

Paola Dalla Torre

## Le antieroine delle serie tv *crime* contemporanee

Il saggio analizza il genere *crime* delle serie televisive contemporanee e mette in evidenza l'emergere di un modello ricorrente: la centralità di protagoniste femminili che sempre più spesso sono protagoniste assolute delle vicende raccontate. E sono tutte protagoniste ciniche, scostanti, che cercano e praticano la solitudine, antieroine che si muovono in un mondo dominato dal crimine e dalla violenza, soprattutto maschile.

*The essay analyzes the crime genre of contemporary television series and highlights the emergence of a recurring pattern: the centrality of female protagonists who are increasingly the absolute stars of the stories being told. And they are all cynical, unhinged protagonists who seek and practice solitude, anti-heroines who move in a world dominated by crime and violence, especially by male.*

### 1. *Il crime nelle serie tv contemporanee: un genere nichilista al femminile*

In questo saggio analizzeremo le serie tv *crime* contemporanee per raccontarne un aspetto particolare: l'emergere di figure femminili che sono protagoniste assolute delle storie raccontate o per lo meno hanno pari dignità rispetto alle loro controparti maschili. Cercheremo di individuarne le caratteristiche principali e mostreremo come si sia creato un topos narrativo vincente globale e transnazionale, che ormai è entrato a far parte dell'immaginario stratificato del *crime* audiovisivo.

Facciamo un passo indietro, però, e partiamo col dire che il *crime* è certamente uno dei generi di più grande successo dell'industria cinematografica. Come molti, se non tutti, i generi sul grande schermo, il cinema lo ha adattato dalla letteratura dove, naturalmente, aveva una lunga e fortunata tradizione.<sup>1</sup> E si è impossessato fin da

---

<sup>1</sup> Richard Bradford scrive che l'inizio del genere si può far risalire addirittura a Sofocle con il suo *Edipo Re*, dove il protagonista può essere visto come un precursore del detective moderno (Cfr. Richard Bradford, *Crime Fiction. A very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 43). Mentre Heather Worthington scrive che i testi che compongono la *crime fiction* sono molti e vari e che il genere ha le sue origini in narrazioni fattuali che riguardavano i criminali, i loro crimini e le loro punizioni, ma a partire dalla seconda parte del XVIII e nel XIX secolo i resoconti fattuali sono stati gradualmente sostituiti in larga misura da forme di fiction. Parallelamente a questo cambiamento di formato, si verificò un cambiamento testuale, in quanto le narrazioni brevi – le facciate dei crimini e delle esecuzioni, i conti degli ordinari, le voci dei calendari di Newgate, gli articoli di giornale e i racconti dei periodici – furono lentamente affiancate e, nel XX secolo, superate dal romanzo. Sempre secondo Worthington, per molti versi si può sostenere che il crimine sia sempre stato implicato nello sviluppo del romanzo, come si vede in *Moll Flanders* di Defoe (1722), dove la protagonista passa gran parte della sua vita e una parte considerevole della narrazione come criminale. L'autore cita poi Lennard Davis, il quale sostiene che il romanzo è in fondo una forma di letteratura criminale, che la forma del romanzo sembra quasi richiedere un contenuto criminale e che, rappresentando eventi e personaggi

subito del suo meccanismo narrativo avvincente (un mistero, un'uccisione, un'indagine, sentimenti e passioni forti, personaggi che vivono in un chiaro-scuro sentimentale e morale).

Le storie *crime* sul grande schermo assumono, così come in letteratura, del resto, diverse sfumature: abbiamo le pellicole *noir*, i *legal*, il *thriller*, i film gialli puri. Tutti fanno parte del grande contenitore di riferimento del *crime* con piccole gradazioni differenti. Glen Creeber afferma che la sezione del *crime*, in tv e al cinema, vada definita come un termine ombrello che comprende tutti i testi che presentano il crimine come caratteristica dominante e trainante della trama. Nelle sue varie forme, è spesso luogo di contestazione di definizioni, terminologie e persino storie di genere con radici letterarie e cinematografiche. Ciò è dovuto al fatto che esiste un numero così vasto di testi che presentano tutti i tipi di crimini gravi da diverse prospettive narrative che è difficile considerarli tutti, in termini di genealogia generica, "uguali".<sup>2</sup> Nella Hollywood classica, la Warner Bros, una delle Big Five dello studio-system dell'industria cinematografica hollywoodiana, si specializza sul modello *noir* e lega a questo il volto disincantato di Humphrey Bogart. Il *noir* è uno dei generi più intriganti del sistema classico perché è l'unico modello di narrazione eroica ambigua, pessimista, negativa (nei limiti del possibile naturalmente, in accordo con quello che permetteva il codice di autoregolamentazione morale di Hollywood, il codice Hays). In queste pellicole il protagonista è quasi sempre un detective privato disilluso (non un poliziotto!) che viene ingaggiato per risolvere casi spinosi e controversi, al limite della moralità, che non possono essere affidati ai normali e rispettabili canali d'indagine. Quasi sempre verrà commesso un crimine, quasi sempre una donna, una dark lady, farà cadere in tentazione il protagonista e quasi sempre il protagonista cadrà nella sua trappola perdendo tutto. Siamo, dunque, all'interno di un racconto che ha poco o nulla dell'ottimismo del tipico storytelling hollywoodiano. Il mondo del *noir* è buio, opprimente, fumoso, come gli ambienti che fanno da sfondo alle vicende raccontate: luoghi fotografati da un bianco e nero in cui a dominare è il nero e dove il protagonista si muove come all'interno di un labirinto, dove finirà per perdere la propria direzione. Il tutto nella nuvola di fumo delle sigarette perennemente accese dai diversi personaggi.

