



Donatella Izzo¹

“SOME SORT OF NEED FOR BIBLICAL ATONEMENT.” *BREAKING BAD* E ALTRE VARIAZIONI SUL TEMA DI GIOBBE

Questo saggio fa parte di un progetto più ampio, incentrato – in estrema sintesi – sullo studio dei modi in cui una serie di questioni di filosofia politica relative al rapporto fra cittadino e sovranità dello Stato, e di questioni teologiche relative all’esistenza del male e alla giustizia divina e mondana, si saldano – fin dalle origini– nelle narrazioni del genere poliziesco. La mia ipotesi generale è che la narrativa poliziesca sia uno dei grandi generi della modernità perché è legata alla nascita dello Stato secolare, e perché assolve alla funzione di consolidare l’adesione emotiva e intellettuale dei cittadini allo Stato (non più dotato di una legittimazione trascendente attraverso il diritto divino dei re, e quindi bisognoso di nuovi puntelli) presentandolo come il garante del finale trionfo della giustizia. In questo, la funzione assolta dal poliziesco è esattamente la stessa che, nella civiltà cristiana prima della secolarizzazione, era stata assolta dalla teodicea, cioè dalla riflessione teologica e filosofica volta a dimostrare la giustizia di Dio nonostante l’evidenza empirica del male e dell’ingiustizia nel mondo, un’evidenza difficile da conciliare con l’idea di un Dio definito giusto e al contempo onnipotente. Un po’ come succedeva con l’invito religioso a sopportare e a ben operare in attesa della sicura giustizia all’altro mondo, il poliziesco, con la sua messa in scena dell’efficace operare della legge attraverso i suoi rappresentanti (non importa se individuali o istituzionali), ci invita ad avere fede nell’immane giustizia finale. E così facendo svia l’attenzione da altri elementi del funzionamento dello Stato: il fondamento del suo potere nel monopolio sull’uso legittimo della forza, secondo una nota definizione di Max Weber, e il rinvio *sine die* della realizzazione della giustizia (sociale, e non soltanto penale). Tutte questioni che, come cerco di dimostrare in uno studio più ampio, tornano d’attualità nel decennio post-11 settembre, quando da un lato lo Stato stringe la presa sulle libertà individuali dei cittadini, mostrando l’aspetto repressivo della propria protezione, e dall’altro la combinazione di terrorismo, guerra e crisi finanziaria affievolisce la fiducia nel progresso perpetuo, tanto individuale quanto collettivo.

Molti di questi temi sono presenti nelle serie TV statunitensi andate in onda emerse dopo l’11 settembre 2001, che presentano un – significativo, nell’ottica appena esposta – *revival* di temi e motivi associati da un lato a un tipo di poliziesco classico, che sembrava definitivamente superato in favore di nuove declinazioni del genere, dall’altro alla questione della teodicea, apparentemente legata a tutt’altri ambiti di discorso eppure resa sorprendentemente esplicita in molti di questi prodotti della televisione commerciale. In questo saggio tratterò in particolare di *Breaking Bad*, la serie TV fortunatissima e pluripremiata creata da Vince Gilligan e andata in onda sulla rete AMC per 5 stagioni, dal 2008 al 2013, ponendola in relazione anche ad altri testi filmici coevi nei quali affiorano temi e motivi analoghi.

Ambientata ad Albuquerque, nel New Mexico, *Breaking Bad* è la storia di Walter White (Bryan Cranston), cinquantenne professore di chimica al liceo che fa un doppio lavoro per mantenere la famiglia: la moglie incinta, Skyler (Anna Gunn), e un figlio disabile, Walter jr (R. J. Mitte). All’inizio della serie a Walter viene diagnosticato un cancro ai polmoni che se non curato lo condurrà a morte certa in pochi mesi ma, se curato, manderà sul lastrico la famiglia a causa delle ingenti spese mediche. Ispirato da una conversazione con il cognato Hank (Dean Norris), poliziotto della DEA, sui ricchi affari che si fanno nel commercio della droga, White si mette in società con un suo ex studente e ora piccolo spacciatore, Jesse Pinkman (Aaron Paul), e da ottimo chimico qual è inizia a produrre eccellente metanfetamina, con il proposito di trarre dalla vendita mezzi sufficienti alla propria cura e ad assicurare il futuro economico della famiglia. Man mano che la storia procede vediamo Walter White, l’inappuntabile professore e padre di famiglia, condurre una doppia vita sotto le spoglie di Heisenberg, scaltro e spietato capo di un impero della droga. Nel frattempo anche la sua personalità cambia: da timido, goffo e represso cittadino rispettoso delle leggi diventa criminale violento,

¹ Donatella Izzo insegna Letteratura angloamericana all’Università di Napoli “L’Orientale.” È autrice o curatrice di numerosi libri e saggi, pubblicati in Italia e all’estero, su testi e autori della letteratura americana e su questioni di teoria letteraria e di studi culturali. Nel 2012, insieme a Giorgio Mariani, ha fondato OASIS - Orientale American Studies International School.



dominatore e manipolatore, che non esita a uccidere un numero crescente di persone e il cui originario proposito di provvedere alla famiglia si svela ben presto come sete di potere e di rivalsa. Intanto perde la moglie e, una volta esposto dalle indagini di Hank come il misterioso Heisenberg, viene ripudiato dal figlio, che rifiuta il suo denaro sporco; in seguito anche Jesse, col quale aveva sviluppato una sorta di rapporto padre-figlio, si rende conto di essere stato manipolato crudelmente e lo abbandona. Alla fine torna il cancro, che la cura sembrava in un primo momento avere debellato, e White muore in una spartoria con altri criminali, non senza però aver fatto in modo che la sua famiglia riceva il denaro da lui accumulato, sotto forma di donazione da ricchi benefattori.

Breaking Bad non è un poliziesco in senso stretto ma piuttosto un *crime drama* che contiene elementi di thriller e di noir, oltre che di western e di black comedy, e cita in modo più o meno esplicito altre fortunate serie. La doppia vita del protagonista ricorda *Dexter*, cui si rifanno anche alcune citazioni; gli intrecci di vita familiare e affari criminali riprendono *The Sopranos*; l'enfasi sulla scienza e sulle corrette procedure scientifiche, le scene in laboratorio e i close-up ingranditi alludono a *CSI*. C'è poi l'indagine in corso della DEA sul cartello della droga, che funziona secondo le linee del tipico *police procedural*. E c'è il personaggio di Walter White, le cui brillanti doti intellettuali, analitiche e strategiche, combinano al meglio le capacità del classico superinvestigatore alla Sherlock Holmes con quelle del classico supercattivo: in effetti, come succede nella *detective fiction* da "The Purloined Letter" in poi, White è il doppio del criminale e lo batte identificandosi col suo modo di ragionare – non per arrestarlo ma per sconfiggerlo e prenderne il posto.

