Vide-Rai Fiction, 2003.
- Habemus papam*, regia di Nanni Moretti, Italia, Sacher Film, 2011.
- In nome del papa re*, regia di Luigi Magni, Italia, Jupiter Cinematografica, 1977.
- In nome del popolo sovrano*, regia di Luigi Magni, Italia, Rizzoli Cinematografica, 1990.
- Karol. Un uomo diventato papa*, miniserie tv in 2 episodi, Italia-Polonia, Tao2, 2005.
- Nell'anno del Signore*, regia di Luigi Magni, Italia-Francia, San Marco Cinematografica-Les Film Corona-Francos Film, 1969.
- Paolo VI. Il papa nella tempesta*, miniserie tv in 2 episodi, Italia, Lux Vide-Rai Fiction, 2008.
- Il pap'occhio*, regia di Renzo Arbore, Italia, Rai Tv 2, 1980.
- Il papa buono*, miniserie tv in due episodi, Italia, Mediaset, 2003.
- Papa Luciani. Il sorriso di Dio*, miniserie tv in 2 episodi, Italia, Rai Fiction, 2006.



Sotto il cielo di Roma, miniserie tv in 2 episodi, Italia-Germania, Lux Vide-Rai Fiction-Eos Entertainment-Tellux-Bayerischer Rundfunk, 2010.

The Sopranos, ideatore David Chase, Usa, HBO, 1999-2007; versione it., *I Soprano*.

Il tormento e l'estasi (The Agony and the Ecstasy), regia di Carol Reed, USA-Italia, Twentieth Century Fox, 1965.

L'ultimo papa re, diretta da Luca Manfredi, miniserie in 2 episodi, Italia, Rai Fiction, 2003.

L'uomo venuto dal Kremlin (The Shoes of the Fisherman), regia di Michael Anderson, USA, MGM, 1968.

The Young Pope, scritta e diretta da Paolo Sorrentino, Italia-Usa-Francia, Sky plc-HBO-Canal+, 2016-in produzione.