È, dunque, il genere visivamente e filosoficamente più estremo del modello narrativo hollywoodiano e risente molto dell'estetica e dell'etica europea e di un certo cinema d'avanguardia. È importante riflettere su questo aspetto perché ci fa capire come il *noir* sia un genere moderno: espressione di una visione nichilista del mondo che appartiene alla nostra contemporaneità piuttosto che agli anni quaranta-cinquanta, in cui conosce la sua consacrazione.<sup>3</sup> La sua visione relativista del mondo e delle

---

immaginari come reali, i romanzieri diventano bugiardi, autori del crimine della finzione (Heather Worthington, *Key Concepts in Crime Fiction*, New York, Palgrave MacMillan, 2011, p. 123).

<sup>2</sup> Glen Creeber, *The television genre book*, Londra, Palgrave, 2015, pp. 17-19.

<sup>3</sup> Sul tema della filosofia nichilista del *noir* si può leggere Mark T. Conard, *The Philosophy of Film Noir*, Lexington, University Press of Kentucky, 2006.

persone è, a nostro avviso, il primo modello di riferimento a cui si sono ispirate le serie tv *crime* contemporanee di cui parleremo in questo saggio.

Gli anni cinquanta sono anche gli anni dell'arrivo della televisione e, secondo la logica tipica di ogni nuovo media, il piccolo schermo ri-media<sup>4</sup> il cinema così che il *crime* diventa anche in tv un genere di riferimento di sicuro successo a livello di ascolti. E anche qui, il *crime* viene declinato secondo le diverse sfumature che già prima abbiamo definito per il cinema. A questo punto, un altro esempio interessante che dobbiamo citare è certamente quello di Alfred Hitchcock che, lavorando tra cinema e televisione, innova il *crime* sul grande e sul piccolo schermo. Regista inglese che conosce la sua fortuna in America, Hitchcock non è solamente l'autore di pellicole che potremmo definire *thriller* psicologici, macchine narrative di *suspence*, ma anche l'inventore della fortunatissima serie tv antologica *Hitchcock presenta* (1955-1962), in cui ogni episodio, introdotto dal volto e dalla voce iconica del suo autore, raccontava storie gialle e poliziesche, forse meno innovative rispetto alle sue pellicole, ma certamente una pietra miliare nello sviluppo del *crime* in televisione. Riguardo alla poetica cinematografica di Hitchcock ci preme sottolineare un aspetto: nei film del regista inglese le donne hanno un ruolo molto differente rispetto a quello che, solitamente, era riservato al genere femminile nel modello del racconto classico.<sup>5</sup> Non sono solo meri oggetti del desiderio, diventano agenti del cambiamento, hanno un'identità forte che le fa diventare protagoniste delle storie, mentre l'uomo, per una serie di menomazioni fisiche o psicologiche, rimane a guardare e subisce la loro intraprendenza, libertà, volitività. E soprattutto la loro ambiguità. Pur lavorando all'interno del sistema del cinema classico che è stato definito "patriarcale",<sup>6</sup> Hitchcock è uno dei pochi a dare rilievo alle figure femminili all'interno di un genere che, comunemente, viene sempre considerato maschile. Perché anche questo aspetto, come per l'aspetto che in precedenza abbiamo evidenziato (la filosofia nichilista del *crime*), è fondamentale per la nostra analisi? Perché anche questa caratteristica anticipa una tendenza profondamente contemporanea: oggi, il grande e piccolo schermo è invaso da personaggi femminili che sono protagonisti di racconti gialli, polizieschi, *noir*, *thriller*.

A nostro avviso, dunque, le serie tv *crime* contemporanee non possono non essere messe in relazione con questi due modelli di riferimento: da un lato il *noir*, dall'altro il racconto eversivo di alcuni autori come Hitchcock che propongono un'attenzione diversa al ruolo del femminile nelle storie. La visione pessimista e relativista del mondo e dell'uomo che i film "neri" propongono e l'attenzione allo sguardo

---

<sup>4</sup> Facciamo riferimento al concetto esposto nel libro: Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini Associati, 2003.

<sup>5</sup> Si legga, per esempio, l'analisi portata avanti da Cosetta G. Saba sul film *La finestra sul cortile* in Ead., *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile*, Milano, Lindau, 2009.

<sup>6</sup> Sono state le femministe negli anni settanta a criticare lo sguardo al maschile del cinema classico e definirlo un cinema "patriarcale". Seminale in quest'ottica il lavoro di Laura Mulvey sul cinema narrativo classico e il piacere visivo, uscito nel 1975 (la traduzione italiana è la seguente: Laura Mulvey, *Cinema e piacere visivo*, Veronica Pravadelli (a cura di), Roma, Bulzoni, 2013).

femminile su questo mondo sfuggente, inafferrabile e brutale che certi registi come Hitchcock offrono, sono due architrave su cui il modello narrativo del *crime tv* contemporaneo si erige.

Sulla presenza del femminile nel *crime*, in realtà, la studiosa Sue Turnbull va ben oltre la nostra affermazione e scrive che: «nonostante la percezione diffusa che il *crime drama* sia un genere intrinsecamente ‘maschile’, le donne vi hanno giocato un ruolo fondamentale fin dall’inizio, non soltanto nella veste di vittime indifese o femme fatale doppiogiochiste, ma anche in qualità di personaggi sempre più risolutivi nell’ambito delle indagini, nonché come percentuale del pubblico televisivo in costante aumento dagli anni Cinquanta a oggi. [...] La rappresentazione della donna nel *crime drama* ne [ha] testimoniato il mutamento del ruolo sociale nel corso degli anni, alimentando il dibattito sia sulla stampa di massa che nel campo dei feminist media studies».<sup>7</sup>

Per la studiosa americana, dunque, il rapporto tra *crime* e femminile si declina su più livelli:

1. All’interno dei testi prodotti, con le donne che assumono i ruoli di protagoniste;
2. All’esterno dei testi prodotti: cioè nella filiera della produzione del testo (le sceneggiatrici, le registe, le produttrici, le spettatrici etc etc);
3. In relazione al contesto socio-culturale in cui vengono prodotti: sono, cioè, specchio del cambiamento del ruolo del femminile nella società.