Breaking Bad ha avuto un grande successo critico, tanto da dare luogo (oltre ad articoli e a innumerevoli recensioni) a un buon numero di volumi, alcuni dei quali usciti prima ancora che la serie giungesse a conclusione,² che ne analizzano la logica narrativa e le implicazioni filosofiche, scientifiche e ideologiche. Il mio interesse specifico nasce invece dal modo in cui la serie mette in primo piano, connettendoli sotterraneamente a temi politici, una serie di dilemmi etici e di questioni morali di solito trattati in modo assai sbrigativo, o del tutto repressi, nelle narrazioni poliziesche. Primo fra questi proprio il problema della giustizia nelle sue implicazioni meno "poliziesche" e meno restrittive.³

Il creatore di *Breaking Bad*, Vince Gilligan, dichiara esplicitamente che la giustizia nel senso retributivo – premi e punizioni – è fra i temi principali della serie. In un'intervista a David Segal del 2011 leggiamo:

"If there's a larger lesson to 'Breaking Bad,' it's that actions have consequences," Gilligan said during lunch one day in his trailer. "If religion is a reaction of man, and nothing more, it seems to me that it represents a human desire for wrongdoers to be punished. I hate the idea of Idi Amin living in Saudi Arabia for the last 25 years of his life. That galls me to no end." ... "I feel some sort of need for biblical atonement, or justice, or something," he said between chews. "I like to believe there is some comeuppance, that karma kicks in at some point, even if it takes years or decades to happen," he went on. "My girlfriend says this great thing that's become my philosophy as well. 'I want to believe there's a heaven. But I can't not believe there's a hell'."

Forse perché era troppo occupato a masticare il pranzo, Gilligan sembra un po' confuso su quale sia la sua idea di giustizia, e mette insieme dimensioni storico-politiche e religiose, la Bibbia e il karma, la punizione terrena e concetti abbastanza vaghi di paradiso e inferno. In realtà, l'insistenza di Gilligan su un'idea retributiva della giustizia e l'esplicita menzione del suo bisogno di espiatione biblica, "some sort of need for biblical atonement," non rende giustizia fino in fondo alla visione meno convenzionale del rapporto fra azione, moralità e giustizia che prevale almeno per tutta la prima parte dell'arco complessivo della storia. Credo non sia un caso, del resto, che l'intervista sia stata concessa poco prima dell'inizio della quarta stagione, quella che segna il passaggio della serie a una morale più tradizionale basata sull'assioma che il

² Si veda per esempio la raccolta di saggi a cura di David R. Koepsell e Robert Arp e il volume curato da David P. Pierson, e in Italia il libro di Chiara Checcaglini.

³ Si tratta di una questione che i molti saggi critici sulla serie non hanno affrontato direttamente, nonostante che molto sia stato scritto sulla filosofia del programma, e in particolare su questioni di responsabilità morale, libero arbitrio, determinismo, materialismo e metodo scientifico. I filosofi citati vanno da Sant'Agostino a Kant, da John Stuart Mill a Heidegger, da Camus a – ovviamente – Heisenberg e il suo principio d'indeterminazione.



crimine non paga. Il principio che “actions have consequences,” che Gilligan offre come morale complessiva della narrazione, è ripetuto spesso anche dai personaggi. Ma dato l’andamento della storia, è lecito chiedersi se le conseguenze delle azioni siano veramente commisurate alle azioni stesse, tanto sul piano logico quanto su quello morale. Mentre da un lato la serie mette continuamente in evidenza il principio di causalità, sulla cui logica inesorabile sono basate ad esempio le reazioni chimiche, dall’altro essa mette sottilmente in questione la pertinenza della logica causale al mondo morale. Uno dei modi in cui questo avviene è proprio attraverso l’allusione a uno dei più antichi e famosi emblemi dei paradossi insolubili della giustizia: la figura biblica di Giobbe. Figura che appare con una certa insistenza nella cultura visiva degli Stati Uniti dell’ultimo decennio, tanto da giustificare un’interrogazione critica di questo suo emergere come un troppo privilegiato. Protagonista dell’omonimo libro della Bibbia, Giobbe, uomo giusto e servo di Dio, vive ricco e felice nella terra di Uz, finché Dio non consente a Satana di mettere alla prova la sua fede portandogli via tutto ciò che possiede: per prima cosa la ricchezza, poi i figli, colpiti e uccisi da un grande vento. Giobbe tuttavia accetta quanto accaduto in nome del Signore. Di nuovo Dio autorizza Satana a colpire Giobbe, e questi viene afflitto da una malattia della pelle dolorosa e ripugnante, ma ancora rifiuta di maledire Dio, e accetta invece il male come prima accettava il bene. A questo punto tre suoi amici, Eliphaz, Bildad e Zophar, vengono a lui per compiangere e confortarlo. Giobbe si lamenta poeticamente dei propri dolori e della sorte toccatagli, e chiede a Dio di fare cessare le sue disgrazie o di farlo morire. I suoi amici argomentano che se gli sono toccate tante sofferenze significa che Giobbe ha peccato, poiché Dio è giusto nel retribuire l’operato degli uomini. Ma Giobbe, nonostante le sue tribolazioni, rifiuta la loro pretesa di comprendere la logica che guida le azioni di Dio. E pur mentre si lamenta amaramente delle proprie pene e descrive tutto il dolore e l’ingiustizia che ci sono nel mondo, chiedendone a gran voce ragione a Dio e al tempo stesso ribadendo la sottomissione alla sua volontà, Giobbe difende la propria integrità di uomo giusto: non ha peccato e non c’è causa per il suo dolore, altro che la volontà imperscrutabile di Dio. A questo punto interviene un nuovo personaggio, Elihu, che accusa Giobbe di avere tentato di giustificare se stesso anziché giustificare l’operato di Dio. Ma a smentirlo arriva infine Dio stesso che, parlando da un turbine di vento, risponde a Giobbe, riprendendo le sue stesse immagini per reclamare la propria onnipotenza e ribadire la propria incommensurabilità alla ragione umana. Cito, per motivi che diverranno chiari più avanti, dalla versione inglese:

- 1: Then the LORD answered Job out of the whirlwind, and said,
- 2: Who is this that darkeneth counsel by words without knowledge?
- 3: Gird up now thy loins like a man; for I will demand of thee, and answer thou me.
- 4: Where wast thou when I laid the foundations of the earth? declare, if thou hast understanding.
- 5: Who hath laid the measures thereof, if thou knowest? or who hath stretched the line upon it?
- 6: Whereupon are the foundations thereof fastened? or who laid the corner stone thereof;
- 7: When the morning stars sang together, and all the sons of God shouted for joy? (KJV, Job 38:1-7).

