

La dimensione etica nella narrazione televisiva complessa: opposizioni semplificate o sfumature?

Francesca Medaglia

Sapienza Università di Roma

Contact: Francesca Medaglia francesca.medaglia@uniroma1.it

ABSTRACT

Beginning with the ethical considerations within the philosophy of literature, this article explores the relationship between media and narrative through the lens of their ethical impact, posing questions about how new media engage with the moral dimension of storytelling. In what ways do the structure and logic of new media reshape narrative and its ethical significance? Grounded in the assumption that media are not merely passive conveyors of content but actively influence narrative construction, this analysis centers on the cultural products of the emerging convergent culture. The study aims to uncover how contemporary and metamodern culture facilitates innovative approaches to constructing moral meanings, with the idea of understanding how these emerging narratives may contribute to the ethical transformation of audiences.

Keywords

Ethic, storytelling, convergence, seriality, morality, audience

Introduzione

Esiste una differenza tra i media tradizionali e i nuovi media quando si discute della questione del carattere etico delle narrazioni? Più specificamente, in che senso i media influenzano la narrazione? E in che modo la narrazione influenza la dimensione etica? Il contributo intende ricercare una possibile risposta a queste domande indagando la dimensione etica delle narrazioni all'interno dei prodotti derivati dalla nuova cultura convergente, che caratterizza i nuovi media. La questione di come le vite potrebbero essere (e già in parte sono) trasformate dai dispositivi tecnologici si intreccia con l'idea che i media attraverso i quali raccontiamo e fruiamo delle narrazioni influenzino la nostra percezione della dimensione etica (Jonas 2009). L'obiettivo di questo contributo è comprendere, attraverso l'analisi di una narrazione seriale televisiva, se e in che misura la nuova medialità convergente influenzi la narrazione e come questa nuova tipologia di narrazione metamoderna (van den Akker, Gibbons e Vermeulen 2017) rappresenti l'etica nella contemporaneità. La volontà è quella di esaminare l'aspetto etico e la rappresentazione dei valori condivisi in una società mediatica in costante trasformazione, caratterizzata da complessità, convergenza e rimediazione.

Il contributo, dunque, intende riflettere sulla riorganizzazione etica della contemporaneità per come questa emerge dall'analisi di alcuni personaggi appartenenti a note serie televisive degli ultimi trent'anni circa.

Negli ultimi decenni, infatti, la serialità televisiva ha assunto un ruolo sempre più centrale nella cultura popolare contemporanea. Le serie non solo intrattengono, ma spesso sollevano complesse questioni etiche, interrogandosi su temi morali, sociali e politici. La serialità televisiva contemporanea affronta ormai dilemmi etici significativi che riguardano l'intero apparato socio-culturale.

Le serie televisive odierne, specialmente quelle prodotte da piattaforme come Netflix, HBO e Prime Video, spesso affrontano tematiche controverse e moralmente ambigue. In tal senso, la rappresentazione di dilemmi etici nelle serie riflette la complessità morale ed etica della società contemporanea; serie come *Breaking Bad* e *Black Mirror* pongono lo spettatore di fronte a domande difficili: è giusto sacrificare i propri valori per ottenere un bene maggiore? In che misura le azioni di un individuo possono essere giustificate dalle circostanze?

Un altro tema centrale è la rappresentazione dell'antieroe, un personaggio che sfida le norme etiche convenzionali: il fascino dei personaggi moralmente ambigui quali, a titolo di esempio, Walter White o Tony Soprano risiede nella loro capacità di incarnare i conflitti interiori dello spettatore stesso. Il pubblico è attratto dalla complessità morale, poiché permette di esplorare lati oscuri dell'umana condizione senza compromettere la propria identità etica. Le serie non solo riflettono i dilemmi etici, ma contribuiscono dunque anche alla costruzione di nuovi paradigmi morali. In tal senso, la popolarità di serie transmediali distopiche come *The Handmaid's Tale* evidenzia una crescente sensibilità verso temi come la giustizia sociale e i diritti umani, cosicché tali racconti fungono da specchio critico della realtà contemporanea, stimolando riflessioni etiche collettive.

La serialità televisiva contemporanea, dunque, non è solo una forma di intrattenimento, ma un terreno fertile per l'esplorazione della dimensione etica: grazie alla complessità narrativa e alla profondità dei personaggi, queste produzioni riescono a stimolare il pensiero critico e a problematizzare questioni morali. L'etica nella serialità televisiva diviene, dunque, una lente attraverso cui è possibile comprendere più a fondo le sfumature dell'epoca contemporanea al crocevia con la convergenza mediale.

Il potere etico dell'arte

Il dibattito sull'influenza morale ed etica delle arti è stato al centro di numerosi studi filosofici (McGregor 2017), evidenziando come le opere artistiche possano agire non solo come forme di intrattenimento, ma anche come strumenti di riflessione etica. Peter Lamarque, in particolare, ha contribuito significativamente a questo discorso, proponendo una visione in cui il valore morale dell'arte è analizzato in relazione alla capacità delle opere di stimolare riflessioni etiche senza subordinare il loro valore estetico a quello morale. Le teorie di Lamarque sul potere etico delle arti consentono di applicare la comprensione della funzione morale delle narrazioni artistiche in generale, venendo adattate anche a prodotti non puramente letterari come quelli della serialità televisiva complessa di cui si discute in questo saggio.

Il potere etico delle arti è un argomento complesso e ampiamente dibattuto, all'interno del quale diversi studiosi sostengono che le opere artistiche possono influenzare le persone in maniera profonda, stimolando riflessioni morali e, talvolta, favorendo un cambiamento nelle credenze o nei comportamenti (Meyer 2018; Baumann 2008). Lamarque ha preso parte a questo ampio dibattito in particolare in riferimento alla narrativa e alla finzione letteraria; in tal senso, egli non vede nell'arte uno strumento moralizzante in senso didascalico, ma ne riconosce il potenziale per evocare e approfondire questioni etiche, pur mantenendo l'integrità estetica dell'opera. Per lo studioso, infatti, non dovremmo aspettarci che la narrativa fornisca una morale esplicita, quanto che l'impegno etico offerto dalle narrazioni spesso derivi dalla loro capacità di evocare risposte emotive complesse (Lamarque 2004). Di conseguenza, traspare come le narrazioni possano arricchire la nostra sensibilità etica senza dover per forza trasmettere insegnamenti morali, tanto che il valore morale delle narrazioni risiede nel loro potere di approfondire la

nostra comprensione etica presentando situazioni moralmente complesse senza offrire giudizi morali definitivi (Lamarque 2007).

