

L'antieroe dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva

Andrea Bernardelli

The term *Antichrist*, meaningful and precise in another age, is succeeded by coinages multiplying out of denial -- antimatter, antiplay, anti-utopia, anti-Americanism, and finally antihero, a concept, as it happens, far closer to Christ than to his enemy.

Ihab Hassan, "The Antihero in Modern British and American Fiction" (1959)

Introduzione

Si è diffuso negli ultimi tempi l'uso un po' indiscriminato del concetto di *antieroe*. Viene presentato come antieroe il protagonista dell'ultima, ennesima, trasposizione cinematografica di un supereroe del fumetto (*Deadpool*, Marvel Entertainment, 2016; "Arriva Dedpool, antieroe Marvel", "Deadpool, antieroe metatestuale", "Arriva Deadpool, l'antieroe più scorretto di sempre"). Antieroina era stata definita, e lanciata sui media dalla produzione Disney, la regina del

ghiaccio Elsa di *Frozen* (2013). Antieroe è nei lanci giornalistici il protagonista del recente film, interpretato da Claudio Santamaria, *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti (Goon Films/Rai Cinema, 2016).

Ma venendo a noi, che cos'è un antieroe? Fondamentalmente è il rovesciamento della figura dell'eroe: tutto ciò che di positivo possiede la figura eroica, nell'antieroe viene rovesciato, negato, irriso.¹ L'ipotesi che cercherò di argomentare è che si tratti di un dispositivo narrativo utile per costruire *anti-narrazioni*. Questo vuole dire che la figura dell'antieroe può essere ritenuta un fondamentale meccanismo per produrre parodie, satire, riscritture, trasformazioni e creazione di discorsi narrativi.²

Il termine antinarrazione può essere usato per identificare genericamente un'opera narrativa che sovverta le strutture e le convenzioni tradizionali del racconto, vale a dire della forma narrativa ritenuta "normale" in un definito contesto storico-culturale. Questa stessa definizione generale di anti-narrazione comprende di fatto tra i suoi caratteri o elementi fondanti anche la presenza della figura di un protagonista debole, incerto della propria identità, ambiguo, e inetto nelle azioni.

In sostanza, sembra che la storia delle diverse incarnazioni della figura generica dell'antieroe si sia sviluppata in parallelo alla costante

¹ Abrams fornisce questa sintetica definizione di antieroe: "The chief person in a modern novel or play whose character is widely discrepant from that which we associate with the traditional protagonist or hero of a serious literary work. Instead of manifesting largeness, dignity, power, or heroism, the antihero is petty, ignominious, passive, ineffectual, or dishonest." (1999: 11). Vedi anche Cuddon 1979, e Baldick 2001.

² L'assunto generale di questo saggio è che la figura del personaggio sia una *costruzione narrativa*, e che sia funzionale alla struttura della diegesi e dell'intreccio (Jouve 1992; per una visione d'insieme sul *personaggio* vedi Stara 2004). Nella visione della narratologia classica, quella di Genette per intenderci, la figura del personaggio non rivestiva una particolare rilevanza, posizione ampiamente riscattata dal lavoro di un suo allievo, Philippe Hamon (1977).

creazione di forme, più o meno sovversive o innovative, di antinarrazione. Ad esempio dalla costruzione della figura di un antieroe può nascere un nuovo genere letterario; è il caso della *Pamela* di Richardson che genera, prima la creazione di una antieroina satirica, la *Shamela* di Fielding, e poi sempre attraverso Fielding la creazione di un altro antieroe, più complesso e articolato, che è il protagonista del *Joseph Andrews*, capostipite del genere del romanzo di formazione.

1. Lo spazio dell'antieroe

A questo punto dobbiamo porci delle domande riguardo al concetto di antieroe. Prima di tutto, come si posiziona il concetto di antieroe rispetto a quello di eroe, quale "territorio" copre? E cosa ha a che vedere con altri concetti come quelli che compongono la coppia protagonista/antagonista, o quella eroe/villain?

Il concetto di eroe ha una lunga storia che necessariamente si intreccia con quella del concetto più generale di personaggio narrativo. Il punto di partenza per ogni riflessione sulla figura del personaggio o dell'eroe è sempre inevitabilmente quel noto passaggio della *Poetica* di Aristotele in cui si dice che i personaggi di finzione sono legati al processo della mimèsi dal reale e, in particolare, in cui vengono classificati in base alla imitazione di "uomini migliori di noi o peggiori di noi o come noi" (*Poetica* 2, 1-5). Secondo Aristotele il termine di paragone per stabilire le differenze tra la tragedia e la commedia, e anche l'epopea (epica), è quindi quale tipo di persona si intende imitare. La commedia sarà così "imitazione di persone più volgari dell'ordinario" alla ricerca del "ridicolo", della "maschera comica". La tragedia e l'epopea saranno invece "mimèsi di soggetti eroici", ci parleranno di persone migliori di quelle reali.