Giobbe ribadisce allora la propria piccolezza e inadeguatezza e la propria sottomissione a Dio. Poi Dio rimprovera Eliphaz, Bildad e Zophar per non avere parlato in modo giusto, come invece ha fatto Giobbe, e premia quest’ultimo per la sua fede, restituendogli più di quanto gli aveva tolto.

I nuclei tematico-filosofici principali del Libro di Giobbe sono quindi due: da un lato, l’idea dell’innocenza ingiustamente colpita, e quindi più in generale l’interrogazione sulla causa e il significato del dolore e del male nel mondo, e sul perché un Dio giusto e onnipotente li consenta; dall’altro, l’accettazione incondizionata della potenza e della trascendenza di Dio, l’affermazione dell’incommensurabilità del suo disegno alla ragione umana. Da un lato la sofferenza e l’angoscioso chiedere ragione a Dio, dall’altro il silenzio di Dio – che anche quando appare nella teofania finale si rifiuta di dare spiegazioni – e l’accettazione per fede e non per ragione del suo operare. La pazienza di Giobbe, ma anche la sua rivolta, e sopra tutto la sua fede.

Leggere Walter White come una versione, per quanto anomala, di Giobbe può sembrare arbitrario e forse provocatorio. Eppure durante il primo episodio, e a più riprese durante la prima stagione, White corrisponde



perfettamente all'archetipo dell'uomo per bene colpito senza ragione, che è il nucleo tematico della storia di Giobbe e il motivo primario della sua presa duratura sull'immaginario tanto religioso quanto secolare.⁴ Quando lo incontriamo la prima volta, è un uomo in mutande, solo nel deserto, disperato e convinto di dovere morire o affrontare la vergogna da un momento all'altro – non sappiamo perché –, pronto al suicidio e intento a registrare un ultimo messaggio d'addio alla famiglia. Quando finalmente veniamo a sapere delle attività illegali che lo hanno portato a quel punto, siamo già posizionati come spettatori solidali, pronti a vedere in Walter White una vittima delle circostanze: marito e padre devoto, insegnante scrupoloso e volenteroso anche se non esattamente carismatico, *breadwinner* che non si tira indietro dall'arrotondare lo stipendio pulendo le macchine a un autolavaggio, a costo di esporsi così alle angherie del suo capo e al dileggio dei suoi studenti ricchi e viziosi. Lo abbiamo seguito il giorno del suo cinquantesimo compleanno, vedendo la sua virilità minacciata a colazione da una moglie piuttosto imperiosa, pubblicamente ridicolizzata a cena dal cognato macho e sbruffone, definitivamente affossata la notte dalla sua crisi d'impotenza. A quel punto, inoltre, sappiamo già che la vita non è stata particolarmente generosa con White: il figlio è affetto dalla nascita da paralisi cerebrale, la sua carriera scientifica si è inabissata precipitando dall'aver fatto parte di un team da Nobel a un posto d'insegnante a scuola, la compagnia da lui ideata e co-fondata è diventata un affare miliardario soltanto dopo che lui aveva venduto le sue quote. Come non bastasse, prima della fine del primo episodio gli viene diagnosticato il cancro ai polmoni, e –viene sottolineato espressamente – senza che abbia mai neanche fumato sigarette. Tutto questo è veramente l'equivalente moderno della mano inscrutabile di Dio. E dunque la domanda inevitabile, di White e nostra, è quella di Giobbe: perché io? Perché a me? Perché a lui – un personaggio nel quale qualunque “cittadino medio” si può identificare?

Si può certo obiettare che il motivo generico della disgrazia toccata alle brave persone non porta automaticamente con sé il peso filosofico e teologico del Libro di Giobbe. È per questo che prima di tornare a *Breaking Bad* voglio introdurre una digressione, trattando brevemente di due connessioni intertestuali che ritengo pertinenti: due film d'autore, entrambi versioni molto esplicite del tema di Giobbe. Entrambi i film sono usciti dopo l'inizio della programmazione di *Breaking Bad*, e dunque è da escludere qualunque influenza (almeno fra i film e la serie: come si vedrà, non vale in contrario). Ma le affinità, tematiche e d'altro tipo, sono significative, e una lettura in parallelo con *Breaking Bad* può forse contribuire a fare luce sui problemi più ampi sottesi al momento culturale che tutti condividono.

Parecchi critici hanno osservato che *Breaking Bad* ha debiti evidenti con *No Country for Old Men* di Joel e Ethan Coen (2007): nell'uso dei paesaggi del Southwest, in diversi dettagli di episodi e personaggi, nel filone di *black comedy* che percorre la serie. Nessuno sembra però avere considerato l'influenza inversa, o quanto meno i notevoli parallelismi, fra l'idea portante di *Breaking Bad* e il film dei fratelli Coen *A Serious Man*, uscito nel 2009 e girato a partire dal settembre 2008, vale a dire circa 7 mesi dopo l'inizio della prima stagione di *Breaking Bad*. Il “serious man” del titolo è Larry Gopnick, occhialuto e poco trascinate professore di fisica (in attesa di *tenure*) in un college, che cerca di garantire un modesto benessere borghese alla sua famiglia, nel Minnesota suburbano degli anni Sessanta. Nel corso della storia afferma i suoi principi deontologici rifiutando di lasciarsi corrompere per promuovere uno studente insufficiente, e viene minacciato dal padre di questo; rischia di perdere il posto al college a causa di false lettere anonime che lo accusano di comportamento immorale; la moglie gli chiede brutalmente il divorzio per sposare il proprio amante, un uomo di maggior successo; i figli adolescenti, antipatici ed egoisti, gli rubano i soldi; il fratello, economicamente dipendente e stanziato a casa sua dove occupa perennemente l'unico bagno, viene accusato di sodomia; e la sua radiografia al torace mostra qualcosa di sufficientemente preoccupante da indurre il medico a chiamarlo con urgenza per un colloquio. Gopnick è un uomo per bene, un buon ebreo e un gran lavoratore, che non fa niente di male – per tutto il film ripete “I have done nothing” – e al quale però tutto va male. Alla fine, messo alle strette, Larry cede alla tentazione di compiere un'azione disonesta, accettando la bustarella dallo studente per fargli passare l'esame, ma lo fa solo per accollarsi i peccati degli altri: pagare il funerale dell'amante della moglie, morto in un incidente d'auto, e aiutare il fratello a fuggire in Canada per evitare di essere arrestato e processato. La famiglia innanzitutto.