Una recente ricerca sulla presenza femminile davanti e dietro lo schermo nelle serie *crime* italiane contemporanee, realizzata da Valentina Re e Marica Spalletta, mette in evidenza una realtà un po’ più chiaroscurale per il nostro paese, almeno nella contemporaneità.<sup>8</sup>

Se a livello di rappresentazione i dati, infatti, sono positivi:

1. I personaggi femminili rappresentano il 36% del totale dei personaggi ma se ci focalizziamo sui personaggi di maggiore rilievo le donne rappresentano il 41% dei lead, il 42% dei co-lead e il 46% dei personaggi episodici major;
2. Relativamente ai ruoli caratteristici del genere *crime*, i personaggi femminili sono prevalenti nella veste di medici legali (45%) e avvocati/PM/giudici (40%). La loro presenza risulta minore nella veste di vittime (34%) e investigatori “amatoriali” (32%) e ancora più ridotta nei ruoli di investigatore professionista – poliziotto (21%) e criminale (19%);
3. Se ci focalizziamo sul ruolo del detective professionista, le donne rappresentano il 43% dei “main detectives” (generalmente, ispettori o vicequestori). La percentuale si riduce sensibilmente sia se scendiamo nella scala gerarchica (le donne rappresentano

<sup>7</sup> Sue Turnbull, *Crime. Storia, miti e personaggi delle serie TV più popolari*, Roma, Minimum Fax, 2019, p. 4326 (e-book).

<sup>8</sup> Valentina Re, Marica Spalletta, *Unsuitable Jobs For Women. Women’s Behind-the-Scenes Employment and Female On-Screen Representation in Italian TV Crime Drama*, in «Comunicazioni Sociali», n. 1, 2023, pp. 82-97 (Published online May 2023).

il 17% degli “assistant detectives”), sia, soprattutto, se saliamo, con solo il 6% di donne nel ruolo di “supervisor”.

A livello di occupazione, i dati sono un po' meno positivi:

1. Le donne rappresentano il 31% del totale dei professionisti impiegati nella realizzazione ma rappresentano solo il 6% dei registi e il 25% degli sceneggiatori coinvolti.

2. Tra i ruoli ricoperti prevalentemente da uomini rientrano fotografia (99%), musica (99%), suono (99%) e montaggio (87%) mentre tra i ruoli prevalentemente ricoperti da donne rientrano costumi (84%), casting (75%) e make-up (71%).

3. Rispetto ai ruoli produttivi, la presenza femminile si attesta al 38% nel caso del produttore delegato e al 53% se prendiamo in considerazione il produttore per il commissioner. Tuttavia, scende al 19% se consideriamo la figura del produttore principale.

L'unico trend positivo sembra essere quello in due nuovi ruoli: scenografia (complessivamente 32%, con una crescita dal 20% al 35%) e supervisione VFX (complessivamente 26%, con una crescita dallo 0% al 31%).

Come possiamo vedere, dunque, un quadro positivo per quel che riguarda l'immaginario al femminile legato al genere *crime* nella televisione italiana, un po' più opaco per le possibilità dietro le quinte, anche se i margini di miglioramento sono certamente possibili. Visto anche, ad esempio, l'esponentiale incremento delle donne nella filiera degli effetti speciali, considerata da sempre un ambito prettamente maschile.

In sintesi, comunque, sia tramite uno studio storico del contesto anglo-americano, come quello della Turnbull, sia attraverso la recente ricerca italiana di Re/Spalletta, quello che si evince è una centralità ormai conclamata delle protagoniste femminili all'interno del panorama del genere *crime* televisivo. Una presenza che assume forme, estetiche e storie differenti, certamente, a seconda dei Paesi in cui le serie sono create, a seconda della tipologia di canali a cui sono destinate (tv statali, pay tv, video on demand), a seconda di chi ha lavorato alla loro realizzazione (regista, uomo o donna, sceneggiatore o sceneggiatrice, attrici, etc etc). Tante le variabili da considerare, dunque, che differenziano i prodotti realizzati ma, come cercheremo di dimostrare, pur nelle distinzioni, emerge un chiaro modello transnazionale globale: quello di un *crime* femminile nichilista, che vede per protagoniste antieroiine dai tratti fortemente riconoscibili. Questo modello prende certamente spunto da quello che si è affermato nel mondo *crime* tv al maschile, con alcune significative differenziazioni.

## 2. L'emergere dell'antieroe nella complex-tv

Le odierne serie televisive sono considerate al pari, se non superiori, rispetto ai film che vengono realizzati per il cinema. Riuscendo ad uguagliarli a livello di sceneggiatura, regia, recitazione. Questa stima per un prodotto pensato per il piccolo

schermo si è affermata in un momento particolare della storia della televisione. Fino agli anni novanta, infatti, pur realizzando i canali televisivi serie interessanti, i prodotti narrativi per il piccolo schermo non godevano dell'aura di autorialità che gli viene, invece, oggi riservata.