Lo storico della letteratura canadese Northrop Frye ha rielaborato la classificazione di Aristotele mettendo in risalto il fatto che non è tanto l'aspetto morale a permettere di classificare i personaggi (e i relativi generi testuali), ma è la "capacità d'azione dell'eroe", che può

essere superiore, inferiore o uguale rispetto alla nostra e rispetto all'ambiente in cui agisce. A partire da questa nuova tipologia Frye ritiene che l'elenco ottenuto corrisponda al percorso storico dell'intera "letteratura europea di invenzione durante gli ultimi quindici secoli". Ecco la classificazione dell'eroe e dei relativi generi letterari di Frye (1969: 45-6):

1. Se superiore come *tipo* sia agli altri uomini che al loro ambiente, l'eroe è un essere divino e la sua storia sarà un *mito* nella normale accezione di storia di un dio. [...]
2. Se superiore *in grado* agli altri uomini e al suo ambiente, l'eroe è il tipico eroe del *romance*, le cui azioni sono meravigliose, ma che è un essere umano. Questo eroe si muove in un mondo in cui le normali leggi di natura sono in certa misura sospese: prodigi di coraggio e di resistenza, innaturali per noi, sono per lui naturali; [...]. In questo caso passiamo dal mito propriamente detto alla leggenda, al racconto popolare, [...].
3. Se superiore *in grado* agli altri uomini, ma non al suo ambiente naturale, l'eroe è un *capo*. Possiede autorità, passioni e capacità di espressione molto più grandi delle nostre, ma ciò che egli fa è soggetto sia alla critica sociale che all'ordine della natura. È l'eroe del modo *alto-mimetico*, di gran parte dell'epica e della tragedia, ed è il tipo di eroe che interessa particolarmente Aristotele.
4. Se non è superiore né agli altri uomini, né al suo ambiente, l'eroe è uno come noi: siamo sensibili alla sua comune umanità e chiediamo al poeta l'obbedienza agli stessi canoni di probabilità che sono presenti alla nostra esperienza. È l'eroe del modo *basso mimetico* tipico di gran parte delle commedie e della narrativa realistica. [...]
5. Se inferiore a noi per forza o per intelligenza, così da darci l'impressione di osservare dall'alto una scena di impedimento, frustrazione o assurdità, l'eroe appartiene al modo *ironico*. Questo

accade anche quando il lettore ha la sensazione di trovarsi o di potersi trovare nella stessa situazione, giudicata però dal punto di vista di chi gode una maggiore libertà.

È evidente come la tipologia dell'eroe così strutturata sia applicabile anche in termini sovrastorici, quindi non solo come corrispondente ad una periodizzazione della letteratura occidentale, così come la intende Frye, ma come una sorta di cartografia di alcuni macro-generi narrativi; ad esempio, il modo *basso mimetico* corrisponde al genere *romanzo*, il modo *ironico* alla *parodia*.³

Un altro autore che si è occupato del personaggio e del suo status o meno di esemplarità eroica è stato il critico letterario ungherese György Lukács. In "La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici" del 1936, Lukács sostiene che il personaggio riuscito è quello che manifesta una concezione del mondo. Il personaggio non deve essere caratterizzato in maniera astratta, solo per esprimere un concetto, solo per diventare un simbolo, ma deve sembrare "vivere davanti a noi i conflitti del proprio tempo". Lukács ritiene che sia necessario costruire il personaggio in modo che la sua individualità sia collegata in maniera coerente con i grandi problemi e i motivi della cultura e della società del suo tempo, del contesto storico in cui viene collocato. In sostanza, ci dice che l'autore nel caratterizzare il personaggio deve elevare l'individualità di quest'ultimo a *tipicità* e, senza perdere individualità, vale a dire l'effetto di realtà del personaggio, deve rappresentare attraverso di esso conflitti e contrasti generali e collettivi. Si tratta della teoria del personaggio come *tipo*: le caratteristiche individuali del personaggio devono dare espressione a problemi collegati ad una più vasta concezione del mondo. Così anche il fallimento tragico del

³ Lo stesso Frye aggiunge una ulteriore possibile articolazione delle tipologie in termini sovra storici: "Vi è inoltre una distinzione generale fra le opere di invenzione in cui l'eroe è separato dal proprio mondo sociale e quelle in cui vi è incorporato. Questa distinzione è espressa dai termini «tragico» e «comico» quando sono riferiti ad aspetti dell'intreccio in generale e non solo alle forme del dramma." (1969: 48).

personaggio, in quanto singola persona, può dare espressione, quindi rappresentare, una qualche forma di conflitto sociale.