⁴ Si veda – fra gli innumerevoli titoli di trattazione teologica rivolti a un pubblico specialistico – il volume dal titolo emblematico *The Book of Job: When Bad Things Happened to a Good Person* del rabbino Harold S. Kushner, già autore del best-seller *When Bad Things Happen to Good People*.



Le somiglianze fra Larry Gopnick e Walter White sono impressionanti: entrambi sono insegnanti di scienze, mariti e padri, frustrati e impotenti a livello sia personale sia sociale; entrambi si trasformano da cittadini rispettosi a trasgressori della legge; a entrambi viene diagnosticata una malattia fatale ai polmoni. A parte l'accento generale su sfide e delusioni della famiglia suburbana, e un insistente antieroico aggirarsi in mutande, i paralleli si estendono a un paio di dettagli troppo specifici per essere casuali. Uno è il principio che "actions have consequences," come abbiamo visto centrale in *Breaking Bad*, e solennemente affermato da Larry Gopnick nel film dei Coen. L'altro è il comune riferimento a Heisenberg, che in *Breaking Bad* è lo pseudonimo di Walter White nel mondo della droga: a metà di *A Serious Man* c'è una sequenza onirica in cui Larry dimostra il principio di indeterminazione di Heisenberg sullo sfondo di una gigantesca lavagna piena di frecce, disegnetti, formule matematiche, ma anche caratteri ebraici. La tensione fra i due principi non potrebbe essere più chiara: il principio morale afferma che a ogni azione umana corrisponde una conseguenza, e quindi una causalità e una valenza etica, misurabile e certa; il principio di indeterminazione (la dimostrazione dell'impossibilità di misurare con certezza il valore di grandezze fisiche coniugate nello spazio-tempo, e quindi l'apertura al gioco del caso nella teoria quantistica) descrive l'impossibilità di determinare univocamente cause ed effetti in un mondo complesso: "dimostra che non possiamo mai sapere davvero che cosa accade," come dice Larry nel sogno. Trasponendo al mondo umano dell'azione morale l'indeterminabilità rappresentata dalla lavagna piena di formule e di frecce (e dal *Mentaculus* del fratello di Larry, un quaderno istoriato di incomprensibili grafici e relazioni), *A Serious Man* è una esilarante, ma anche terribilmente seria, sovversione della consequenzialità come principio morale. A rafforzarne il senso contribuisce l'iscrizione ripetuta e apertamente parodica nel film non solo dei riti della religione ebraica in generale, ma specificamente del Libro di Giobbe, di cui Gopnick – ebreo, come del resto anche i due registi – è una scoperta versione moderna: come Giobbe, Gopnick rivendica con disperazione il proprio essere un uomo giusto, e come per Giobbe i discorsi dei tre amici, sono inutili per lui i pareri dei tre rabbini consultati. Fino alla scena finale, in cui mentre Larry riceve la preoccupante telefonata del medico, un tornado si prepara a colpire la scuola del figlio – chiara eco a un tempo del vento del deserto che porta via a Giobbe i suoi figli ma anche del turbine dal quale alla fine il Signore gli risponde. Il film ci lascia così in uno stato di sospensione, incerti fra fenomeno naturale e teofania, con la minaccia di un disastro piuttosto che la prospettiva di un risarcimento, e nessuna risposta da Dio.

Sia che lo prendiamo come una versione di Walter White direttamente ispirata da *Breaking Bad* o come una lente che ingrandisce alcune delle sue potenzialità tematiche, mi sembra che le assonanze fra Larry Gopnick e Walter White contribuiscano significativamente a farci percepire il tema di Giobbe come una presenza sottesa alle fasi iniziali di *Breaking Bad*. Ulteriori suggerimenti possono giungere da un altro importante esempio della comparsa di Giobbe nel cinema d'autore americano contemporaneo, non altrettanto direttamente sovrapponibile a *Breaking Bad* ma pure legato ad esso da alcuni elementi tematici significativi: *The Tree of Life* di Terrence Malick (2011). Anche qui il Libro di Giobbe è iscritto esplicitamente e ripetutamente, di nuovo nel contesto della vita di una famiglia suburbana, in questo caso a Waco, Texas, negli anni Cinquanta. La (scarna) trama del film verte sulla crescita di due fratelli, fra una madre amorevole e amante della natura e un padre severo, autoritario e spesso violento, e sul lutto devastante che coinvolge genitori e fratello per la morte di uno dei due figli. L'angosciosa interrogazione sulla morte, sul senso della vita e sull'inscrutabile volontà di Dio Padre viene qui rispecchiata nella rappresentazione dell'altrettanto incomprensibile, agli occhi del figlio, violenza del padre umano, nel contesto repressivo della famiglia patriarcale di quegli anni.

