

Amare il “meno cattivo”

Alessandro Perissinotto

1. Qualcuno con cui correre.

Mi è talvolta capitato di osservare un topolino robotizzato muoversi in un labirinto; ho assistito con curiosità ai suoi tentativi, ho esaminato le sue strategie per il superamento degli ostacoli e alla fine ho constatato con soddisfazione che aveva raggiunto l'obiettivo, ma, in nessun momento, ho provato emozioni. Ho l'impressione che l'eroe, considerato da un punto di vista puramente strutturale, assomigli un poco (o forse molto) a quel topolino robotizzato: svolge il proprio compito, ma non coinvolge chi lo osserva. Non è certo il caso di dilungarsi, in questa sede, su cosa significhi “eroe” per l'analisi strutturale; basterà ricordare che, per Propp, l'Eroe, al pari degli altri personaggi, è definito per le funzioni che svolge, e che, allo stesso modo, per Greimas il Soggetto si definisce per la sua relazione con gli altri attanti e per il suo ruolo nel Programma Narrativo. In una concezione e nell'altra, l'eroe non è che un meccanismo di quel congegno che chiamiamo narrazione e, in quanto meccanismo, egli (o esso) non è né bello, né brutto, né giusto, né sbagliato, e neppure, paradossalmente, né eroico, né vile: l'eroe, semplicemente, “funziona”. Ed è in questo “funzionare” che l'eroe assomiglia al topolino robotizzato, il quale non è mosso da un desiderio, bensì da un programma. Ridotto a semplice meccanismo, ad Attante, l'eroe non emoziona e non coinvolge, non suscita né simpatia, né antipatia, non può essere sottoposto a giudizio estetico o a giudizio etico. In questa considerazione, si badi bene, non c'è alcuna critica all'approccio strutturale: esso nasce proprio per mostrare il funzionamento dei testi narrativi e, in quest'ottica, svolge egregiamente il suo compito. Quanto detto finora serve solo a sostenere che per affrontare il problema del *roug hero*, occorre andare oltre lo strutturalismo, senza però perderlo di vista; occorre prendere in considerazione quella dimensione etica che non è pertinente all'analisi strutturale, senza però cadere in una critica letteraria moralmente orientata. Se all'interno del congegno narrativo l'eroe è semplicemente qualcuno che corre (proprio come il topolino), nel complesso rapporto testo-lettore, e quindi testo-società, l'eroe diventa, prendendo a prestito un titolo di Grossman, qualcuno con cui correre, diventa qualcuno che il lettore si sceglie come compagno di strada e che, dunque, presenta caratteristiche morali, estetiche ed empatiche ben definite. Ed è a questo punto che l'eroe negativo comincia a “fare problema”: com'è possibile scegliere per compagno di strada, sia pure in quel percorso fittizio che è il romanzo o il racconto, un individuo socialmente condannabile? La lettura appassionata, lo sappiamo, è immedesimazione, è trepidazione per la sorte dei protagonisti, è – riprendendo un concetto greimasiano, e con qualche riserva che vedremo nelle conclusioni –, adesione al programma narrativo del Soggetto e speranza nel fallimento del programma narrativo dell'anti-Soggetto; ma aderire empaticamente al programma narrativo di un eroe negativo significa dividerne i principi morali? Leggere i fumetti di Diabolik significa essere, nell'animo, dei ladri e degli assassini? Leggere *Bruciare tutto* di Walter Siti e partecipare alla vicenda umana di don Leo significa dividerne la pedofilia?



Eppure, anche se “fare il tifo”, all’interno di una storia (non necessariamente di fiction), per un ladro, un assassino o un pedofilo non fa di noi, nella vita vera, dei ladri, degli assassini o dei pedofili, rimane intero l’interrogativo che sta alla base di una “semio-etica” della narrazione e cioè: qual è il dispositivo testuale, cognitivo, interpretativo che riesce a farci abbandonare le nostre radicate categorie etiche alla soglia della narrazione e che, una volta all’interno, ci fa assumere le categorie etiche del personaggio principale? In base a quale meccanismo, iniziando la lettura, agiamo come se ci togliessimo delle scarpe scomode entrando in un appartamento con la moquette al pavimento o, addirittura, come se ci liberassimo dei vestiti e dei tabù, entrando in una casa dove tutto è permesso?