Umberto Eco, riprendendo la teoria di Lukács del personaggio come *tipo*, mette in evidenza come esistano sì personaggi tipici nel senso lukacsiano, ma anche personaggi costruiti secondo un diverso modello che lui definisce attraverso il concetto retorico di *topos* (Eco 1964). Nella retorica classica i *topoi* erano i “luoghi comuni”, i concetti accettati convenzionalmente dalla maggioranza all'interno di una cultura, e che il buon retore doveva conoscere per fondare una argomentazione persuasiva. Il personaggio *topos* è quindi convenzionale e di facile memorizzazione: meno ricco di collegamenti con le problematiche storico-culturali a cui rinvia il personaggio tipico, il personaggio *topos* ha una maggiore possibilità di fissarsi nella memoria del lettore. Eco riporta l'esempio di D'Artagnan, l'eroe de *I tre moschettieri* di Dumas: il suo ricordo rimane indelebile nella memoria dei lettori anche se si tratta di un personaggio povero dal punto di vista dei rimandi storico-culturali e dei contenuti esistenziali. Infatti la sola ricchezza del personaggio *topico* sta proprio nel rinvio al *già noto* (dal punto di vista dell'autore dal fare riferimento al *già scritto*). Si tratta di personaggi convenzionali che vengono riconosciuti e identificati senza fatica e, altrettanto senza sforzo, il lettore può costruire le proprie aspettative riguardo allo sviluppo dell'azione, senza porsi il problema dello sviluppo del carattere di un personaggio. Il personaggio *topos* di Eco è quello che permette al lettore di concentrarsi sulla sola azione; in ambito cinematografico è il personaggio senza spessore dell'*action movie* che, grazie alla sua staticità non impegnativa, può dare rilievo assoluto alla sola azione. L'eroe popolare come *topos* si ricollega tra l'altro ad un altro concetto fondamentale del lavoro di Eco, vale a dire all'identificazione di una nuova figura di eroe popolare, il superuomo di massa (Eco 1978).

Ma queste tipologie di “eroe” sembrano già di per sé mettere in crisi il concetto stesso della figura eroica, quantomeno quando essa sia intesa come dotata di ogni tipo di caratterizzazione positiva: nella tipologia di Frye esistono “eroi” che sono inferiori all'ambiente in cui vivono o agli altri personaggi che popolano la diegesi narrativa, e

questa caratterizzazione è figlia del concetto aristotelico che si possano rappresentare personaggi “peggiori di noi o come noi”, non necessariamente superiori a noi.

Esiste poi il vasto “territorio” del “cattivo” che si contrappone alla figura eroica come suo contraltare, e a cui vengono attribuite caratterizzazioni di fatto speculari rispetto a quelle dell’eroe. Nella letteratura popolare e nel cinema d’azione è ricorrente la figura del cattivo stereotipato, del cattivo assoluto, senza sfumature, che tecnicamente nel mondo anglosassone viene chiamato villain. A fare da contraltare a questa figura “rigida” di cattivo tutto d’un pezzo, deve esserci per forza di cose – per la fondamentale logica conflittuale o agonistica della narrazione – la figura di un eroe assolutamente positivo altrettanto rigida e bidimensionale. In sostanza ad ogni James Bond deve corrispondere un Goldfinger, ad un eroe come topos – come diceva Eco –, come luogo comune immediatamente riconoscibile, deve corrispondere un altrettanto identificabile controparte negativa, un villain topos (Eco 1964).

Ma a questo punto possiamo chiederci: è possibile distinguere l’eroe dal protagonista? In sostanza, il personaggio protagonista della narrazione possiamo sempre identificarlo attraverso il termine “eroe”?

Il protagonista è, per sommaria definizione, il personaggio principale, o meglio, la figura centrale di una narrazione intorno a cui si sviluppa la trama. Il termine ha origine nel contesto del teatro greco classico in cui la figura del protagonista era affiancata da quella del deuteragonista, il secondo personaggio in ordine di importanza per lo sviluppo narrativo (oggi si usa anche il termine co-protagonista), e da quella dell’antagonista che è l’avversario del protagonista.

Ci troviamo di fronte quindi a due coppie di termini, protagonista/antagonista ed eroe/antieroe, differenti per livello strutturale. Ma come possiamo distinguerli con chiarezza?

A questo proposito ci può essere d’aiuto un’altra personalità centrale nella storia della teoria della letteratura. Edward Morgan Forster, nel 1927, aveva usato una terminologia particolare per definire la costruzione più o meno realistica del personaggio narrativo: secondo lui i personaggi potevano essere infatti o *piatti* o *tondi* (1991: 76):

Nel xvii secolo i personaggi piatti venivano chiamati "humors", e ora vengono definiti tipi o caricature. Nella loro forma più pura sono costruiti intorno a un'unica idea, o qualità; mentre se è presente in essi più di un fattore, allora ha inizio quella curvatura che porta al personaggio tondo. Il personaggio davvero piatto, può essere espresso con una sola frase come questa: "Non abbandonerò mai il signor Micawber".

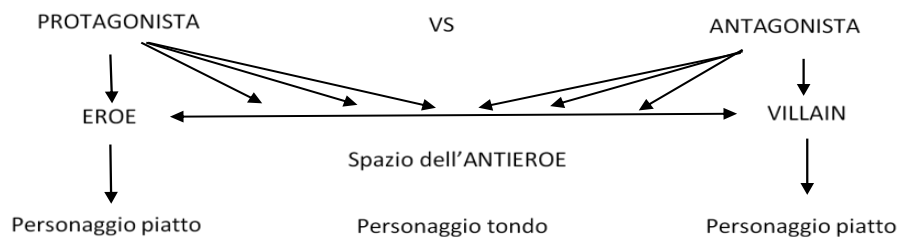
Il personaggio piatto offre un fondamentale vantaggio: il lettore lo ricorda facilmente e lo riconosce subito ogni volta che si ripresenta. Il personaggio piatto non è identificato da caratteristiche complicate e non muta nel corso della narrazione; per questo motivo è riassumibile in una sola frase che lo identifica immediatamente e per sempre. Diversa la situazione del personaggio tondo (1991: 85):

La prova che un personaggio è tondo consiste nella sua capacità di sorprenderci in maniera convincente. Se non ci sorprende mai, è piatto; se non ci convince, è piatto e finge di essere tondo. Ha in sé l'elemento incalcolabile della vita nelle pagine di un libro.