Il film di Malick è un'ambiziosa meditazione lirico-filosofica sulla questione del male, della morte, della violenza e del loro ruolo nell'universo, in cui la maestosa suggestione visiva delle immagini del macrocosmo – la storia dell'universo dal Big Bang attraverso tutta l'evoluzione del pianeta Terra e della natura – opera come un modo per produrre una riconciliazione finale nel microcosmo dei sentimenti umani, sotto forma di accettazione incondizionata e finale trascendenza, in nome della grazia che proviene dall'amore (incidentalmente, questa è anche l'unica risposta – non si sa se seria o parodica – che si può ricavare da *A Serious Man*, nelle parole del vecchio rabbino; il quale, tuttavia, non cita la Bibbia ma recita con fare oracolare le parole di "Somebody to Love" dei Jefferson Airplane, colonna sonora ricorrente del film). La questione della teodicea, il problema del rapporto fra l'esistenza del male e della morte da un lato, e la giustizia e l'amore di Dio dall'altro, è la domanda fondamentale che percorre tutto il film, e dunque non è



sorprendente che il Libro di Giobbe vi sia iscritto fin dall'epigrafe di apertura – “Where wast thou when I laid the foundations of the earth? (...) When the morning stars sang together, and all the sons of God shouted for joy?,” due versi tratti dal discorso di Dio dal turbine citato più sopra – e apertamente discusso *en abyme* nella sequenza del sermone domenicale a metà del film, oltre che evocato in diverse scene. La più suggestiva fra queste è certamente la lunga sequenza evocativa che mostra immagini dello spazio profondo, stelle e galassie che si formano e si trasformano, a richiamare visivamente l'epigrafe sulla creazione dell'universo, mentre la voce off della madre a lutto chiede invano risposta, come Giobbe, alle proprie domande disperate – “Lord, why? Where were you? Did you know? Who are we to you? Answer me” – e in sottofondo si sentono le note commoventi di “Lacrimosa,” dal *Requiem for My Friend* di Zbigniew Preisner.

Senza insistere oltre sull'aspetto più strettamente (o latamente) religioso del tema di Giobbe, voglio osservare che in tutti e tre i casi citati, la figura di Giobbe si associa in modo diretto e sostanziale alla con la famiglia *middle-class* americana dei *suburbs*, tradizionalmente rappresentata come la spina dorsale della nazione, e in particolare alla con figure di padri e questioni di paternità. Cercherò allora di individuare qualche possibile nesso – ipotetico ma non arbitrario – fra la comparsa del motivo di Giobbe in questa gamma, ristretta ma abbastanza variegata, di prodotti visivi degli ultimi anni e alcuni fenomeni più ampi della vita nazionale, e specificamente con le due maggiori crisi subite dagli Stati Uniti di inizio XXI secolo: gli attacchi dell'11 settembre 2001 e la crisi finanziaria del 2007. Si tratta in entrambi i casi di eventi inattesi, di storie di trauma e di perdita. Entrambe le crisi coinvolgono la famiglia sia come unità economica e di affetti, sia come sineddoche e/o metafora della comunità nazionale. Entrambe coinvolgono (e travolgono) il ruolo tradizionale del padre in quanto capofamiglia – e cioè guida morale, produttore di reddito, protettore – all'interno della famiglia patriarcale (ruolo peraltro già eroso da decenni di contestazioni, aggiornamenti e riconfigurazioni, come proprio *A Serious Man* ci ricorda). Giobbe – anche lui un capofamiglia colpito e reso inerme da catastrofi improvvise e soverchianti – ricapitola in modo potente questi motivi mondani, non meno di quelli teologici ed esistenziali. Se Giobbe è la figura della vittima per antonomasia, sembrano dire ironicamente i fratelli Coen, ne è il padre di famiglia borghese, oggi, la più efficace reincarnazione.⁵

La ricomparsa di Giobbe sulla scena culturale può essere vista quindi come un tentativo di elaborare l'insicurezza, la perdita, la morte e il lutto come parte di un disegno più vasto – da accettare con pio abbandono alla volontà divina – o come una riflessione sul carattere imperscrutabile del fato in un universo complesso, in balia della contingenza e di un caos indeterminabile di relazioni (non ultime, le relazioni politico-finanziarie globali). E può essere visto anche come il segno di una profonda identificazione col tema del giusto colpito da una disgrazia immeritata e ingiustificata (“Why us? Why do they hate us?” titolavano i giornali popolari all'indomani dell'11 settembre, dando voce all'incredulità e all'inconsapevolezza – intrinsecamente autoassolutoria – dell'uomo della strada). In quest'ultima chiave, il tema di Giobbe può anche funzionare come una strategia di evasione e di autogiustificazione: un modo di esonerarsi da ogni responsabilità nelle proprie disgrazie, precludendo qualunque indagine sulle cause storiche e politiche degli eventi, presentati come un fato imperscrutabile che ha colpito gli innocenti. Tradurre le questioni dal piano storico e politico, sul quale potrebbero trovare risposta, al piano metafisico, dove nessuna risposta è possibile, può avere l'effetto di ribaltare una profonda interrogazione filosofica sul significato del dolore in una ritirata strategica dall'impegnativo compito intellettuale e politico di analizzare le cause e gli effetti di ogni decisione.

Ma torniamo allora a *Breaking Bad* e a quest'altro padre di famiglia in crisi, Walter White (la cui storia ben si presterebbe a essere interpretata, fra altre chiavi di lettura, come una delle tante *narratives of debt* emerse ad ogni livello, dalla letteratura alla cronaca alla pubblicità, sulla scia della crisi dei mutui *subprime*).⁶ Il valore

⁵ L'enfasi sulla paternità è ulteriormente rafforzata in *A Serious Man* dall'iscrizione *en abyme* di un dipinto di Abramo che preme il coltello sulla gola di Isacco – emblema di una paternità a un tempo sottomessa (alla volontà divina) e autoritaria. Ancora una volta la versione delle responsabilità paterne fornita dai Coen è a dir poco sovversivamente ambivalente.

⁶ Non per niente il debito è una delle categorie evocate in modo più ricorrente nella vicenda, tanto nelle transazioni legali quanto in quelle illegali. Un'altra lettura potenziale è quella in chiave razziale, col protagonista – dal nome eloquente – che cerca di mantenere le sue prerogative di classe e di razza nonostante le difficoltà economiche, e lotta per riaffermare la sua superiorità razziale rispetto agli altri trafficanti, tutti ispanici o afroamericani. Non sono mancate fra i critici le letture della serie in termini di crisi della *middle class* e di un concetto convenzionale di maschilità. Lo straordinario successo della serie è