Ci si aspetta che la narrativa finzionale, tramite i suoi contenuti e le emozioni che riesce a suscitare, favorisca un coinvolgimento umano significativo, spingendo a riflettere su temi universali e a interrogarsi sulle proprie convinzioni e sulla propria visione del mondo (Rowe 1997). La serietà morale di un'opera sul piano dei contenuti e la sua dimensione formale, creativa e immaginativa, si uniscono nel tema (o nei temi) della stessa (Lamarque 2008, 62-65). Il tema rappresenta infatti il principio organizzativo che offre una prospettiva sull'argomento, consentendo di strutturare il contenuto in una visione d'insieme che va oltre gli eventi narrati, conferendogli una concezione unitaria (Lamarque 2008, 150-151).

Un elemento cruciale – e complesso – relativo alla questione del valore cognitivo emerge considerando che, nella letteratura, le risorse linguistiche non sono semplici dettagli accessori, come se il contenuto potesse essere espresso in qualsiasi altro modo. In questo caso, infatti, il contenuto è indissolubilmente legato alle modalità della sua presentazione: forma e contenuto sono inseparabili, e vi è un'interazione tra ciò che immaginiamo e gli aspetti del linguaggio narrativo che stimolano l'immaginazione, facendoci percepire gli eventi narrati come fossero reali. Lamarque descrive efficacemente questo aspetto della creazione letteraria introducendo il concetto di opacità narrativa (Lamarque 2014, 141-167).

In *The Philosophy of Literature* sostiene, infatti, che il valore dell'arte non risiede nella sua capacità di promuovere specifici messaggi morali, ma nella sua potenzialità di creare un contesto in cui emergano riflessioni e sensibilità morali: la narrazione, in particolar modo quella letteraria, possiede una capacità unica di mettere in scena dilemmi etici, invitando i fruitori a ragionare su di essi senza l'obbligo di adottare una posizione morale predefinita (Lamarque 2008). La narrazione allora ha un ruolo particolarmente potente nell'educazione morale perché permette di esplorare situazioni e sentimenti complessi in un contesto che sospende il giudizio morale assoluto. Ciò crea uno spazio per l'esplorazione personale delle implicazioni etiche, uno spazio che è essenziale per il processo di formazione del giudizio morale.

Il valore di tale processo non è riducibile a una lezione morale specifica: sono la complessità e l'ambiguità della narrazione che permettono ai lettori di maturare eticamente, grazie all'interazione con personaggi e situazioni morali sfumate (Lamarque 2021). Il valore della letteratura, dunque, non risiede nella capacità di divenire guida morale, ma nella coltivazione della riflessione etica attraverso l'impegno immaginativo (Lamarque 2008, 182).

Le narrazioni artistiche, quindi, non devono essere considerate meri strumenti di trasmissione di valori etici, bensì possono sollecitare un coinvolgimento morale, senza appunto la necessità di esporre un messaggio morale esplicito. In altre parole, il valore etico delle arti non risiede solo nei contenuti, bensì nella loro capacità di evocare emozioni e far riflettere gli spettatori su temi etici attraverso la forma e il contesto narrativo.

Secondo Lamarque (1981), ad esempio, un'opera come *Anna Karenina* di Tolstoj non cerca di imporre giudizi morali sui personaggi, ma induce il lettore a esplorare le complessità etiche e psicologiche del tradimento e dell'amore: è proprio tale esplorazione ad aprire uno spazio di riflessione etica per il lettore, senza presentare una morale esplicita e didattica (Moyal-Sharrock 2009).

Sembra, dunque, che l'esperienza estetica sia strettamente connessa a quella etica, tanto che la narrativa diventa un mezzo potente per mettere in discussione i giudizi morali e promuovere una riflessione etica: l'arte offre uno spazio sicuro per esaminare i dilemmi morali e riflettere su questioni complesse in un contesto privo di conseguenze reali (Lamarque 2008). Le opere d'arte, dunque, possono contribuire allo sviluppo della sensibilità etica senza necessariamente guidare il pubblico verso una posizione morale univoca.

Si potrebbe pensare che minimizzare il ruolo del contenuto morale all'interno del panorama artistico rischi di portare a ignorare la capacità delle arti di influenzare in modo diretto e positivo le convinzioni morali del pubblico, ma in tal senso il valore delle arti, che risiede nella complessità e ambiguità etica delle situazioni rappresentate, non deve essere confuso con la semplice didattica morale.

Il potere etico delle arti, dunque, non sta tanto nel trasmettere norme morali, quanto nell'offrire uno spazio per il dialogo e la riflessione etica (Lamarque 2021): la narrazione artistica spinge a considerare prospettive diverse e a esplorare la natura dei giudizi morali, ampliando la nostra comprensione dell'esperienza umana. Lamarque contribuisce così a una visione della narrazione come strumento etico potente, capace di stimolare la riflessione e arricchire il nostro senso di compassione, giustizia e umanità.