La situazione cambia quando inizia ad affermarsi quella che è stata definita la "quality tv": una televisione di qualità che offre serie d'autore contro la televisione commerciale e d'intrattenimento che invece punta a "riempire" i suoi palinsesti di prodotti (quantità vs qualità).<sup>9</sup> Una serie che segna questa svolta autoriale è senz'altro *I segreti di Twin Peaks*, scritta e diretta da David Lynch. Nel 1990-1991, il regista americano porta in prima serata sulla rete generalista ABC il suo mondo onirico, surreale e dallo stile inconfondibile. È una delle prime volte che un autore cinematografico si cimenta con la serialità considerando la televisione come uno schermo ulteriore in cui poter raccontare le sue storie, le sue ossessioni, le sue visioni. Robert Thompson individua una decina di caratteristiche della "quality tv".<sup>10</sup> Prima di tutto, come detto, l'autorialità della scrittura. Quindi, la scelta di tematiche complesse e controverse che vengono dipanate non all'interno di un singolo episodio bensì su tutti gli episodi della stagione. Quindi uno stile di scrittura complesso, che prevede la strutturazione della trama in più livelli e punti di vista. Uno stile che, inoltre, ibrida più generi insieme e che punta al realismo della storia e alla credibilità della recitazione.

Sono tutte caratteristiche che troviamo perfettamente espresse in *Twin Peaks* (eliminando forse l'aspetto del realismo, ma perché Lynch è un surrealista anche al cinema) ma anche, ad esempio, in un'altra serie di grande successo degli anni novanta come *X-Files* (1992-2003). Sono due serie di culto, che rivoluzionano il *crime* sul piccolo schermo ed elaborano un look notturno, cupo e ambiguo che diventerà un modello di riferimento.

A questo primo grande punto di svolta per la serialità televisiva, che è stato definito la seconda Golden Age della tv americana, segue la Terza Golden Age, quella per cui viene coniato il termine "complex tv".<sup>11</sup> Assistiamo alla nascita della tv complessa alla fine degli anni novanta e soprattutto con i duemila quando alcuni player televisivi iniziano, in maniera dirompente, a rompere gli equilibri del sistema seriale televisivo americano. Ci riferiamo all'entrata in campo delle tv via cavo come Showtime, FX o HBO (che già erano entrate nel mercato tv da tempo, ma si erano dedicate soprattutto alla realizzazione di film). Proprio HBO nel 1999 realizza *I soprano* (1999-2007), tra le prime serie di una cable tv in grado di raggiungere gli ascolti di una rete generalista. Il modello HBO (che ha come claim "It's no TV, it's HBO") è quello di una narrazione che per finezza di dialoghi, approfondimento psicologico dei

---

<sup>9</sup> Cfr. Janet McCabe, Kim Akass, *Quality tv. Contemporary American Television and Beyond*, New York, I. B. Tauris, 2007.

<sup>10</sup> Cfr. Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, Syracuse, Syracuse University Press, 1997.

<sup>11</sup> Jason Mittel, *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling tv*, Roma, Minimum Fax, 2017.

personaggi e complessità delle storie raccontate è più vicina alla struttura di un romanzo che a quello di una serie. Ogni episodio diventa il capitolo di un grande affresco umano di vicende, persone, temi che si intrecciano disegnando archi narrativi coinvolgenti, emozionanti e di grande profondità.

Le serie complesse, infatti, sono quelle che riorganizzano prima di tutto la struttura narrativa delle loro storie: uniscono insieme il modello narrativo episodico con il modello narrativo seriale delle soap opera, sono serie serializzate. Banalmente, significa che costruiscono ogni episodio con una trama verticale (anthology plot) che si esaurisce nel singolo episodio ed una orizzontale (running plot) che, invece, continua per quelli successivi, generalmente per un'intera stagione, se non oltre. Sono, inoltre, serie in cui il modo con cui viene raccontata la storia è considerato un effetto speciale narrativo. Un modo che punta ad essere intricato, ambiguo, sfidante per lo spettatore. Quasi come un puzzle che va ricostruito. E in questo senso la serie che meglio incarna questa "estetica funzionale", come la chiama Mittel, è senz'altro *Lost* (2004-2020). La possiamo definire la serie "cubo di Rubick", la serie "rompicapo" realizzata da ABC che diventa fenomeno di culto e che ancora oggi conta migliaia di fan che si interrogano sul suo finale. *Lost* incarna al meglio il concetto di tv complessa anche perché, oltre alla distorsione della trama e della sua linearità (con continui flashback e flashforward), possiede anche altri elementi. Primo fra tutti, fa emergere la figura dello showrunner, in questo caso J.J. Abram, l'autore che segna lo stile della serie. Poi, è una serie transmediale, cioè che invade anche altri spazi e mercati (videogame, Internet, social, fan fiction, etc). Infine, è una serie che produce una comunità di fan che, dal basso, diventa co-creatrice della serie stessa (la creatività grassroot come le pagine dedicate, i forum di commenti, le realizzazioni di video su youtube etc. etc.).

E, per ultimo, perché «una delle caratteristiche condivise da molte serie complesse è il ruolo importante occupato nella storia da personaggi glaciali, dalla dubbia moralità o anche malvagi, che sono quasi sempre uomini (come già affrontato di sfuggita) e che rappresentano quella figura solitamente identificata come "antieroe"». <sup>12</sup> In *Lost* ne abbiamo vari, di differenti gradazioni: da Sawyer, a John Locke fino a Benjamin Linus.

Anche Tony Soprano è un antieroe, anche definito "difficult man", <sup>13</sup> così come il Dottor House, Walter White di *Breaking Bad* (2008-2013) o Dexter nell'omonima serie (2006-2013). Sulla figura dell'antieroe e della sua emersione nelle serie tv contemporanee, Andrea Bernardelli scrive che «si tratta di personaggi spesso asociali, antipatici, cattivi e moralmente discutibili» <sup>14</sup> ma che, proprio grazie a queste caratteristiche, avvincono lo spettatore all'interno di trame coinvolgenti. L'antieroe è un personaggio che prevede il rovesciamento della figura dell'eroe: tutto ciò che di

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 249.