primario dell'associare un personaggio a Giobbe, soprattutto se lo vediamo come in qualche misura emblematico di un momento culturale collettivo, è che questo nesso crea un immediato senso di empatia: il qualificarlo come vittima innocente conferisce un senso di legittimità ai suoi atti successivi. Ma fino a quando? Il protagonista si è appena conquistato le nostre simpatie che subito comincia a trasformarsi nell'immagine del fuorigioco – già da quella sua prima comparsa in mutande nel deserto, in cui all'uomo sconfitto pronto al suicidio subentra subito il pistolero in posa pronto ad affrontare la polizia con l'arma in pugno, in un gesto di folle spavalderia. Fin dall'inizio, i suoi momenti di imminente sconfitta si colorano di violenza e di sfida, in una rivolta (a un tempo mondana e metafisica) che prende la forma di un'escalation di atti antisociali: esemplare di questa rivolta è il momento in cui White mostra furioso il dito medio alla telecamera con cui il suo antagonista e modello, il re della droga Gus Fring, lo tiene sotto sorveglianza, e che anche in virtù dell'inquadratura dall'alto diventa un'immagine trasparente dell'occhio di Dio.⁷ Dio è un re della droga e Giobbe il suo emulo e sottoposto, mentre l'individualismo capitalista si presenta come letteralmente un *pharmakon* – a un tempo veleno (l'impossibilità di pagare le terapie contando solo sulle finanze familiari) e cura (l'imprenditoria criminale come rimedio).

In questo mondo dove tutto si ribalta nel suo contrario la vittima si trasforma a immagine e somiglianza del suo oppressore: White, il bianco innocente, indossa il cappello nero del cattivo dei western e si dedica a quell'attività che il *racial profiling* assegna sempre alla gente di colore, lo spaccio di droga. Per reagire al fato avverso diventa un criminale e un pluriomicida, incarnando lui stesso il fato altrui: "I am not in danger Skyler, I am the danger. A guy opens his door and gets shot, you think that of me? No, I am the one who knocks" (stagione 4, episodio 6), recita un battuta di dialogo diventata un *instant cult*. Ed eccoci di fronte a un "Giobbe canaglia" – dove canaglia è il termine che nel suo *Voyous: Deux essais sur la raison* (2003) Jacques Derrida mutua dal lessico dell'amministrazione Bush (i *rogue states*, gli "stati canaglia") per nominare la figura che agisce in violazione della stessa legge che afferma di difendere, rivelando la logica costitutiva della sovranità come abuso di potere.⁸ Come gli Stati Uniti all'indomani dell'11 settembre 2001 si sono posti fuori del diritto nazionale e internazionale per meglio combattere gli "stati canaglia," diventando in tal modo essi stessi uno "stato canaglia," così tutta la storia di White si potrebbe trasporre nei termini del dibattito filosofico-politico post-9/11 sulla sovranità e la legalità, ispirato agli scritti di Walter Benjamin e legato in particolare alle riflessioni di Jacques Derrida e di Giorgio Agamben in *Stato di eccezione: colpito dal male* (fisico, metafisico o politico che lo si voglia considerare), Walter White diventa la figura sovrana che sospende la legge e crea uno stato d'eccezione, assumendo poteri di vita e di morte sugli altri; incarnando la separazione fra legittimità e legalità e fra legalità e uso della forza, scatena un enorme potere di morte basato sulla teorizzazione e sulla pratica dell'attacco preventivo come miglior forma di difesa. Insistendo a voler difendere la sua famiglia "by any means necessary," secondo la formula di Bush, arriva al punto di distruggere la famiglia stessa.

Se questa lettura politica dovesse sembrare azzardata, voglio ricordare che proprio al cuore di *Breaking Bad*, fra la seconda e la terza stagione, troviamo uno scontro fra aerei: un episodio del tutto digressivo in termini di sviluppo della trama in senso stretto, che iscrive al centro della serie un riconoscibile momento 9/11, marcato come tale sia nell'immaginario visivo che evoca – due aerei che si scontrano nel cielo azzurro – sia sul piano verbale (Hank commenta che si tratta di "The shittiest week since 9/11") (stagione 3, episodio 1).

Il disastro aereo, che causa la morte di 167 passeggeri presumibilmente innocenti – fra cui almeno qualche bambino, come mostra il pupazzo piovuto dal cielo fra i rottami, il cui occhio staccato diventa un'altra icona ricorrente e degradata dell'onnipotente occhio divino – deriva da un errore umano dovuto indirettamente alla responsabilità di White, ma è anche l'esito di un complesso intreccio di cause e concause non misurabili deterministicamente e univocamente, in una vera applicazione narrativa del principio d'indeterminazione. La sua causa immediata è l'errore del controllore del traffico aereo, cui è stato consentito di tornare al lavoro

probabilmente dovuto proprio alla sua capacità di esprimere diversi filoni di rabbia sociale, legandoli a una fantasia di rivincita e di successo anti-sociale e anti-statale.

⁷ Altre immagini dello stesso tipo sono l'occhio di vetro del pupazzo, residuo materiale del disastro aereo e correlativo oggettivo della coscienza, e la mosca che scatena un'improvvisa ansia da contaminazione.

⁸ Citerò dall'edizione inglese, anziché dall'originale francese, perché mi sembra che in essa i parallelismi con il discorso politico americano risaltino più efficacemente.



nonostante la sua condizione psichica alterata dal lutto per la morte della figlia per overdose di eroina. La figlia in questione è ovviamente Jane, la ragazza di Jesse Pinkman, e la sua morte è almeno in parte dovuta al tentativo di White (peraltro non del tutto disinteressato) di salvare Jesse dalla droga: nella sua incursione a casa di Jesse, White dapprima fa inavvertitamente rivoltare sul letto Jane incosciente, e poi resiste consapevolmente all'impulso di rigirlarla quando sta soffocando nel proprio vomito. La fatale omissione di soccorso deriva a sua volta dal desiderio di liberarsi del ricatto di Jane, che minacciava di rivelare il suo ruolo nella produzione di droga per costringerlo a dare a Jesse la sua parte dei proventi, trattenuti per sottrarlo alla droga. La ricaduta di Jane nella dipendenza è causata dall'incontro con Jesse, il quale però non aveva mai provato l'eroina finché non era stata Jane a proporgliela, mettendo a rischio la vita di entrambi. Ma Jesse non avrebbe mai incontrato Jane se non avesse semidistrutto la propria casa per liberarsi di un cadavere, e se i suoi genitori non lo avessero scacciato di casa (ancora una paternità inadeguata) per essersi accollato il possesso di uno spinello che apparteneva in realtà al fratellino modello. La catena si estende senza fine, e una cosa è chiara: se le azioni hanno conseguenze, come sostiene Vance Gilligan, è anche vero che ogni fatale conseguenza è il frutto di determinazioni multiple: un intreccio di gesti intenzionali e non, di omissioni, incidenti, accidenti e coincidenze.