Questa distinzione tra personaggi piatti e tondi non investe però il valore della narrazione in cui appaiono: la piattezza del personaggio non vuole dire che ci troviamo di fronte ad una narrazione inferiore, l'essere piatto o tondo del personaggio è funzionale all'effetto che il narratore vuole ottenere e che spesso mescola nel racconto personaggi tondi e piatti a seconda delle esigenze della trama.

Ora, nel nostro caso, possiamo pensare che ad un primo livello della struttura narrativa si collochino le figure del protagonista e dell'antagonista, e che a loro volta possano essere poi sottoarticolate in base alla caratterizzazione di personaggio *piatto* o *tondo*: l'eroe classico non è quindi altro che un protagonista piatto, così come il canonico villain non è a sua volta altro che un antagonista piatto, senza profondità o sfumature; sono topoi, direbbe Eco.

A partire da questi due poli estremi, estremamente semplificati, possiamo immaginare una lunga serie continua di potenziali caratterizzazioni complesse dei personaggi – sia del protagonista che dell’antagonista – in questo caso dotati di sfumature e di profondità. Potremo avere antagonisti antieroiici, così come protagonisti antieroiici. Personaggi né bianchi né neri in assoluto, ma un po’ bianchi e un po’ neri, un po’ buoni un po’ cattivi. In sostanza lungo questa linea si collocherebbero le diverse tipologie della figura complessa dell’antieroe, di un personaggio caratterizzato da “luci ed ombre”. Volendo schematizzare questa situazione avremmo qualcosa di simile:



2. Una fenomenologia dell’antieroe

Accogliere quindi l’equivalenza automatica tra la figura del protagonista e quella dell’eroe non è corretto. Dostoevskij per definire il protagonista di *Memorie del sottosuolo* (1864), usa infatti per la prima volta il termine “antieroe”; in tal caso l’autore sa bene di avere operato la sovversione deliberata del modello letterario dell’eroe, associando la figura del protagonista alla “voce dal sottosuolo” che mette in discussione le opinioni correnti e comunemente accettate. Ma come possiamo isolare la definizione dell’antieroe? Basta pensare al semplice rovesciamento delle caratteristiche dell’eroe per avere una definizione di cosa si intenda per antieroe?

Le caratteristiche che attribuiamo all’eroe sono note, fanno parte di un topos ben memorizzato dai lettori: l’eroe è dotato di un grande

coraggio che, di conseguenza, lo può portare senza timore al sacrificio di se stesso per proteggere il bene altrui o quello della comunità a cui appartiene. Da notare che di per sé il coraggio non basta a giustificare l'atto di sacrificio per gli altri; l'eroe deve aderire in modo assoluto a specifici principi morali senza possibilità di deroghe o sfumature. Ulteriore caratteristica, che permette l'azione straordinaria dell'eroe, è il possesso di abilità o facoltà superiori a quelle degli altri uomini. Tale superiorità può essere fisica (fino alla caratterizzazione del supereroe, quasi mitologico, come Superman), tecnica (l'abilità nel tiro con l'arco di Robin Hood), o intellettuale (l'intelligenza superiore di uno Sherlock Holmes).

Ora, il rovesciamento di tali caratteristiche positive in un anti-modello, in termini di contrari, può portare alla definizione di un particolare tipo di antieroe: si tratta in questo caso della figura dell'inetto, dell'antieroe che può svolgere una funzione critico-parodica oppure sfociare direttamente nel comico della commedia. Ma potremmo trovarci di fronte a narrazioni in cui il rovesciamento delle caratteristiche eroiche stereotipate sia solo apparente: ad esempio l'inetto, il personaggio apparentemente incapace di farsi carico del ruolo di eroe rivela nel corso della trama di potere assolvere al suo compito eroico. Ulteriore possibilità è che il personaggio protagonista del racconto possieda caratteristiche contraddittorie, sia eroiche che non eroiche, se non addirittura negative, da antagonista/villain.