La nuova medialità convergente e la rivoluzione seriale

La narrazione da sempre è stata un elemento fondante della nostra civiltà e della cultura (Brooks 2024) e con l'avvento della metamodernità, le serie televisive hanno acquisito una sempre maggiore complessità, tanto da amplificare il loro valore come prodotti, riuscendo a diventare la forma di narrazione che attualmente sembra essere quella culturalmente dominante: ovviamente ciò non significa che prima degli anni Novanta del Novecento – periodo che secondo Mittell, teorico della complessità televisiva, fa da spartiacque per quel che concerne le serie – i prodotti della serialità televisiva non fossero dotati di una loro complessità, bensì si utilizza questo termine per il tipo di caratteristiche che Mittell attribuisce loro (Mittell 2017, 47-49) e di cui si tratterà più diffusamente più avanti. Per ora basti dire che, alla luce dei rivoluzionamenti e delle innovazioni contemporanee, il mezzo televisivo si è dimostrato quello più idoneo a raccontare storie che comprendono archi di tempo particolarmente ampi, permettendo ai personaggi di evolversi e di connettersi empaticamente con i fruitori: grazie a ciò è possibile la messa in discussione dell'apparato etico tradizionalmente dominante (Bauman 1993), quello rappresentato da opzioni dicotomiche semplificate. Le serie televisive metamoderne contemporanee (Vittorini 2017; Vittorini 2019), in particolare, sono osservatorio privilegiato della moralità contemporanea, in quanto se da un lato servono a far divertire il pubblico, dall'altro sono funzionali anche a educarlo e a farlo riflettere sul senso stesso della vita. L'etica e le sue diverse gradazioni diventano, allora, il cardine intorno al quale ruota la riflessione legata all'empatia per un certo tipo di personaggi, quelli negativi: l'essere umano non è più posto di fronte a una forte e profonda opposizione tra il bene e il male, bensì deve comprendere se stesso alla luce delle nuove sfumature contemporanee dell'apparato etico.

Prima di procedere, però, con l'indagine delle nuove sfumature etiche che stanno emergendo dall'attuale panorama mediatico internazionale al posto delle tradizionali opposizioni etiche semplificate è bene fornire alcune coordinate teoriche su quest'ultimo, in quanto proprio la serie di mutamenti che lo caratterizzano ha condotto, a partire dagli anni Novanta del Novecento in poi, a una specie di rivoluzione televisiva.

L'interpretazione di un nuovo *medium* nel momento in cui compare, e di tutto ciò che esso comporta, è un problema che si è sempre posto: a partire dal XX secolo, però, le trasformazioni che hanno caratterizzato il mondo sono divenute, via via, sempre più veloci, giungendo ad assumere dimensioni gravose da indagare dal punto di vista teorico nel momento stesso in cui i processi di convergenza sono divenuti tali da sovrastare le capacità di identificare in modo analitico le eterogenee componenti dei differenti media e di concettualizzarle in modo compiuto.

Come ormai è acclarato, per Jenkins sono otto le caratteristiche fondamentali del nuovo panorama mediatico contemporaneo, che deve essere: *innovative; convergent; everyday; appropriative; networked; global; generational; unequal* (Jenkins 2006b). Al centro di ogni movimento e mutamento del nuovo panorama mediatico vi è la convergenza, tanto che Jenkins definisce quella attuale come appunto una cultura di tipo convergente (Jenkins 2006a, 2-3): prima di lui, già de Sola Pool aveva parlato dei processi di convergenza che stavano confondendo i confini tra i differenti media (de Sola Pool 1983, 23). In questo senso, la convergenza culturale diviene un processo onnicomprensivo: «There will be no single black box that controls the flow of media into our homes. Thanks to the proliferation of channels and the portability of new computing and telecommunications technologies, we are entering an era where media will be everywhere» (Jenkins 2006a, 16).

La convergenza è, dunque, un processo che si realizza grazie a due spinte provenienti da lati opposti: «Convergence, as we can see, is both a top-down corporate-driven process and a bottom-up consumer-driven process. Corporate convergence coexists with grassroots convergence» (Jenkins 2006a, 18). Al concetto di convergenza, in ambito mediatico, si aggiunge quello di rimediazione: all'interno della cultura contemporanea, un singolo *medium* non è in grado di operare in modo isolato e si appropria di tecniche, forme e significati che sono proprie degli altri media, rimodellandoli. A tal proposito, secondo Bolter e Grusin, i media tradizionali – sia quelli elettronici, che quelli a stampa – sentitisi minacciati da parte delle nuove tecnologie hanno cercato, nel corso del tempo, di affermare nuovamente la necessità della loro presenza, rimarcando la loro posizione all'interno dell'universo culturale odierno (Bolter e Grusin 2000, 5). In questo senso, però, ciò che si rivela come nuovo sono i modi in cui i nuovi media operano una rimediazione e una ri-modellazione dei media precedenti, nel momento in cui questi ultimi tentano di reinventarsi per rispondere alle esigenze del mondo contemporaneo e alle sfide che vengono loro poste dalle nuove tecnologie¹. Gli studiosi sostengono che esistono tre tipologie di rimediazione: la prima è quella come *mediation of mediation*, in cui ogni atto di mediazione dipende da altri atti di mediazione; la seconda corrisponde all'*inseparability of mediation and reality*, in cui permane l'idea che tutte le mediazioni sono esse stesse reali come artefatti nella cultura mediata; e, infine, la terza è quella come *reform*, in cui l'obiettivo è quello di rimodellare altri media (Bolter e Grusin 2000, 55-56). Di conseguenza, per Bolter e Grusin, un *medium* è qualcosa che tende alla rimediazione, impossessandosi di forme, tecniche e significati sociali propri di altri media e tentando di misurarsi con questi e di rimodellarli rispetto alle esigenze della fluidità contemporanea (Bolter e Grusin 2000, 65). Ciò è quanto è avvenuto con la televisione e con la serialità, che nel corso del tempo, a partire in particolare dagli anni Ottanta, sono andate rimediandosi e appropriandosi di un tipo di narrazione sempre più complessa.

Alla convergenza e alla rimediazione, si aggiungono ulteriormente anche la questione dell'immediatezza e dell'ipermediazione, che, contemporaneamente, seppure in un certo senso opponendosi, caratterizzano la nuova realtà mediatica. In tal modo, l'immediatezza conduce alla rimozione dell'atto di rappresentazione, suggerendo uno spazio visuale unificato, come se fosse una finestra sul mondo. D'altro canto l'ipermediazione, al contrario, porta in primo piano, rendendoli visibili e identificabili, gli atti multipli di rappresentazione, offrendo uno spazio visuale eterogeneo, in cui la rappresentazione è considerata come un'entità costituita di differenti e molteplici finestre, le quali si aprono su ulteriori rappresentazioni e media. In questo senso, l'ipermediazione moltiplica i segni della mediazione, riuscendo a riprodurre la ricchezza sensoriale dell'esperienza umana (Bolter e Grusin 2000, 34): ciò risulta funzione all'amplificazione empatica che caratterizza lo *storytelling* contemporaneo.