L'incidente aereo, con la sua complessa multipla causalità, offre anche l'occasione di inscrivere la questione della teodicea – la domanda di Giobbe – direttamente nella narrazione, durante la scena (nel primo episodio della terza stagione) in cui studenti e docenti della scuola locale si riuniscono in palestra per elaborare collettivamente lo shock e il lutto. Al commento di una studentessa: “I just keep asking myself why did this happen. I mean if there's a God you know, why does he allow all of these innocent people to die for no reason?” e alla richiesta dell'insegnante “Could we just keep this secular, honey?” segue un razionalistico arrampicarsi sugli specchi di White che invita tutti a “look on the bright side”: nessuno a terra si è ferito, gli aerei erano mezzi vuoti, le vittime sarebbero potute essere molte di più, gli esseri umani dimenticano e vanno avanti – una versione popolare dell'argomento, già ridicolizzato da Voltaire, del “migliore dei mondi possibili” nella teodicea di Leibniz. Se Giobbe è per Immanuel Kant la figura emblematica che ricapitola l'impraticabilità della teodicea come progetto filosofico-razionale⁹ – la figura di pura fede che rifiuta i tentativi inadeguati di spiegare l'operato di Dio attraverso la ragione umana, ma pur nell'incomprensione rivendica con caparbietà la propria innocenza – White, nel momento in cui comincia a usare numeri e spiegazioni a buon mercato per esorcizzare l'orrore e coprire il proprio stesso senso di colpa, è ormai diventato l'anti-Giobbe.

L'importanza di quest'episodio mi sembra risiedere nel modo in cui intreccia due fra le traiettorie primarie della serie: il racconto morale sulle azioni, le loro conseguenze e le relative responsabilità, e il racconto politico sullo stato d'eccezione e sullo “stato canaglia” all'indomani dell'11 settembre 2001. *Breaking Bad* mostra come lo stato d'eccezione operi secondo una logica proliferante e autoriproducentesi, che non si limita alla sfera giuridica. Nel mettere fra parentesi e sospendere la legalità, invocando una forma di legittimità extralegale fondata sull'inattaccabile valore dei fini che si propone, e nel sospendere l'ordinario funzionamento della legge, lo stato d'eccezione paralizza anche la dimensione morale, producendo gradualmente un mondo in cui le distinzioni si fanno sempre più incerte e in cui protezione della famiglia e distruzione delle famiglie altrui, difesa e rappresaglia, le ragioni della ragione e le ragioni della forza si confondono di continuo, e l'espressione “it's the right thing to do” si applica indifferentemente a gesti ordinari della vita d'ogni giorno e all'assassinio a sangue freddo.¹⁰ Che significa allora “breaking bad,” e dove

⁹ Il saggio di Immanuel Kant “Über das Misslingen aller philosophischen Versuche in der Theodizee” (Sul fallimento di tutti i tentativi filosofici in teodicea), del 1791, è abitualmente considerato il testo che pone fine alla teodicea come progetto filosofico-razionale, dimostrandone l'impossibilità al di fuori della sfera della fede. Una versione italiana è disponibile in Immanuel Kant, *Scritti sul criticismo* (Bari: Laterza, 1991).

¹⁰ Rispetto ad altre serie degli ultimi quindici anni, *Breaking Bad* va un passo oltre nel rappresentare lo stato d'eccezione non come un momento transitorio o un evento, ma precisamente come uno *stato* diffuso, vale a dire come una condizione cronica che satura la società. Ogni eccezione porta alla successiva, fino al punto in cui la sospensione della legge riguarda non solo White e i suoi complici, ma anche tutti i personaggi “buoni” e perfino le comparse, con l'unica possibile eccezione di Walter jr.. Lo svuotamento della legge è perfettamente rappresentato da Saul Goodman, l'avvocato, il cui ufficio situato in un centro commerciale, con tanto di colonne neoclassiche di cartapesta, parati che riproducono la costituzione, e pallone gigante a forma di Statua della Libertà, rappresentano ironicamente la legge ridotta a un oggetto pop mercificato.



comincia il “bad” in un continuum di azioni illegali e sempre più violente e mortifere, ma tutte difendibili sul piano logico e strategico? Sorvegliare il confine fra legale e illegale, morale e immorale finisce per diventare altrettanto complicato e futile quanto presidiare il confine fra USA e Messico contro il fiorente commercio della droga che lo attraversa continuamente – droga che peraltro si produce in casa e non fuori, come mostra il caso di White. In altre parole, la logica dello stato d’eccezione ha reso impossibile distinguere il bene e il male: come scrive Jacques Derrida: “Along with the two towers of the World Trade Center, what has *visibly* collapsed is the entire apparatus (logical, semantical, rhetorical, juridical, political) that made the ultimately so reassuring denunciation of the rogue states so useful and significant” (103). Il principio d’indeterminazione di Heisenberg, evocato ludicamente dallo pseudonimo criminale di Walter White, diventa così la sintesi politica oltre che filosofica di un mondo di variabili multiple e intrecciate nel quale né le valutazioni morali o politiche, né le relazioni causali, si possono più determinare con assoluta certezza.

Nell’ultima stagione, è vero, la serie ci riporta a una visione più convenzionale, con redenzione per alcuni – Jesse Pinkman, capace di espiazione attraverso la sofferenza – e punizione per altri. Walter White si è trasformato ormai in un assassino spietato e privo di scrupoli, col quale è impossibile identificarsi. A correggere la precedente tendenza al relativismo etico, alcuni dei suoi ultimi comportamenti sono marcati chiaramente come trasgressione di limiti invalicabili: sul piano etico, l’uccisione di bambini;¹¹ sul piano politico, l’alleanza con la Aryan Brotherhood.¹² E non è un caso che in occasione di questa “riscoperta” dei valori morali lo show ripristini anche la valenza tradizionale del poliziesco, in un primo tempo citato e sovvertito parodicamente: alla fine è Hank – trasformato da personaggio comico e politicamente scorretto a poliziotto coraggioso e sagace, ripetutamente elogiato come “an American hero” – a scoprire che White è Heisenberg (non senza l’aiuto, ironicamente suggestivo, di un volume di poesie di Whitman rinvenuto nel bagno di casa White. Walter White tradito dal *self* imperiale e autocelebrativo incarnato dal suo quasi omonimo Walt Whitman? O punito per averne tradito lo spirito egualitario e deprezzato la poesia, relegandola a lettura d’intrattenimento per i momenti di evacuazione intestinale?)