<sup>13</sup> Cfr. Brett Martin, *Difficult Men. Dai Soprano a Breaking Bad, gli antieroi delle serie tv*, Roma, Minimum Fax, 2018.

<sup>14</sup> Andrea Bernardelli, *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma, Carocci Editore, 2016, p. 9.

positivo possiede la figura eroica, nell'antieroe viene rovesciato, negato, irriso o per lo meno "sporcato" da caratterizzazioni negative. Il protagonista è debole, incerto della propria identità, ambiguo e a volte inetto nelle azioni. Bernardelli ne definisce una casistica:<sup>15</sup>

1. L'antieroe per sovversione, come accade spesso ai protagonisti dei romanzi di Dostoevskij, un ribelle al pensiero dominante;
2. L'eroe mancato: il personaggio che si trova a dover affrontare lo scontro con un mondo che non concede spazio all'eroe (i protagonisti dei romanzi di Stendhal avrebbero le caratteristiche eroiche, ma il contesto storico in cui vivono gli impedisce di esercitarle);
3. L'inetto: il personaggio che sembra avere di fronte a sé il modello eroico, ma è irraggiungibile a causa delle sue limitate capacità fisiche, mentali o morali;
4. Il Villan crypto-eroico: l'antagonista, l'oppositore o il villain che si trasforma o si rivela 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;
5. L'eroe per caso: colui che si trova in una situazione che richiederebbe la presenza di un personaggio eroico 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;
6. L'Everyday man: situazione limite in cui il protagonista, come nel caso precedente, non ha caratterizzazioni eroiche, ma in questo caso neppure il contesto che lo circonda richiede la presenza di un eroe (al contrario del caso precedente). Spesso i nuovi protagonisti delle serie tv sono degli anti-villan, cioè dei cattivi in qualche modo macchiati o sporcati da una qualche forma di umanizzazione, ibridati con la figura eroica in sostanza. Un villain che diventa eroico spinto dagli eventi, o forse dalla propria umanità nascosta (come Dexter). Un personaggio in sé completamente negativo che cede parzialmente alla normalità e all'umanità. Diventa fragile, mettendo in mostra il proprio lato umano, rappresentazione che lo mette in discussione in quanto cattivo in termini assoluti. Il personaggio è negativo, è un "bad guy", ma rivela delle sfumature umane. Questa sua umanità permette il meccanismo di allineamento dello spettatore alle sue storie, alle sue vicende, ci fa avvicinare a personaggi che, generalmente, riterremmo ripugnanti e con i quali non vorremmo avere nulla a che fare. Ci identifichiamo con gli antieroi, ne comprendiamo i sentimenti ambigui, contrastanti, sfuggenti e catarticamente accediamo a sentimenti violenti e malvagi che, generalmente, non possono essere accettati. E contemporaneamente ci interroghiamo sulla nostra moralità, sul confine delle azioni che commettiamo ogni giorno, sul "bad guy" che, in piccolo, è in ognuno di noi.

---

<sup>15</sup> Ivi, pp. 19-20.



Come si sarà notato, fino ad ora abbiamo portato esempi di protagonisti solo maschili, ma, in realtà, con la complex tv iniziano a farsi strada, anche se più lentamente, protagoniste femminili: antieroine che, piano piano, invadono il piccolo schermo fino a sovrastare le controparti maschili.

### 3. *Le antieroine nel crime contemporaneo: le “broken girls”*

Prima sono arrivate Carmela Soprano, la moglie di Tony, e Skyler White la moglie del protagonista di *Breaking Bad*, poi Claire Underwood di *House of Cards* (2013-2018), e infine Carrie Mathison, l'agente della CIA bipolare in *Homeland* (2011-2020). Per non parlare dell'agente Linden di *The Killing* (2011-2014) o della Viola Davis in *Le regole del delitto perfetto* (2014-2020). Fino alla Jodie Foster della nuova serie antologica di *True Detective-Night Country* (2024). Sono solo alcuni nomi delle antieroine che hanno trovato spazio nelle serie tv contemporanee.

La studiosa Isabel Pinedo ci parla addirittura di cinque modelli di antieroine della serialità odierna.<sup>16</sup> Si è passato, in ordine cronologico approssimativo (anche se le categorie si sovrappongono), dalla moglie emarginata dell'antieroe (come Carmela o Skyler), all'antieroina femminile patologizzata (Sarah in *The Killing*), all'antieroina femminile che collabora con il marito antieroe in attività illecite (la “lady Macbeth” Claire Underwood), all'antieroina femminile normalizzata (le protagoniste di *Orange is the new black*, 2013-2019) fino alla “difficult woman” (come la protagonista di *Master of sex*, 2013-2016).

L'antieroe, come abbiamo detto, è una figura moralmente ambigua, con un mix di tratti simpatici e antipatici, che commette gravi trasgressioni morali. Ciò che distingue l'antieroina dall'antieroe è che il livello delle sue trasgressioni non è in genere pari a quello delle trasgressioni commesse dagli uomini. Le antieroine che la studiosa ci racconta presentano diverse sfumature della loro antieroinicità e si va da un estremo in cui abbiamo l'antieroina pura che fa intenzionalmente del male grave agli altri attraverso azioni o omissioni. Se uccide deliberatamente, lo fa per proteggere sé stessa o altri, anche se non in condizioni che la legge riconoscerebbe come omicidio per legittima difesa. All'estremo opposto, l'antieroina è una “difficult woman” che trasgredisce le norme della femminilità in modo disinvolto e sistematico. È abrasiva, aggressiva, ambiziosa, spesso definita dal lavoro più che dalla maternità, a volte antipatica. Le donne difficili sono complesse e la storia ruota intorno a loro e all'emancipazione femminile. Nel mezzo di questi due estremi, abbiamo tutte le gradazioni possibili e tutte queste tipologie di protagoniste femminili hanno il pregio, sempre secondo l'analisi di Pinedo, di ampliare i limiti narrativi concessi alle donne nell'immaginario televisivo.