Queste due tensioni opposte – l'immediatezza e l'ipermediazione – convivono all'interno dell'universo mediatico, in quanto la seconda serve a rendere consapevoli della necessità della prima; o meglio, l'ipermediazione può essere vista come il contraltare stesso dell'immediatezza, in un gioco di compresenza e contestazione (Bolter e Grusin 2000, 33-34). In tal senso, come sottolinea McLuhan, il contenuto di un *medium* è sempre un altro *medium*; per esempio, ciò che la scrittura contiene è il discorso, così come il contenuto della stampa è la parola scritta (McLuhan 1966, 14-17).

In altre parole, le narrazioni metamoderne della serialità, dunque, divengono la rappresentazione della complessità narratologica in cui siamo immersi oggi, derivante anche degli sviluppi mass-mediatici che caratterizzano la contemporaneità. L'avvento dei nuovi media, infatti, ha costretto in qualche modo la narrazione stessa a ripensarsi, nel momento in cui le interpretazioni dei nuovi movimenti mediatici sono diventate complesse da indagare dal punto di vista teorico dato che i processi di convergenza sembrano spesso sovrastare la capacità di identificare analiticamente le singole componenti di tali sistemi mediali. In aggiunta a ciò, la comunicazione visiva è diventata parte della narrazione, come è proprio nel caso delle serie televisive. Alla luce di tali modificazioni dell'ambito culturale, di conseguenza, il racconto diviene un centro di irradiazione all'interno della mediasfera che lo genera e che esso a sua volta rigenera senza sosta,

¹ Risulta particolarmente interessante la riflessione di Bolter e Grusin circa il fatto che i nuovi media – e in particolare quelli legati alla rete – rappresentino una tipologia di *medium* per il quale il fine ultimo è rendersi invisibile (Bolter e Grusin 2000, 21-22).

un crocevia di relazioni intermediali, che possono assumere la forma della trasposizione, della combinazione o del riferimento (Vittorini 2017, 201). La serialità contemporanea è in grado di narrare storie lunghissime, consentendo ai personaggi di evolversi lungo un arco di tempo particolarmente ampio e, poiché invece di costringerli a uscire, come era un tempo per il cinema, entra in casa degli spettatori, riesce a creare con loro un legame basato su una maggiore familiarità e intimità (Sepinwall 2014, 461-475). La televisione diviene un mezzo familiare, che lo spettatore sente come vicino e quotidiano, la cui presenza molto spesso diviene costante e continua: le serie divengono, allora, il nuovo modo per apprendere e riflettere sul mondo che ci circonda.

All'interno di questo riformato panorama che ha dato il via ad una sorta di rivoluzione del mezzo televisivo, Mittell descrive le caratteristiche di una serie televisiva complessa tipica dell'universo contemporaneo che deve: essere originale, cioè deve tentare nuove vie narrative o linguistiche; avere una costruzione narrativa che abbia memoria di sé; avere una complessità testuale che si nutra di riferimenti metatestuali e autoreferenziali; avere un pubblico partecipativo, che non sia cioè solo spettatore ma prenda parte attivamente alla creazione del mondo della serie stessa (Maio 2009, 16); rifiutare il bisogno di trame autoconclusive; dare vita a storie continuative che spaziano tra i generi ed essere una narrazione cumulativa che si espande nel tempo (Mittell 2017, 47).

Se in precedenza, rispetto agli ultimi trent'anni, stabilire il confine tra una serie (a episodi autoconclusivi) e un serial (con una storia continuativa) era netto, oggi questi territori sfumano l'uno nell'altro (Mittell 2017, 14): ciò è dovuto alla diffusione di un modello complesso di serialità narrativa. In questo senso lo *storytelling* parte dal presupposto che un programma televisivo seriale crea un mondo narrativo duraturo, popolato da un gruppo coerente di personaggi che vivono una catena di eventi in un certo arco di tempo (Mittell 2017, 24). I personaggi divengono parte integrante delle vite degli spettatori, data la quotidianità del mezzo e la facilità di fruizione, al punto che si instaura una profonda empatia tra fruitori e personaggi, amplificata dalle caratteristiche del nuovo *storytelling* metamoderno.

Quanto piacciono i cattivi?

Date queste premesse teoriche, è ora possibile rivolgere pienamente l'attenzione alla riorganizzazione etica nella serialità televisiva di tipo complesso, secondo le caratteristiche poste fin qui in evidenza attraverso il richiamo agli studi, in particolare, di Mittell.

L'empatia negativa (Ercolino e Fusillo 2022)² che si sviluppa intorno a certi personaggi non è certo qualcosa di squisitamente contemporaneo o legato esclusivamente alla serialità televisiva: il male ha sempre esercitato un certo fascino sull'uditorio per quel che concerne l'ambito delle narrazioni. In particolare, le narrazioni artistiche divengono un'esperienza estetica «che testa i limiti della capacità di posizionamento etico del fruitore» (Ercolino e Fusillo 2022, 11). In questo saggio si ragiona, più che altro, sul radicamento di tale tipologia empatica all'interno della serialità televisiva complessa post-rivoluzionaria. Ciò che fa «scattare» questa risposta empatica alle narrazioni sono da un lato l'identificazione del fruitore con il personaggio di turno e dall'altro con la situazione narrativa in generale: anche ulteriori elementi, quali il genere e la serialità concorrono ad un approfondimento del rispecchiamento empatico (Keen 2007, 93-94).

I personaggi negativi nelle serie televisive contemporanee esercitano, dunque, un fascino innegabile sul pubblico: che si tratti di anteroi tormentati o di cattivi spietati e senza morale, tali figure suscitano curiosità, simpatia e talvolta addirittura ammirazione. Nelle serie televisive contemporanee, personaggi noti al grande pubblico come Walter White di *Breaking Bad* o Villanelle di *Killing Eve*, incarnano una complessità morale che li rende interessanti agli occhi dello spettatore: il fascino del cattivo risiede nella capacità di sovvertire le aspettative morali, creando un senso di empatia e vicinanza, pur mantenendo comportamenti

² Per una ampia trattazione dello stato dell'arte relativamente all'empatia negativa e positiva si rimanda a Ercolino e Fusillo 2022, 19-20.

discutibili (Cetrone 2025). Lo spettatore è, dunque, coinvolto in un processo di identificazione che sfida i confini tra il bene e il male.