Eppure, almeno nella prima metà del suo arco narrativo, *Breaking Bad* offre una visione complessa degli eventi che è l’esatto contrario della loro riduzione a un’unica catena circoscritta di moventi e opportunità tipica del poliziesco. Per tutta la prima stagione non possiamo ad esempio dimenticare che la causa di tutto non è soltanto l’insondabile colpire della malattia: se lo Stato gli avesse assicurato, in quanto cittadino, il diritto a cure mediche adeguate, Walter White non si sarebbe mai messo a produrre metanfetamina. Se la responsabilità paterna e il dovere di prendersi cura dei propri cari sono il solo principio morale o standard sociale che la storia avvalora dall’inizio alla fine (tanto è vero che White riuscirà nonostante tutto a fare avere le ricchezze accumulate alla moglie e ai figli, che pure lo hanno ripudiato),¹³ allora si può dire che lo Stato è, nei confronti dei suoi cittadini, un padre inadeguato o criminale. Non soltanto le cure anticancro di White, ma

¹¹ A parte le vittime dell’incidente aereo, nelle ultime stagioni dello show parecchi bambini vengono uccisi o feriti oppure restano orfani a causa delle azioni di White. Nelle argomentazioni classiche sulla teodicea, da Sant’Agostino a Dostoevskij, la sofferenza inflitta ai bambini innocenti è sempre stata presentata come lo scandalo morale estremo, il male ingiustificabile che un Dio giusto non dovrebbe consentire o condonare. Quando Jesse sente Walter fischiettare spensierato subito dopo la morte di una delle vittime infantili, questo fatto squalifica definitivamente White tanto ai suoi occhi quanto ai nostri.

¹² La Aryan Brotherhood appare nella quinta stagione, prima come complice e poi come antagonista di White. Il loro ruolo di “cattivi assoluti,” che riducono Jesse in schiavitù e minacciano la famiglia di White, consente a entrambi una forma di redenzione finale: per Jesse attraverso la sofferenza e l’espiazione, per White dandogli l’occasione di ribadire la sua dedizione alla famiglia. Nel finale, sterminando da solo il gruppo in una violenta sparatoria che ricorda *Taxi Driver* di Martin Scorsese (1976), White libera Jesse, mette al sicuro la propria famiglia, e rigetta simbolicamente la Brotherhood come incompatibile coi valori americani, ristabilendo una distinzione fra usi legittimi e illegittimi della violenza sovrana: come scrive un commentatore nel forum sulla puntata finale in *The Atlantic*, “You’re always going to root for the guy who’s fighting the Nazis, I guess.” La comparsa della Aryan Brotherhood si connette anche al tropo ricorrente del nemico interno – il cancro di Walter, la scoperta di Hank che il tanto ricercato re della droga è il suo stesso cognato – che contribuisce a complicare il panorama etico e politico della serie.

¹³ White non è il solo personaggio a trasmettere questo senso del valore supremo del provvedere alla famiglia: perfino il killer di professione è un bravo nonno che uccide per lasciare soldi alla sua nipotina. Lo stesso vale per i trafficanti di droga messicani, i cui legami familiari sono al tempo stesso la motivazione di diversi crimini e il punto debole delle loro organizzazioni.



anche la costosa fisioterapia che permette al bravo poliziotto Hank di tornare a vivere e a camminare dopo la sparatoria con i trafficanti messicani, sono ironicamente pagate per intero non dai servizi pubblici, ma dai soldi che Walter ha accumulato spacciando droga. L'individualismo capitalista, la logica abbracciata dalla destra americana per rifiutare lo stato sociale in quanto "nanny state,"¹⁴ è anche la logica che sottende all'imprenditoria criminale di White.

Allora, per concludere: in questa particolare versione della nazione post-11 settembre 2001, l'episodio che richiama l'attentato alle Torri Gemelle, per quanto tragico, non è presentato come un inizio o un'origine, ma come una fra molte conseguenze di una catena di eventi endogeni che si estende fin oltre i limiti della trama – fino a quel radicale fallimento della democrazia, l'incapacità di assicurare ai cittadini l'accesso alle cure, e prima ancora, fino alle speranze deluse del "sogno americano" di fare fortuna del giovane Walter, per quanto capace e meritevole. In questo, davvero forse Walter White diventa una figura emblematica della nazione. È quasi troppo ovvio osservare che il centro simbolico della storia è la casa della famiglia White, cioè, letteralmente, The White House. Che significa, allora, che l'uomo della Casa Bianca sia anche l'uomo dal cappello nero, il cattivo della tradizione western?¹⁵ Forse dopo tutto il male non viene sempre da fuori, e il fato di Giobbe non deriva sempre e soltanto dall'incomprensibile volontà di Dio.

Opere citate

- Agamben, Giorgio. *Stato di eccezione. Homo sacer II, 1*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- Checcaglini, Chiara. *Breaking Bad. La chimica del male: storia, temi, stile*. Milano-Udine: Mimesis, 2014.
- Derrida, Jacques. *Rogues: Two Essays on Reason*. Tr. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Koepsell, David R. e Robert Arp, a cura di. *Breaking Bad and Philosophy: Badder Living through Chemistry*. Chicago: Open Court, 2012.
- Kushner, Harold S. *The Book of Job: When Bad Things Happened to a Good Person*. New York: Nextbook-Schocken, 2012.
- . *When Bad Things Happen to Good People*. New York: Random House, 1978.
- Pierson, David P., a cura di. *Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Plymouth: Lexington Books, 2013.
- Segal, David. "The Dark Art of Breaking Bad." *The New York Times* 6 luglio 2011. Online edition s.n.p.

¹⁴ Il rifiuto del "nanny state" è menzionato esplicitamente in un dialogo fra i membri della Aryan Brotherhood.

¹⁵ Ci si potrebbe chiedere se Walter White vada preso come una rappresentazione di Bush – il pistolero texano – o di Obama – l'intellettuale colto e razionale, consumato oratore. Forse il punto è proprio che i due personaggi, come molte altre polarità della serie, diventano interconnessi e indistinguibili.