2. Per una teoria dei “differenziali”.

In realtà, la domanda con la quale si conclude il paragrafo precedente è un po’ iperbolica, poiché, quello che voglio qui sostenere è che, entrando in una narrazione non si abbandonano del tutto le categorie etiche normalmente impiegate nella vita quotidiana, ma le si applica in maniera diversa, non come norme generali, ma come casi particolari, le si applica, insomma, *ad personam*, dove la persona non è solo il nostro *rough hero*, ma l’insieme formato da lui e dai personaggi che, intorno a lui, interpretano il ruolo attanziale di oppositori (frapponendosi tra il Soggetto/eroe e l’oggetto di valore), ma che a livello tematico non sono necessariamente “nemici”, potendo infatti essere annoverati anche tra gli “aiutanti maldestri”, tra i “concorrenti” e così via.

Per capire questo scarto etico dal generale al particolare, analizziamo alcuni dei passaggi attraverso i quali Anne Eaton traccia un ritratto del *rough hero* per differenziarlo tanto dall’antieroe quanto dall’eroe.

As the name suggests, the antihero lacks traditional heroic qualities like conviction, courage, physical prowess, or intelligence. Further, the antihero is plagued by human frailties such as weakness, arrogance, cowardice, doubt, envy, indolence, or stupidity. (Consider, for example, Don Quixote.) But these flaws do not fatally condemn the antihero in the audience’s eyes. This is because the flaws are (a) mild in the grand scheme of things, (b) peripheral to the core of the hero’s personality, (c) forgivable or at least exculpable (because, for instance, they result from some wrong done to her in the past), and (d) outweighed by some virtue(s) that the antihero possesses. (Eaton 2012, p. 283)

Stando a queste definizioni, che condivido pienamente, l’antieroe suscita adesione empatica da parte del lettore non in base a quel riadattamento delle categorie morali di cui si parlava prima, ma semplicemente attraverso il riconoscimento che le sue debolezze sono, in fondo, anche quelle del lettore: un antieroe non è un eroe negativo, immorale, ma solo un eroe un po’ più vicino alla normalità. L’antieroe siamo noi.

Ben diverso è invece il discorso che riguarda il vero *rough hero*: “unlike the antihero, the rough hero’s flaws are, first, grievous: he is usually a sociopath, an outlaw, a murderer, a sex criminal, a sadist, or Satan incarnate.” (Eaton, 2012, p. 284). I difetti del *rough hero* non sono più i nostri, sono, all’opposto, quelli che noi detestiamo, sono ciò che noi combattiamo. Il solo sistema per consentire a un simile personaggio di svolgere il ruolo di Soggetto/Eroe è quello di introdurre, nelle forme che vedremo qui sotto, un “differenziale”, un altro personaggio che faccia apparire il nostro *rough hero* come “il meno cattivo”. Scrive ancora la Eaton:

the rough hero’s standing can be improbe by sharp contrast with enemies who are made out to be unlikeable and often more immoral than the rough hero himself [...] Finally, not only are we made to take the rough hero’s side, to want him to commit crimes, and to take a strange satisfaction in his morally repugnant deeds, but our sympathies are also turned against the forces of good. Consider, for instance, Bonnie and Clyde (Arthur Penn, 1967) where the police are made out to be foolish, inept, and corrupt. (Eaton 2012, p. 285)

E qui, occorre, a mio avviso, una precisazione: non è vero che, stando dalla parte del *rough hero* noi osteggiamo le “forze del bene”; noi osteggiamo le forze preposte al bene (la polizia, la magistratura, la Legge) nel momento in cui, proprio per via del “differenziale”, queste risultano meno adatte al conseguimento del bene (anche socialmente inteso) di quanto non lo sia l’eroe negativo. La polizia “stupida, inetta e corrotta” che la Eaton cita a proposito di *Bonnie e Clyde* non è una “forza del bene”, ma è il male travestito da bene e, proprio per questo, è più immorale dei due malviventi che svolgono il loro ruolo senza ipocrisie. Questo è un passaggio estremamente importante perché stabilisce che, almeno in



presenza di “differenziale” (ed esamineremo più avanti un caso in cui il differenziale non esiste), il *rough hero* per il quale il lettore riesce a parteggiare non è portatore di amoralità o immoralità, ma, al contrario, è difensore, a suo modo, della morale comune.