---

<sup>16</sup> Isabel Pinedo, *Difficult Woman on Television Drama. The Gender Politics of Complex Woman in Serial Narratives*, London, Routledge, 2023, pp. 2-4.

Tutte queste figure di antieroine emergono nel panorama delle serie televisive per svariati motivi, ma soprattutto per due, a nostro avviso. Da una parte, per un motivo sociologico: nella contemporaneità, infatti, l'argomento del femminile riveste un ruolo sempre più centrale nei discorsi politici e culturali, determinando nuove sensibilità e anche nuove politiche d'inclusione. Dall'altra parte, per un motivo industriale: la nascita delle piattaforme di streaming a partire dagli anni duemila determina lo sviluppo vertiginoso dell'industria dell'audiovisivo e dunque la necessità di nuovi racconti con nuovi punti di vista che lascino spazio alle figure che, fino ad oggi, avevano rivestito un ruolo più marginale nelle produzioni.

Anche se, come ben sappiamo, ogni fenomeno non ha una data d'inizio precisa e la scelta di date esatte serve soltanto ad aiutare la classificazione di eventi che hanno contorni e margini molto più complessi e sfumati, a nostro avviso il 2005 è certamente fondamentale per la creazione del nuovo topos di antieroina nel genere *crime* che vogliamo descrivere. Il 2005 è infatti l'anno in cui esce il primo libro della saga scritta da Stieg Larsson *Millennium. Uomini che odiano le donne*. Con questo testo viene fatto iniziare un nuovo modello di narrazione *crime*: il *Nordic noir*, un racconto cupo e disperato che descrive vicende violente e spesso orribili, smascherando la facciata perbenista delle nostre società occidentali e mostrando le mostruosità che spesso si annidano dentro il luogo che dovrebbe essere quello della cura per eccellenza e cioè la famiglia. Racconti in cui l'ambientazione fredda e glaciale del Nord Europa ha un ruolo fondamentale, perfetto contraltare di protagonisti e soprattutto protagoniste sole e segnate da traumi pregressi, fisici, mentali o psicologici, che le rendono socialmente disfunzionali.

Questo modello, naturalmente, pochi anni più tardi trova una perfetta visualizzazione sul grande schermo e in televisione. Nel 2009 infatti viene girata la versione svedese di *Millennium* e nel 2011 la versione americana diretta da David Fincher. Fincher è l'autore di capolavori *crime* come *Fight Club* (1999) o *Zodiac* (2007) e le sue pellicole sono la perfetta visualizzazione di storie nichiliste in cui i protagonisti sono antieroi, spesso folli. Con *Millennium* Fincher adotta per la prima volta il punto di vista femminile e ci regala una diafana Rooney Mara nel ruolo di una "broken girl", una ragazza spezzata, traumatizzata, al limite della psicopatia, che si muove in un mondo maschile a lei ostile, violento, a cui risponde con altrettanta violenza. Nel 2014 Fincher torna a raccontare un'altra antieroina in *Gone girl*, tratto dal bestseller della scrittrice Gillian Flynn, continuando sulla strada di un racconto in cui le donne sono il centro propulsore dell'azione, vittime e carnefici al tempo stesso, personaggi contraddittori e sfuggenti che cercano di sopravvivere in un mondo dove pare non esserci salvezza per nessuno.

Anche la televisione si ispira a questa formula e nel 2007 esce la serie danese *The Killing* mentre nel 2011 la serie dano-svedese *The Bridge*. Entrambe le serie avranno, poi, la loro versione americana (nel 2011 *The Killing* e nel 2013 *The Bridge*), in cui si mescolano un tetro naturalismo, luoghi sconsolati e detective cupi, con un'estetica

poco illuminata, un ritmo lento, trame a più livelli e un interesse nel rivelare il “ventre oscuro” della società.<sup>17</sup>

In queste due serie viene creato il topos femminile antieroico che stiamo cercando di analizzare. Le protagoniste delle due serie citate sono detective della polizia talentuose, determinate fino al limite della sgradevolezza, alla ricerca di killer che compiono delitti efferati (soprattutto verso donne/bambini). Sono donne forti, volitive e indipendenti. Tanto risolutive e funzionali sul loro lavoro, quanto fragili e inadatte nei rapporti familiari e interpersonali. Sono donne solitarie, anche se hanno famiglia e relazioni con partner (spesso di natura occasionale). Anzi, la protagonista di *The Bridge* è afflitta dalla sindrome di Asperger e, dunque, il tratto di asocialità e di incapacità di relazionarsi è ancora più accentuato. Dunque, sono donne segnate da un qualche trauma, legato a dolori, malattie, problemi fisici o psichici, con il quale devono combattere. Si dedicano ossessivamente al loro lavoro, tormentate dai delitti che devono risolvere, incapaci di dare attenzione ad altro. Sono delle workaholic a scapito dei legami affettivi, scelgono la loro solitudine come una missione. Come scrive Valentina Re: «a meno che non sia troppo giovane o ormai troppo vecchia per le relazioni sentimentali, la donna detective è spesso single, divorziata o vedova – in ogni caso, sola: ma di una solitudine molto diversa da quella maschile, spesso presentata come scelta, privilegiata, rivendicata». Sono antieroine coraggiose e forti, che si ribellano e non si piegano alle convenzioni sociali e alla pressione del potere (che è soprattutto maschile) e le cui fragilità risultano una forza. “Broken girls”, come abbiamo scritto, che non hanno paura di mostrare tutte le asperità e le irrisolutezze dei loro caratteri, che combattono all’interno di un sistema maschilista nel lavoro e nella società, dove la disparità di genere è dominata dalla violenza maschile. Un mondo nichilista, freddo, distaccato e notturno come gli spazi in cui si devono muovere. Un mondo ostile che le percepisce come innaturali, insolite o incomplete ma a cui le nostre antieroine non si piegano, indifferenti all’immagine di sé che comunicano. E se è vero, come scrive Heather Worthington, che la *crime fiction* è un genere popolare, prodotto e consumato rapidamente e di conseguenza, può essere e spesso è molto sensibile al contesto in cui appare, offrendo importanti spunti di riflessione sul suo momento culturale, politico e storico,<sup>18</sup> a nostro avviso questo topos di antieroina del *crime* televisivo assurge a segno dei discorsi culturali della nostra contemporaneità riguardo temi complessi e stratificati come il patriarcato, la violenza di genere, le pratiche coercitive e di controllo che dominano le relazioni interpersonali.