Potremmo a questo punto azzardare una fenomenologia dell'antieroe (in parte debitrice della tipologia di Frye), basandola su una ipotetica dichiarazione dello stesso personaggio delle proprie potenzialità narrative; un percorso che serve in parte a sostanziare quella linea di continuità su cui si collocano le figure antieroeiche nello schema precedente:

1. potremmo avere un personaggio che sembra dichiarare: "non voglio, quindi mi oppongo". In tal caso si tratterebbe di un *antieroe per sovversione*, come accade spesso ai protagonisti dei romanzi di Dostoevskij. Qui il personaggio rovescia molte delle caratteristiche positive dell'eroe, ma in quanto il fatto di possederle gli è indifferente,

le rifiuta e di conseguenza è antierico, e lo è per ribellione al pensiero dominante;

2. “vorrei, ma non posso”: ci troviamo ora di fronte all’eroe mancato; il personaggio si trova a dover affrontare lo scontro con un mondo che non concede spazio all’eroe; ad esempio, i protagonisti dei romanzi di Stendhal avrebbero le caratteristiche eroiche, ma il contesto storico in cui vivono gli impedisce di esercitarle (come nel caso di Julien Sorel o Fabrizio del Dongo). È un *antieroe per frustrazione* (potremmo quasi dire in termini semiotici che il contesto sia l’opponente dell’eroe);

3. “vorrei, ma non riesco”: situazione frustrante anche questa, ma per l’inettitudine del protagonista. Il personaggio sembra avere di fronte a sé il modello eroico, ma è irraggiungibile a causa delle sue limitate capacità fisiche, mentali o morali. È un antieroe critico del modello eroico in sé considerato, è spesso l’*inetto* che sfocia nel parodico o nel comico. Un modello “alto” di questa tipologia potrebbe essere identificato nel personaggio di Zeno Cosini di Svevo;

4. “non posso (sarei un villain), ma devo (essere eroe)”: è un caso molto frequente di caratterizzazione dell’antieroe; si tratta dei casi in cui l’antagonista, l’oppositore, o il villain si trasforma, o rivela di essere, un eroe sotto la forzatura di una qualche spinta etica o emotiva. In questo caso, a differenza dei precedenti, il rovesciamento è dalla caratterizzazione negativa a quella positiva; sono le caratteristiche tipiche del “cattivo” ad essere rovesciate nei loro contrari per rivelare l’identità cripto-eroica del villain. Un caso di questa situazione è data dall’ispettore Javert, il persecutore di Jean Valjean ne *I miserabili* di Victor Hugo, che nel finale si trasforma in eroe positivo abbandonando il ruolo di antagonista.

5. “non vorrei, ma sono coinvolto mio malgrado (quindi devo)”: anche questa tipologia è frequente in quanto si tratta della situazione narrativa dell’eroe per caso, di colui che si trova in una situazione che richiederebbe la presenza di un personaggio eroico in quanto topos stereotipato, ma che viene sostituito nella trama dalla reazione inattesa, in direzione dell’eroico, di un personaggio “normale”, apparentemente non dotato di alcuna caratteristica di superiorità. Ad esempio il

protagonista Edmond Dantés de *Il conte di Montecristo* si trova a svolgere il ruolo di eroe “per forza” – per altro con tratti negativi dovuti alla sete di vendetta – dopo essere stato strappato alla sua normalità.

6. “sono quel che sono ...”: situazione limite in cui il protagonista, come nel caso precedente, non ha caratterizzazioni eroiche, è un everyday man, ma in questo caso neppure il contesto che lo circonda richiede la presenza di un eroe (al contrario del caso precedente); qui possiamo definire il protagonista mediante il termine antieroe in quanto è la negazione dell'eroe per sua inutilità, è un personaggio che è antieroe perché non serve un eroe. Si tratta di situazioni narrative in cui la figura del protagonista riveste rispetto ai due poli dell'eroe e dell'antieroe, una sorta di neutralità. Esempi letterari celebri il K. di Franz Kafka e il Leopold Bloom di James Joyce.

3. Le migrazioni dell'antieroe

Ma l'antieroe possiede una peculiarità: sembra migrare da una forma narrativa ad un'altra. Abusando di una classica situazione narratologica, potremmo definire tale passaggio della figura antieroeica da una forma narrativa ad un'altra “il viaggio dell'anti-eroe”.

Nella storia del teatro, in quella del romanzo e in quella del cinema le figure antieroeiche hanno una lunga tradizione. Nel teatro ci troviamo fin dalle origini di fronte all'eroe tragico, sconfitto e piegato dal fato, (Edipo, Medea), poi abbiamo i tragici antieroi shakespeariani (Riccardo III, Re Lear, Otello, MacBeth, Amleto); spesso come esempio di antieroi teatrali vengono citati i protagonisti anomali di Beckett e del teatro dell'assurdo, ma anche i protagonisti pirandelliani (Gorgolini 2013).

L'antieroe segna fin da principio le origini del romanzo: Don Chisciotte è l'inetto protagonista (parodico) di quello che viene ritenuto il capostipite del genere; le protagoniste dei romanzi di Defoe non sono certo perfette eroine senza macchia (Moll Flanders, Lady Roxana), e del Joseph Andrews di Richardson abbiamo già parlato in precedenza. Nel romanzo il concetto di antieroe viene ricondotto alle sperimentazioni

moderniste legate alla definizione storica di antiromanzo (come in Joyce, Proust, Svevo), ma secondo alcuni la presenza della figura antierica copre un arco temporale molto più ampio di quello del modernismo storico, per arrivare fino al romanzo postmoderno (Brombert 1999; Abram 1999); buona parte del romanzo e del teatro inglese⁴ e nordamericano del secondo dopoguerra vede al centro delle proprie trame figure decisamente antieriche (Hassan 1995; Albertazzi 2002). Nel cinema la presenza dell'antieroe sembra delimitare il confine tra cinema "di qualità" e cinema commerciale - basti pensare alla svolta segnata dagli ironici e tormentati antieroi della Nouvelle vague francese -, ma è in ogni caso fondamentale strumento di costruzione di parodie e di narrazioni che spesso nascondono una qualche profonda forma di critica sociale o culturale, a cominciare dallo *Charlot* di Chaplin (Marshall 2003).