Walter White, protagonista della serie *Breaking Bad*, rappresenta uno dei personaggi più iconici e complessi della serialità contemporanea. La sua evoluzione da insegnante mite a signore della droga è una parabola intrigante che esplora i confini tra bene e male, trasformando un uomo comune in un criminale spietato. Il fascino di White risiede nella sua metamorfosi graduale e plausibile. La serie costruisce attentamente ogni passo del suo cambiamento, mantenendo il pubblico in bilico tra empatia e disapprovazione (Cetrone 2025). La motivazione iniziale – garantire un futuro alla famiglia dopo una diagnosi terminale – appare nobile, ma col tempo il potere e l'orgoglio prevalgono, rendendo White sempre più spietato. Una delle ragioni per cui il pubblico continua a seguire e, in alcuni casi, a simpatizzare con White è la sua iniziale vulnerabilità. Inizialmente, l'uomo è vittima delle circostanze: un insegnante sottopagato, malato di cancro e frustrato nelle sue mancate ambizioni. Tale elemento umano rende più comprensibile la sua scelta di entrare nel mondo della droga, trasformando la sua lotta per la sopravvivenza in una lotta per il potere. Con l'avanzare della serie, White diventa sempre più consapevole e orgoglioso del proprio potere. Il suo celebre motto, «I am the one who knocks», rappresenta il punto di non ritorno: non più una vittima, ma una figura dominante. Come afferma Cetrone (2025), la trasformazione di White da vittima a carnefice esplora il lato oscuro dell'aspirazione e del desiderio di controllo, mostrando come il potere possa corrompere anche il più ordinario degli uomini. Walter White incarna perfettamente, dunque, l'archetipo dell'antieroe moderno, divenendo un personaggio in grado di sovvertire le aspettative dello spettatore.

In altri casi, alcuni personaggi negativi non sono apertamente o completamente malvagi, ma incarnano, più che altro, valori differenti rispetto a quelli comunemente accettati: ad esempio, Tony Soprano de *I Soprano* e Dexter Morgan della serie *Dexter* sono figure ambigue che, pur commettendo crimini efferati, mostrano lati umani e vulnerabili. In tali casi, l'attrazione scatenata dall'antieroe nel pubblico risiede nella sua capacità di rompere con l'idealizzazione morale, offrendo una rappresentazione più autentica e realistica della condizione umana (Lewis 2024).

Tony Soprano, protagonista della serie *I Soprano*, è considerato uno dei primi antieroi della televisione moderna: capo di una famiglia mafiosa del New Jersey, Tony è un uomo tormentato, diviso tra la brutalità del crimine organizzato e le sfide personali, tra cui la depressione e i problemi familiari. Questo dualismo rende Tony una figura complessa e affascinante, capace di incarnare il volto umano della violenza. Tony Soprano rappresenta un punto di svolta nella rappresentazione dei boss mafiosi sul piccolo schermo: come afferma Edgerton (2013), la serie de-romanticizza il *gangster*, mostrandolo in tutta la sua vulnerabilità. Le sedute di terapia con la dottoressa Melfi rivelano la profondità emotiva di Tony, mettendo in luce il suo disagio esistenziale e i conflitti interiori. Questo processo di umanizzazione rende lo spettatore empatico nei confronti di un uomo che, pur essendo spietato, lotta contro i propri demoni. Il fascino di Tony risiede anche nel suo duplice ruolo di boss e padre di famiglia. Spesso i due mondi collidono, generando situazioni drammatiche e moralmente ambigue. Il pubblico si trova a giustificare le sue azioni violente in virtù dell'amore che mostra per i propri cari, creando una dinamica emotiva complessa e sfaccettata. A differenza di altri protagonisti criminali, Tony non cerca una giustificazione morale per le sue azioni; è consapevole della propria natura violenta; tuttavia, il suo carisma e la sua schiettezza lo rendono "trascinante". Il pubblico sembra attratto dalla sua autenticità: questo personaggio non si nasconde dietro false virtù e affronta le sue debolezze con una crudezza disarmante. Tony Soprano ha aperto la strada agli antieroi moderni, dimostrando che un personaggio può essere al tempo stesso crudele e umano. La sua figura ha ridefinito il concetto di protagonista negativo, ponendo le basi per una narrazione più complessa e realistica delle zone d'ombra della moralità umana.

D'altro canto anche Dexter Morgan è uno dei personaggi più emblematici della serialità televisiva contemporanea. Protagonista della serie *Dexter*, è un personaggio complesso che incarna il paradosso morale dell'antieroe moderno. Dexter è un *serial killer* che lavora come ematologo forense per la polizia di Miami, ma la sua peculiarità risiede nel suo codice etico: uccidere solo criminali che sono sfuggiti alla giustizia. Ciò lo rende una figura profondamente ambigua e contraddittoria, una sorta di giustiziere, capace di affascinare il pubblico nonostante la sua natura omicida. Il fascino di Dexter risiede proprio nella sua

capacità di conciliare pulsioni oscure con una parvenza di giustizia. Come osserva Harris (2021), il codice morale inculcato dal suo padre adottivo permette a Dexter di incanalare i suoi istinti omicidi verso un fine apparentemente giusto: eliminare chi rappresenta una minaccia per la società. Questa dualità rende il personaggio estremamente complesso, sfidando il concetto stesso di moralità tradizionale. Lo spettatore si trova spesso a simpatizzare con Dexter, nonostante sia un *serial killer*: ciò si verifica perché la narrazione della serie è costruita in modo tale da umanizzare il personaggio, mostrando non solo i suoi crimini, ma anche i suoi momenti di fragilità e introspezione. Il pubblico viene indotto a giustificare le azioni di Dexter, percependolo come un giustiziere piuttosto che un assassino (Byers 2010). Dexter è diventato nel tempo una vera icona *pop* proprio grazie alla sua complessità morale, sollevando interrogativi su cosa significhi davvero essere buoni o cattivi e portando il pubblico a riflettere sulla natura umana e sui limiti dell'etica. In un'epoca in cui la distinzione tra bene e male è sempre più sfumata, Dexter incarna l'incertezza morale della società contemporanea. La sua capacità di suscitare empatia pur mantenendo comportamenti atroci lo rende un simbolo dell'ambiguità morale moderna: il personaggio di Dexter ricorda al pubblico che la linea tra giustizia e vendetta è sottile e spesso indistinguibile.