Il ruolo di queste protagoniste, dunque, sembra essere quello di diventare protettrici, in senso lato, di tutto il femminile che combatte per il suo riconoscimento in un mondo in cui il retaggio patriarcale è ancora forte e si esprime in modi violenti. Non sono semplici detective che devono scoprire brutali assassini, ripristinare verità e

---

<sup>17</sup> Glen Creeber, *The television genre book*, London, Palgrave, 2015, pp. 18-19.

<sup>18</sup> Heather Worthington, *Key Concepts in Crime Fiction*, New York, Palgrave MacMillan, 2011, p. 29.

giustizia, bensì sono simboli di una realtà più ampia, che cercano di affermare il valore della parità e dell'uguaglianza del femminile rispetto al maschile.

Forse questa capacità di farsi simbolo culturale in sintonia con l'aria del proprio tempo è quello che ne ha determinato il successo e che ha trasformato questo topos in una struttura di riferimento per il *crime* televisivo.

Un prototipo, come scrivevamo all'inizio del nostro saggio, in cui gli elementi costitutivi sono da una parte il punto di vista di queste "broken girls" come vettore del racconto; dall'altra il paradigma nichilista che segna il mondo in cui queste si muovono. E in cui, però, cercano di affermare, a differenza del modello del *crime* al maschile, un orizzonte di senso, di speranza, di verità. Il femminile, dunque, diventa l'unico portatore di vita e di futuro, in un contesto così cupo da sembrare un buco nero che inghiottisce ogni significato. Un prototipo da imitare, in maniera globale e transnazionale, secondo le modalità narrative della complex tv e dei sistemi di streaming come Netflix. Ad esso possiamo accostare serie tv americane come *Top of the Lake* (2013-2017) diretto da Jane Campion e *Omicidio a Easttown* (2021) con Kate Winslet; serie inglesi come *The fall* (2013-2016), *Happy Valley* (2014-2023) o *Vigil* (2021-in produzione); naturalmente serie nordiche come *Pagan Peak* (2019-2023), altro remake di *The bridge*, o *I delitti del valallha* (2019). E naturalmente questo topos narrativo non poteva non arrivare anche in Italia. Anche se ci sembra che l'Italia rappresenti un po' un'eccezione rispetto allo schema.

L'esempio più comune che viene in mente è senz'altro quello di *Petra* (2020-in produzione), che ha il volto di Paola Cortellesi ed è l'adattamento dei libri spagnoli di Alicia Bartlett Gimenez. Come ha scritto sempre Valentina Re: «la serie *Petra*, coprodotta da Sky e Cattleya dal 2020, può essere letta come un esempio di grande incontro transculturale, che fa dialogare le tradizioni italiane e spagnole del *Noir* Mediterraneo tra loro e con il modello del *Nordic noir*, soprattutto nello stile visivo desaturato e nel trattamento del personaggio femminile: una donna testarda, rude e anticonvenzionale, sola per scelta e felice di esserlo, con un rapporto libero nei confronti della propria sessualità».<sup>19</sup> Anche se il personaggio della Cortellesi, come scrive sempre la studiosa italiana «presenta forti elementi distintivi e di problematizzazione rispetto ai modelli nordici, che si esprimono sia attraverso la chiave ironica, fondamentale nei romanzi come nella serie italiana, che attraverso la relazione con il personaggio del viceispettore Fermín Garzón (Antonio Monte nell'adattamento italiano)».<sup>20</sup>

Dunque in Italia si è affermato un racconto televisivo *crime* in cui la protagonista è un'antieroina che si muove tra delitti e violenza, ma i suoi tratti caratteriali sono stati un po' "addolciti" rispetto al modello originale.

---

<sup>19</sup> Valentina Re, *Petra: una donna nell'arco di una rivoluzione*, «Atlante del Giallo», 2022, <https://atlantedelgiallo.unilink.it/index.php/2022/05/26/petra-una-donna-nellarco-di-una-rivoluzione/> [ultimo accesso 28.01.2024].

<sup>20</sup> *Ibid.*

Naturalmente Petra è solo l'epifenomeno più clamoroso delle antieroine nella televisione italiana che annovera, fra gli altri, protagoniste quali Lolita Lobosco, Imma Tataranni, Teresa Battaglia, la Vittoria Puccini di *Non mi lasciare* (2022). Solo per fare alcuni nomi di serie che, naturalmente, hanno diverse sfumature, stili, atmosfere ma che certamente condividono la centralità di protagoniste anticonvenzionali, libere e per lo più non accomodanti, che hanno a che fare con il crimine.