Nel comics invece l'antieroe sembra essere una scoperta recente, forse perché per decenni relegata a forma di divertimento popolare e per adolescenti quindi con personaggi piatti o topoi. Ma a partire dagli anni '60 "i super-eroi con super-problemi" di Stan Lee hanno mutato il panorama del concetto di eroe nel fumetto: ora l'eroe, o meglio il super-eroe, del comics era combattuto e tormentato, e spesso si riteneva inadatto al compito a cui sembrava essere inevitabilmente destinato. Da questa idea nascevano eroi goffi e inetti, o apparentemente tali, eroi che avevano un lato oscuro, da villain (il Batman di Frank Miller, o quello di Alan Moore), o scorretti e sgangherati (il personaggio Deadpool). La centralità di una figura antierica è inoltre uno degli aspetti che definiscono il graphic novel e che ne caratterizzano la complessità narrativa e di scavo, spesso autobiografico, sul personaggio.

Sempre pescando casi esemplari da diverse forme narrative, anche nell'ambito del cartoon "seriale" - quindi al confine tra comics e cinema e televisione -, possono essere identificati personaggi antierici come è il caso di Wile E. Coyote e della sua eterna caccia a Beep Beep

⁴ Come nel caso degli Angry Young Men nell'Inghilterra degli anni '50.

(Road Runner)⁵. Il Coyote è antieroeico perché sarebbe di fatto un villain alla ricerca spasmodica della cattura e distruzione di Bip Bip, ma che è continuamente frustrato dall'inevitabile fallimento dei suoi complessi progetti (quindi si tratta di un villain inetto); d'altro canto quella che sarebbe la controparte buona e positiva, la vittima perseguitata rappresentata dal Road Runner, o Bip Bip in italiano, è anch'esso antieroeico dato che perfidamente fa cadere sempre in trappola il supposto "cattivo" Coyote. In anni recenti anche il grande cinema d'animazione a lungometraggio ha scoperto l'importanza dell'uso di personaggi antieroeici, dall'orco Shrek alla, già menzionata, regina delle nevi Elsa di *Frozen*.

La più recente, e discussa, migrazione dell'antieroe è nelle serie televisive (Carroll 2004; Martin 2013; Donnelly 2014; Vaage 2015). Viene ormai indicato come una sorta di tradizionale turning point, nelle forme della narrazione seriale televisiva, l'anno di produzione della serie *The Sopranos*, il 1999. Da quella data viene fatta partire una nuova era della serialità televisiva – una cosiddetta terza Golden Age (Maio 2009; Pichard 2011) –, che coinciderebbe con la ricerca di una diversa e innovativa qualità del prodotto stesso (Nelson 2007; Mittel 2015) da contrapporre a prodotti seriali televisivi destinati invece al puro successo quantitativo, o di ascolti.⁶ Al di là della discutibilità, e a volte della stessa utilità, di queste categorie, di certo quello che risulta evidente è che alcune serie televisive dell'ultimo quindicennio manifestano delle caratteristiche particolari. Una di tali caratteristiche è proprio la presenza sempre più marcata di personaggi antieroeici.

⁵ Personaggi animati creati da Chuck Jones per la Warner Bros; primo episodio del 1949 intitolato *Fast and Furry-ous*.

⁶ Sembra esistere una sorta di ambiguità del concetto stesso di "successo" così come viene applicato alle serie tv: da un lato si tratta evidentemente di un fatto quantitativo (la serie tv di successo è quella più vista), dall'altro esiste una nozione di "successo" che consiste invece nella sua valutazione metatestuale o epitetuale (è di successo in questa accezione la serie che fa parlare e scrivere di sé, nel discorso giornalistico, nel web, nella televisione stessa).

Tornando alla questione dell'uso del personaggio antierico per costruire antinarrazioni, anche nelle serie televisive possiamo quindi andare alla ricerca di un parallelo con le tipologie di antieroe "letterario" delineate in precedenza. Nelle stesse serie televisive dovremmo trovare un riscontro all'ipotesi che il personaggio antierico sia uno strumento di sovversione di ruoli culturali stereotipati così come vengono rappresentati in altre narrazioni, e non solo in quelle televisive.