Il male, quindi, all'interno di tali narrazioni metamoderne non diviene solo un atto, ma spesso anche una scelta estetica: supercattivi carismatici come Negan di *The Walking Dead* vengono appositamente costruiti per suscitare ammirazione grazie al loro stile e alla loro presenza scenica. La rappresentazione estetica del male crea una distanza critica che consente allo spettatore di apprezzare il personaggio senza necessariamente approvarne le azioni. Negan è uno dei personaggi più controversi della serie *The Walking Dead*: leader dei Salvatori, domina con il terrore e il fascino, riuscendo a mantenere il controllo attraverso la sua brutalità e un'ironia tagliente. Questo *mix* di violenza e carisma ha reso Negan un personaggio iconico, capace di suscitare repulsione e ammirazione nello stesso tempo. Egli è un esempio lampante di come il male possa essere estetizzato attraverso il carisma: il suo stile inconfondibile – la giacca di pelle, il bastone avvolto nel filo spinato chiamato “Lucille”, il sorriso sadico – trasforma ogni sua apparizione in una *performance* teatrale. Questa costruzione visiva e comportamentale rende il personaggio affascinante pur nella sua spietatezza, creando un contrasto disturbante, ma al tempo stesso magnetico. Uno degli aspetti più interessanti di Negan è la sua capacità di controllare i suoi seguaci non solo con la violenza, ma anche con il carisma: secondo Harris (2021), il personaggio di Negan rappresenta il prototipo del *leader* autoritario, capace di trasformare la paura in lealtà. Il suo modo di parlare, sempre sicuro e sarcastico, gli consente di mantenere il dominio senza mai apparire debole. Con il passare delle stagioni, Negan subisce una parziale evoluzione che mette in discussione la sua natura puramente malvagia. Dopo essere stato sconfitto e imprigionato, inizia a mostrare segni di vulnerabilità e pentimento. Tale trasformazione rivela il lato umano del personaggio, senza però cancellare il suo passato brutale, offrendo allo spettatore un dilemma morale (Cetrone 2025). Negan è un personaggio negativo che sfida le convenzioni grazie al suo carisma e alla sua capacità di mantenere il potere attraverso l'estetizzazione della violenza. La sua complessità lo rende un personaggio che resta impresso, suscitando domande sul fascino del male e sulle dinamiche di potere nelle comunità post-apocalittiche.

Infine, merita certamente almeno un accenno la recente serie televisiva *You*, che dell'empatia negativa ha fatto sicuramente il suo nucleo narrativo. La serie televisiva, prodotta da Netflix, ha riscosso un enorme successo grazie alla sua capacità di esplorare il lato oscuro dell'ossessione e dell'amore tossico. Il protagonista, Joe Goldberg, è un personaggio complesso e disturbante: uno *stalker* e assassino che riesce comunque a suscitare profonda empatia nello spettatore. Questo paradosso morale è alla base del fascino esercitato dalla serie, che pone interrogativi inquietanti sul confine tra amore e possessione. Joe è un antieroe profondamente ambiguo: all'apparenza gentile, colto e romantico, cela un lato oscuro fatto di ossessione e violenza. La narrazione in prima persona contribuisce a immergere lo spettatore nella mente del protagonista, portandolo a giustificare comportamenti moralmente inaccettabili (Byers 2010). La sua voce calma e razionale trasforma ogni gesto in un atto apparentemente comprensibile, anche quando si tratta di crimini atroci. Una delle chiavi del successo della serie è proprio la sua capacità di mettere in discussione l'idea dell'amore romantico: *You* smaschera la narrativa idealizzata dell'amore perfetto, rivelandone il lato possessivo e manipolatorio. Joe crede di agire per amore, ma in realtà i suoi atti sono manifestazioni di controllo e gelosia patologica: tale contraddizione intriga il pubblico, che si trova a

confrontarsi con l'idea che il romanticismo possa essere una maschera per comportamenti pericolosi. Nonostante i suoi crimini, Joe riesce a mantenere il favore del pubblico grazie alla sua intelligenza e alla sua capacità di presentarsi come vittima delle circostanze. La serie gioca con l'ambiguità morale, portando lo spettatore a chiedersi se Joe sia un mostro o una vittima della sua stessa ossessione. Tale ambivalenza riflette la tendenza contemporanea a empatizzare con personaggi negativi se presentati in modo umanizzato. Il fascino del male in *You* risiede, allora, proprio nella capacità della serie di confondere le linee tra amore e ossessione, tra vittima e carnefice: Joe è un personaggio inquietante e affascinante proprio per la sua capacità di mostrarsi come un uomo comune, capace di sentimenti profondi, pur celando un'anima oscura e violenta. Tale contrasto attrae il pubblico, rendendo la serie foriera di una riflessione critica sulla percezione del male nella cultura contemporanea.

Come si è potuto constatare, i personaggi negativi delle serie televisive metamoderne affascinano per la loro complessità, ambiguità morale e carisma: tali figure, ponendo interrogativi su cosa significhi davvero essere buoni o cattivi, divengono il riflesso dell'ambivalenza etica della società contemporanea. Il loro impatto culturale è significativo, poiché stimolano riflessioni sulla natura stessa dell'uomo e sui limiti dell'etica.

Come appare evidente, le narrazioni non sono tanto finalizzate a trasmettere una morale esplicita, quanto a suscitare un impegno etico che nasce dalla loro capacità di evocare risposte emotive complesse. Tale impegno emerge attraverso il coinvolgimento emotivo del pubblico e la riflessione stimolata dai conflitti morali e dalle situazioni complesse che vengono esplorate nelle storie. Come ha sottolineato Lamarque in riferimento all'apparato narrativo in generale, è proprio questa interazione tra emozione e riflessione che fornisce alle narrazioni il loro potenziale etico, consentendo di esplorare le dimensioni morali della condizione umana senza imporre conclusioni morali rigide (Lamarque 2008).