Se volessimo, però, risalire al capostipite di questi modelli dovremmo parlare di *Quo vadis, baby?*, altra serie Sky come Petra, del 2008. È basata sull'opera della scrittrice Grazia Verasani, già portata sul grande schermo da Gabriele Salvatores nel 2005 e ha come protagonista un'investigatrice privata, Giorgia Cantini, «single, 40 anni, senza figli, disillusa dagli uomini, con una corporeità androgina e sensuale che rende interessante il lavoro di reinterpretazione dei canoni dell'hard-boiled, un passato familiare traumatico che la tormenta e un'insolita nuova famiglia, composta dal suo assistente omosessuale e da un ex porno divo, a darle supporto».<sup>21</sup> Vive e lavora a Bologna, provincia italiana descritta come piena di angoli bui e pericolosi, latrice di verità nascoste sotto una facciata di perbenismo. È segnata da un trauma pregresso: la morte misteriosa di Sara, sua sorella più giovane, a cui cerca disperatamente di trovare risposte. La figura di Giorgia, a differenza della sua diretta "discendente" Petra, ci pare essere perfettamente modellata al *topos* delle antieroine del *Nordic noir* e la ricerca stilistica della serie, con una fotografia fredda e contrastata, spesso buia, ne ricalca anche l'estetica.

D'altronde in Italia ad inaugurare il passaggio alla tv di qualità (come era già avvenuto anni prima in America) è proprio Sky che nel 2008 lancia una nuova stagione per la produzione seriale con *Romanzo criminale* (2008-2010), la serie che si ispira al bestseller di Giancarlo De Cataldo, già portato al cinema da Michele Placido nel 2005. La serie diventa un successo clamoroso e apre la strada per le successive produzioni di qualità della televisione (da *Gomorra*, 2014-2021, sempre su Sky, a *Suburra*, 2017-2020, su Netflix, senza dimenticare le serie Rai Fiction targate Eleonora Andreatta, come *Rocco Schiavone*, 2016-in produzione, o *L'amica geniale*, 2018-in produzione).

Insieme alla trasposizione della Roma criminale, però, il 2008 di Sky è anche quello della Bologna non meno corrotta della capitale. E se il primo è il racconto corale di antieroi che s'ispirano alla realtà, il secondo è la storia di finzione di un'unica protagonista, "broken girls" che nella nebbia, fisica e psicologica che l'avvolge, cerca di punire i colpevoli e soprattutto trovare la verità per la morte di sua sorella, ripristinando così ordine e giustizia. E placando il suo animo tormentato.

Animo tormentato che segna anche Valeria Ferro, la protagonista di *Non uccidere* (2015-2018), serie targata Rai del 2015, ispettrice di polizia di Torino, devastata «dal

---

<sup>21</sup> Valentina Re, *Quo vadis, baby? Le donne e il crime drama*, in «FataMorgana Web», 2019, <https://www.fatamorganaweb.it/quo-vadis-baby/> [ultimo accesso 28.01.2024].

suo passato come Giorgia, ma più dura e più solitaria, con la bellezza di Miriam Leone celata dietro una maschera “maschile” di trascuratezza, guarda direttamente alle esperienze del Nordic *noir* e all’eredità di Sarah e Saga». Ha una relazione tormentata con il suo superiore e questo mette in evidenza le asimmetrie di potere negli ambienti lavorativi. Anche lei è segnata dalla missione di ripristinare verità e giustizia, soprattutto in relazione al rapporto conflittuale con sua madre che è stata accusata dell’assassinio del padre.

Valeria e Giorgia, a nostro avviso, sono i prototipi di antieroine *crime* italiane adattate all’esempio del Nordic *noir* e questo è il primo modello che si afferma nella tv di qualità italiana ma, dato il relativo insuccesso in termini di ascolti di entrambe le serie, le produzioni italiane, che siano quelle più tradizionali Rai o quelle che potrebbero osare di più come Sky, si sono poi indirizzate ad un modello “ibridato” allo stile di Petra, come abbiamo messo in evidenza in precedenza. Unendo schema nordico con schema mediterraneo e smussando, quindi, il carattere cupo e nichilista del *crime* transnazionale globale con l’ironia e una certa solarità, che ha saputo dare il successo sperato in termini di audience. La produzione dell’Italia, perciò, a differenza di altri mercati televisivi (anche europei) sembra essere un’anomalia rispetto al modello che si è andato affermando in questi anni all’interno del *crime*: quello delle antieroine stile Nordic *noir*, distintivo per tipologia di carattere delle loro protagoniste e per estetica che le avvolge. Basta, però, guardare le top ten che settimanalmente Netflix rilascia sulla sua piattaforma e che riguardano le serie tv e i film più visti, globalmente e per singolo paese, per rendersi conto che anche il pubblico italiano ha voglia di vedere storie *crime* raccontate attraverso il modello delle antieroine Nordic *noir*.

Dunque, il prototipo di narrazione *crime* al femminile che abbiamo cercato di analizzare è ormai un topos narrativo vincente capace di attrarre spettatori e spettatrici di tutto il mondo. E lo fa raccontando vicende crude, cupe e violente in cui donne problematiche lottano per ripristinare l’ordine e la giustizia, con metodi spesso al limite dell’accettabile e con atteggiamenti spesso discutibili. In nome, consapevolmente o inconsapevolmente, di una “sorellanza” all’interno di una realtà di soprusi al maschile. Novelle Antigoni che tornano ad affermare “le leggi non scritte ma infallibili degli Dei” e addirittura a riscriverle.