L'antieroe può essere funzionale in questo caso alla "riscrittura" critica, parodica, oppure satirica delle serie tv classiche, quelle ripetitive ad episodi autoconclusivi, che avevano al centro della narrazione un tradizionale eroe piatto. Ad esempio uno dei più citati protagonisti antieroci delle recenti serie tv, Gregory House (*House M.D.*, Fox, 2004-12), è il contraltare parodico, in senso amaro e spesso feroce, della rappresentazione canonica del medico televisivo buono e comprensivo nei confronti del paziente, alla dottor Kildare per intenderci (*Dr. Kildare*, NBC, 1961-66), ma prima di House potremmo elencare un bel numero di serie medical incentrate sulla logica dei buoni sentimenti e dell'empatia un po' lacrimevole - ad esempio, *St. Elsewhere* (*A cuore aperto*, NBC, 1982-88), *Chicago Hope* (CBS, 1994-2000), *ER* (NBC, 1994-2009), *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-in produzione).⁷

Volendo poi collocare la figura del personaggio Gregory House rispetto alla tipologia degli antieroi "letterari" sarebbe inevitabile definirlo un antieroe *per sovversione*: House rifiuta il proprio ruolo di eroe per ribellione alle convenzioni sociali e culturali (e, direi, anche televisive). A questa tipologia appartiene anche quello che è forse il più letterario degli antieroi tra le recenti serie tv, vale a dire lo scrittore, perso tra sesso, alcool, droga (e un po' di rock and roll), Hank Moody protagonista della serie *Californication* (Showtime, 2007-14). Questa figura antierica per sovversione di fatto fa un evidente richiamo alla

⁷ In un episodio (1x5) lo stesso House, mentre è in pausa, guarda la sua soap opera preferita, *General Hospital* (ABC, 1963-in produzione). Evidente l'intenzione da parte degli autori di lanciare un indizio intertestuale allo spettatore meno attento.

rappresentazione canonica dello scrittore tormentato e dal difficile rapporto con il mondo tipico della tradizione letteraria statunitense, da Francis Scott Fitzgerald a Jack Kerouac, fino a David Foster Wallace, tanto per citare solo alcuni “autori maledetti” statunitensi.

Abbiamo poi nella serialità televisiva esempio dell'eroe mancato perché si scontra con un mondo antieroeico, l'antieroe per frustrazione, ben rappresentato dai due protagonisti della prima stagione di *True Detective* (HBO, 2014), Rust Cohle e Martin Hart. La figura dell'antieroe per inettitudine è ad esempio rappresentata dal protagonista della serie spy-thriller *Chuck* (NBC, 2007-12) – in cui un nerd si trova costretto ad agire come una sorta di improbabile James Bond –, oppure nel contesto televisivo italiano dal poliziotto incapace e politicamente scorretto di *Coliandro* (Rai, 2009, 2010, 2016). L'eroe per caso, antieroeico perché rappresenta la normalità che rifiuta l'eroismo – in questo caso superomistico –, è ben rappresentato dai protagonisti della serie *Heroes* (NBC, 2006-10) in cui persone normali si trovano improvvisamente dotate di superpoteri che li mettono in difficoltà e in conflitto con sé stessi e con il mondo.

Ma esistono tipologie di antieroe della recente serialità televisiva che la tipologia letteraria, azzardata in precedenza, fatica a contenere. Di fatto, in ambito anglosassone, il termine antieroe è stato recentemente utilizzato in un modo molto specifico, facendo riferimento alla sempre maggiore presenza nelle serie tv di protagonisti “cattivi”, di veri e propri bad guys. Questi autori hanno focalizzato la loro attenzione sull'uso insistito in molte serie di una figura che possiamo definire di un villain antieroeico – o forse a questo punto di un *anti-villain* –, un “cattivo” in qualche modo macchiato o sporcato da una qualche forma di umanizzazione, ibridato con la figura eroica in sostanza.

Il villain che deve essere eroico spinto dagli eventi, o forse dalla propria umanità nascosta, è certamente rappresentato da Dexter Morgan (*Dexter*, Showtime, 2006-13), anche se si tratta di una figura antieroeica complessa: sarebbe un cattivo, un serial killer, ma attraverso azioni “eroiche” – la soppressione sistematica di altri veri villain –, cerca la normalità antieroeica. Vicino, ma di segno opposto, è un

protagonista antierico spesso citato come altamente rappresentativo della categoria, ed è il Walter White di *Breaking Bad* (AMC, 2008-13): una persona normale - un docente di chimica buon padre di famiglia -, che è costretto a diventare un villain per rabbia e per sopravvivenza (un po' come il Conte di Montecristo; è quindi l'antieroe "per caso", o coinvolto suo malgrado).⁸

Ma questa insistenza sui cattivi indica la necessità di aggiungere una categoria di antieroe, o di anti-villain, come dicevamo: il "devo (essere cattivo), ma non posso (qualcosa ancora mi spinge all'umanità)". In questo caso il personaggio in sé completamente negativo cede parzialmente alla normalità e all'umanità, e non può più essere piatto, ora anche la figura del villain può essere approfondita, scavata e analizzata, dandole una terza dimensione. Il villain protagonista di alcune serie diventa fragile, mettendo in mostra il proprio lato umano, rappresentazione che lo mette in discussione in quanto cattivo in termini assoluti.

Non si tratta di un villain solo apparentemente tale e che deve essere eroico perché spinto da una qualche forma di moralità che lo trasforma in eroe (come per Dexter "il codice di Harry", imposto dal padre, che lo obbliga a uccidere solo cattivi);⁹ in questa nostra nuova tipologia il villain rimane tale, il personaggio è negativo, è un bad guy, ma rivela delle sfumature umane: e qui si ferma la sua interazione o spostamento verso il polo eroico.