Se inizialmente, infatti, la dimensione etica un tempo era rappresentata tramite una serie di opposizioni etiche semplificate (bene vs male, buoni vs cattivi, ecc.) via via che lo *storytelling* si è andato complicando e il legame con lo spettatore si è approfondito tramite un rispecchiamento empatico di quest'ultimo con i personaggi, la dimensione morale ed etica è stata complicata e le tradizionali dicotomie superate: il bene e il male non sono più in completa opposizione tra loro, ma anzi spesso ruoli e parti vengono alterati e scambiati. In tal senso, la nuova serialità post-rivoluzione televisiva, quale forma favorita dalla cultura *pop*-popolare e dal suo pubblico, diviene il luogo privilegiato in cui descrivere, riflettere e riprodurre i valori socialmente stabiliti e accettati: se nei casi più semplificati viene presentata la vittoria del bene sul male, in quelli a maggiore tasso di complessità – come è il caso delle serie oggetto di questo contributo – viene ad essere rappresentata una sfera etica piuttosto articolata, che è luogo dell'ambiguità e dei chiaroscuri morali.

Conclusioni

L'empatia con il male, nei casi che abbiamo trattato, si manifesta quando uno spettatore sviluppa una connessione emotiva con personaggi che, pur essendo moralmente discutibili o addirittura cattivi, suscitano in lui una risposta emotiva complessa. Nelle serie televisive contemporanee, il pubblico è spesso chiamato a confrontarsi con personaggi che, anche commettendo atti riprovevoli, risultano sorprendenti nel loro fascino. Tale paradosso solleva interrogativi sull'etica e sul concetto di empatia che, anziché essere limitata ai personaggi positivi, si estende anche a quelli negativi o moralmente ambigui.

Come si è notato, personaggi come Walter White in *Breaking Bad*, Dexter Morgan in *Dexter* e Tony Soprano in *I Soprano*, tra gli altri, risultano essere moralmente complessi e sfaccettati; infatti, pur commettendo atti violenti o immorali, sono costruiti in modo tale che lo spettatore sviluppi una certa comprensione e, in alcuni casi, simpatia nei loro confronti. La narrazione in prima persona, come nel caso di Joe Goldberg in *You*, contribuisce poi a rendere più evidente l'empatia negativa, dando voce e visibilità alle motivazioni interiori del personaggio, che, pur non giustificando i suoi crimini, li rende più comprensibili.

L'empatia verso i "cattivi" si basa sul conflitto tra la consapevolezza razionale del male compiuto e l'emozione che lega lo spettatore al personaggio: come si è visto, la narrazione spesso espone le fragilità e le vulnerabilità di questi individui, creando una sensazione di connessione. Ad esempio, in *Breaking Bad*, la trasformazione di Walter White da uomo comune a criminale è il risultato di una serie di circostanze che spingono lo spettatore a capire, se non giustificare, le sue azioni.

Le serie televisive metamoderne pongono una sfida alla nostra comprensione della dimensione etica: infatti, quando un personaggio che compie atti terribili suscita empatia, il pubblico si trova di fronte a un dilemma etico e morale. L'empatia con ciò che è negativo sfida le norme morali tradizionali, poiché lo spettatore è spinto a riflettere sul sottile confine tra giustizia e vendetta, tra ciò che è giusto e ciò che è comprensibile (Harris 2020). Come si è visto, in *You*, Joe Goldberg si presenta come un uomo innamorato, ma la sua ossessione e violenza sono così manipolative che si finisce per mettere in discussione la linea tra amore e possesso. L'immedesimazione nello spettatore diventa tanto più forte quanto più il personaggio è dipinto in modo umano e vulnerabile, nonostante le sue azioni.

L'empatia verso i personaggi negativi è, dunque, una caratteristica potente delle serie televisive contemporanee, che spesso usano personaggi moralmente ambigui per sfidare le aspettative del pubblico. Il fascino che i personaggi negativi esercitano sulle masse non è solo il risultato di una scrittura avvincente, ma anche della nostra capacità di provare empatia per chi, in teoria, non dovremmo giustificare.

In conclusione, alla luce di quanto fin qui descritto ed evidenziato, è possibile affermare che queste serie così complesse e particolari pongono un forte dilemma etico riguardo a cosa sia giusto e sbagliato, a cosa realmente significhi essere buoni o essere cattivi e al fatto che ogni azione ha un effetto a catena: vengono ridiscusse le opposizioni etiche tradizionali semplificate, attraverso un approccio filosofico complesso come quello teorizzato da Lamarque in merito all'etica delle narrazioni, dipanato attraverso uno *storytelling* che si perfeziona via via che le serie divengono sempre più complesse.

Al centro di tutte queste serie vi è proprio una raffinata ricerca sullo *storytelling*: la narrazione si approfondisce e arricchisce di sfumature legate all'umanità dei personaggi, alla loro fallacia e, al contempo, alla volontà di migliorarsi e il pubblico si avvicina loro, empatizzando. Ed è proprio questo che conduce alla riflessione da parte dei fruitori circa la validità o meno delle dicotomie etiche tradizionali e semplificate.

Lo *storytelling* metamoderno, che nel tempo diviene sempre più complesso e ricercato all'interno delle serie televisive, pone in luce le gradazioni e non gli estremi etico-morali e amplifica di conseguenza la possibile empatia verso i personaggi, anche e soprattutto negativi. Il fruitore, allora, non può fare a meno di interrogarsi sulle sfumature tra il bene e il male, che vengono abilmente evidenziate da questi racconti seriali metamoderni.

L'approccio di Lamarque sull'etica delle narrazioni trova, dunque, un interessante terreno di confronto nelle serie televisive contemporanee: infatti, secondo Lamarque, come si è visto, il valore etico delle opere narrative non risiede necessariamente nell'esplicita trasmissione di norme morali, ma nella loro capacità di offrire uno spazio di esplorazione etica, stimolando la riflessione sui temi morali senza imporre giudizi definitivi.