Se risaliamo al capostipite dei vari bad guys citati dalla ormai ampia bibliografia sugli antieroi, vale a dire Tony Soprano, ci troviamo di fronte alla fragilità del capofamiglia mafioso, alla sua discesa verso

⁸ La serie era stata preceduta da una sorta di versione al femminile del ruolo antierico di White, la Nancy Botwin protagonista della serie *Weeds* (Showtime, 2005-12), una madre che diventa spacciatrice in grande stile per salvare la famiglia.

⁹ Non so se sia un eccesso interpretativo pensare che gli autori abbiano speso una certa qual ironia nell'assonanza tra il "codice di Harry" ("Harry's Code") e il perbenistico e moralistico "codice Hays" ("Hays Code") imposto agli autori di Hollywood dagli anni '30 fino alla fine degli anni '60.

la normalità. Ma Tony Soprano rimane un mobster, non cambia la sua natura di villain, rimane - come altri bad guys televisivi -, sul polo della negatività (dai protagonisti "cattivi" di *The Shield*, *The Wire*, *Sons of Anarchy*, *Boardwalk Empire*, *Game of Thrones*, fino ai protagonisti delle serie nostrane *Romanzo criminale* o ancor più a quelli di *Gomorra*).

L'impressione è che tale caratterizzazione del villain parzialmente "umanizzato" abbia un'origine non tanto romanzesca, ma che venga da un'altra forma espressiva, forse più prossima alla televisione rispetto alla letteratura, che è il teatro. Fondamentalmente si tratta di eroi tragici, come nel caso dei grandi eroi negativi delle tragedie shakespeariane (Warshow 1962). La figura del personaggio di Tony Soprano è più simile ad un MacBeth che ad un Edmond Dantés o ad un ispettore Javert. È un cattivo coinvolgente, di cui partecipiamo come spettatori alle tragiche e violente vicende, forse aspettandoci sempre la catarsi della finale punizione, tipica e inevitabile per l'eroe tragico teatrale, la morte, l'unica redenzione. Ma la struttura narrativa seriale di questi prodotti televisivi non può fare altro che procrastinare anche il ruolo definitivo della morte: può esserci ancora spazio per un'altra stagione, anche se il villain seriale televisivo, l'eroe tragico contemporaneo, meriterebbe l'inevitabile.

Bibliografia

- Abrams, Meyer Howard, "Antihero", *A Glossary of Literary Terms*, Seventh Edition, Boston, Heinle & Heinle, 1999: 11.
- Albertazzi, Silvia, *Belli e perdenti: antieroi e posteroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*, Roma, Armando, 2012.
- Aristotele, *Retorica, Poetica*, Roma-Bari, Laterza, 1973.
- Baldick, Chris, "Anti-hero", *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 2001: 13.
- Brombert, Victor, *In Praise of Antiheroes. Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999.

- Campbell, Joseph, *L'eroe dai mille volti* (1949), Milano, Feltrinelli, 1958.
- 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.
- Cuddon, J.A., "Anti-hero", *A Dictionary of Literary Terms*, London, Andre Deutsch, 1979: 46.
- Donnelly, Ashley M., *Renegade Hero or Faux Rogue: The Secret Traditionalism of Television Bad Boys*, Jefferson, NC, McFarland, 2014.
- Eco, Umberto, "L'uso pratico del personaggio", in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964: 187-218.
- Eco, Umberto, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978.
- Forster, Edward Morgan, *Aspetti del romanzo* (1927), Milano, Garzanti, 1991.
- Frye, Northrop, *Anatomia della critica* (1957), Torino, Einaudi, 1969.
- Gorgolini, Ida, *L'antieroe nel teatro pirandelliano*, Viterbo, Albatros, 2013.
- Hamon, Philippe, "Per uno statuto semiologico del personaggio" (1972), in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977: 85-127.
- Hassan, Ihab, "The Antihero in Modern British and American Fiction" (1959), Id., *Rumors of Change: Essays of Four Decades*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1995: 55-67.
- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Lukács, György, "La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici" (1936), in *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1953: 332-387.
- Maio, Barbara, *La terza Golden Age della televisione: autorialità, generi, modelli*, Roma, Sabinae, 2009.
- Marshall, Daniel, *The Cinema Anti-hero*, London, Athena, 2003.
- 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.
- Pichard, Alexis, *Le nouvel âge d'or des séries américaines*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2011.
- Simmons, David, *The Anti-Hero in the American Novel: From Heller to Vonnegut*, London, Palgrave Macmillan, 2008.
- Stara, Arrigo, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- Vaage, Margrethe Bruun, *The Antihero in American Television*, London, Routledge, 2015.
- 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.

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 *Che cos'è una serie televisiva* (con G. Grignaffini, Roma, Carocci, in corso di pubblicazione), *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee* (Roma, Carocci, in corso di pubblicazione), *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: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Bernardelli, Andrea, "L'antieroe dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva", *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>