Le narrazioni dei media contemporanei riescono a sviluppare una nuova sensibilità etica attraverso la partecipazione emotiva e il coinvolgimento riflessivo dello spettatore. I personaggi affrontano dilemmi morali autentici e le serie non presentano mai una soluzione corretta e definitiva: gli spettatori sono invitati a empatizzare con i personaggi e a considerare la complessità delle loro scelte, proprio come accadrebbe in una narrazione letteraria tradizionale.

Le narrazioni etiche davvero efficaci non sono di per sé didattiche, ma suscitano una riflessione morale attraverso la complessità narrativa ed emotiva. La serialità televisiva complessa rappresenta, allora, un possibile strumento di "educazione etica" che non impone una morale esplicita, ma permette agli spettatori di riflettere su cosa significhi essere buoni e cattivi. In conclusione, sulla scorta degli studi ad ampio spettro sul potere dell'arte dal punto di vista etico di Lamarque, è possibile affermare che alcune

serie televisive complesse contemporanee non solo soddisfano, ma amplificano il potenziale etico della narrativa, dimostrando che anche prodotti della cultura popolare contemporanea possono fungere da terreno fertile per una profonda riflessione morale.

Bibliografia

- Bauman, Zygmund. *Postmodern Ethics*, Oxford-Basil: Blackwell, 1993.
- Bauman, Zygmund. *Does Ethics Have a Chance in a World of Consumers?* Cambridge: Harvard U.P., 2008.
- Bolter, Jay David, and Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*. New York: MIT Press, 2000.
- Braidotti, Rosi. "Posthuman Critical Theory." *Journal of Posthuman Studies*, 1 (2017): 9-25.
- Bottiroli, Giovanni. "Sei personaggi in cerca d'autore: il punto di vista ontologico." *Enthymema*, XVII (2017): 237-245.
- Brooks, Peter. *Sedotti dalle storie. Usi e abusi della narrazione*. Roma: Carocci, 2024.
- Byers, Micheel. "Dexter." In Lavery, David (ed.), *The Essential Cult TV Reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 2010, pp. 90-96.
- Cetrone, Victoria. "The Allure of the Antihero: Why Flawed Characters Captivate Modern Audiences." *The Voyager*, 24 February 2025, <https://uwfvoyager.com/4938/opinion/the-allure-of-the-antihero-why-flawed-characters-captivate-modern-audiences/> Accessed April 24, 2025.
- de Sola Pool, Ithiel. *Technologies of Freedom*. Cambridge: Harvard U.P., 1983.
- Edgerton, Gary Richard. *The Sopranos*. Detroit: Wayne State University Press, 2013.
- Engels, Kimberly S. *The Good Place and Philosophy: Everything is Forking Fine!* Hoboken: Wiley-Blackwell 2020.
- Ercolino, Stefano, e Massimo Fusillo. *Empatia negativa. Il punto di vista del male*. Milano: Bompiani, 2022.
- Foot, Philippa. "The Problem of Abortion and the Doctrine of Double Effect." *Oxford Review*, 5 (1967): 5-15.
- Frow, John. *Character and person*, Oxford: Oxford U.P., 2014.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture*. New York: New York U.P., 2006a.
- Jenkins, Henry. "Eight Traits of the New Media Landscape." *Confessions of an Aca-Fan*, http://henryjenkins.org/blog/2006/11/eight_traits_of_the_new_media.html 2006b Accessed January 30, 2025.
- Jonas, Hans. *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*. Torino: Einaudi, 2009.
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. New York: Oxford U.P., 2007.
- Lamarque, Peter. "How Can We Fear and Pity Fictions?." *British Journal of Aesthetics* 21 (1981): 291-304.
- Lamarque, Peter. *Fictional Points of View*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- Lamarque, Peter. "On Not Expecting Too Much from Narrative." *Mind&Language*, 19, 4 (2004): 393-408.
- Lamarque, Peter. *The Philosophy of Literature*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2008.
- Lamarque, Peter. *The Opacity of Narrative*. London: Rowman & Littlefield International, 2014.
- Lamarque, Peter. "Reflections on the Ethics and Aesthetics of Restoration and Conservation." *British Journal of Aesthetics*, 56.3 (2016): 281-299.

- Lamarque, Peter. *The Uselessness of Art: Essays in the Philosophy of Art and Literature*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2020.
- Lamarque, Peter. "Literary Form and Ethical Content." *Disputatio*, 13, 62 (2021): 245-263.
- Lewis, Maria. "Why do we love anti-heroes?" *Acmi*, 28 February 2024, <https://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/why-do-we-love-anti-heroes/> Accessed January 30, 2025.
- Maio, Barbara. *La terza Golden Age della televisione. Autorialità, generi, modelli produttivi*. Roma: Ed. Sabinae, 2009.
- McGregor, Rafe. "The Ethical Value of Narrative Representation." *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 4.1 (2017): 57-74.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.
- Meyer, Silke. "Narrative ethics and cultural analysis. Insolvency stories and moral debt relief". *Fabula*, 59.1-2 (2018), <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/fabula-2018-0004/html> Accessed January 30, 2025.
- Mittell, Jason. *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*. Roma: Minimum fax, 2017.
- Moyal-Sharrock, Daniele. "The fiction of paradox: really feeling for Anna Karenina." In Gustafsson, Ylva, Kronqvist, Camilla, and Michael McEachrane (eds.), *Emotions and understanding: Wittgensteinian perspectives*. New York: Palgrave-Macmillan, 2009, pp. 165-184.
- Rowe, Mark W. "Lamarque and Olsen on Literature and Truth." *The Philosophical Quarterly*, 47.188 (1997): 322-341.
- Russell, James M. *Forking Trolley: An Ethical Journey to The Good Place*. Bath: Palazzo Edition, 2019.
- Scanlon, Thomas. *What We Owe to Each Other*. Cambridge: Harvard U.P., 2000.
- Sepinwall, Alan. *Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la tv e le forme della narrazione*. Milano: BUR, 2014.
- Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford U.P., 1995.
- van den Akker, Robin, Gibbons, Alison, and Tim Vermeulen (eds.). *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*. London: Rowman & Littlefield International, 2017.
- Vittorini, Fabio. *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*. Bologna: Pàtron, 2017.
- Vittorini, Fabio. *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine, racconto*. Bologna: Pàtron, 2019.