Vediamo dunque un elenco, forse non esaustivo, dei “differenziali” che rendono accettabile, empaticamente ed eticamente, un *rough hero*, tenendo conto che questi differenziali possono essere utilizzati separatamente oppure in maniera congiunta, cioè che un eroe negativo può essere reso positivo attraverso uno o più di questi differenziali.

2.1 Differenziale performativo.

Accade spesso che il compito ultimo assegnato al *rough hero* risponda perfettamente ai dettami morali della società che ha prodotto la narrazione e questo è particolarmente evidente nel poliziesco: Dexter Morgan, che vede la luce nel romanzo *Darkly Dreaming Dexter* di Jeff Lindsay (2004) e diviene poi protagonista eponimo della serie televisiva, ha come scopo ultimo la punizione dei serial killer sfuggiti alla giustizia; Sherlock Holmes svela i misteri del crimine e Gregory House, nella serie *House. Medical Division*, guarisce dalle malattie¹. Nondimeno, l’adempimento del compito, nel caso del *rough hero*, può avvalersi di metodi che si collocano al di fuori della morale: Dexter Morgan uccide “privatamente” i serial killer in spregio alla legge, mentre Holmes e House (in realtà due copie dello stesso personaggio) si drogano per superare quei limiti personali che impedirebbero loro di raggiungere l’obiettivo. L’importante, per l’efficacia del personaggio, è che questi agisca per il bene della società e che il suo tornaconto personale o non esista o sia un riflesso del bene sociale (es.: la dimostrazione di superiori capacità intellettuali in Holmes).

Affinché il destinatario (lettore o spettatore) possa accettare che, nell’azione di questi e di altri personaggi simili, il fine giustifichi i mezzi, viene poi introdotto nella narrazione un “differenziale performativo”, cioè un personaggio o un ente che, perseguendo lo stesso obiettivo dell’eroe, ma con mezzi perfettamente legali e morali, si dimostra, rispetto al *rough hero*, profondamente incapace. Dexter deve, illegalmente, porre rimedio alle mancanze e alle pigrizie della polizia. Sherlock Holmes, con le sue abduzioni, umilia la stolidità Scotland Yard. Il dottor House, con i suoi metodi poco ortodossi (perquisizioni, interrogatori), giunge dove gli altri medici non arrivano. Per questi motivi il lettore, oltre a immedesimarsi nel *rough hero*, si oppone ai portatori di moralità: la morale e la legalità vengono percepite come delle rigidità poste, più o meno involontariamente, al servizio del male e a ostacolo del bene. Emblematico in questo senso il personaggio del detective Michael Tritter che, a partire dalla terza stagione della serie, perseguita House per possesso illegale di Vicodin, impedendogli così di svolgere pienamente il suo lavoro e di “salvare le vite”. D’altro canto, tutto il genere *hard boiled* (Hammett, Chandler, Spillane, ecc.), fin dai primi decenni del Novecento, ci aveva abituato a questo differenziale performativo:

i protagonisti dell’*hard boiled* [...] sono delle figure eccezionali, degli uomini che ottengono da soli dei risultati che gli altri, in particolare se appartenenti alle forze dell’ordine organizzato, non riescono neanche a intravedere [...]. È una superiorità, la loro, di natura eminentemente morale, il che ben si concilia con la tradizione puritana, tanto importante in America, e con il culto tutto americano dell’individualista volitivo. Certo, non sono dei moralisti nel senso tradizionale del termine: sono avidi di denaro, di sesso e di altre gratificazioni (in genere alcoliche) [...]. In fondo, il puritanesimo americano ha ereditato da Lutero e Sant’Agostino il concetto per cui è lecito *peccare fortiter* purché altrettanto fortemente si creda. (Oliva 2003, pp. 76-77)

E se Ann Eaton evoca l’incarnazione satanica e Noël Carroll parla, a proposito della serie *The Sopranos*, di “Symphony for the devil”, Massimo Bonfantini sottolinea che:

il primo capitolo il primo capoverso del primo capitolo, intitolato «Agenzia Spade & Archer», comincia con le parole «La mascella di Samuel Spade» e finisce con la seguente proposizione: «somiaviava, in modo abbastanza attraente, a un diavolo biondo». (Bonfantini, Oliva 2013, p. 76)

Un eroe diabolico di Hammett e, per questo, terribilmente performante.

¹ Sulla sostanziale natura poliziesca di questa serie ascrivibile solo in apparenza al genere “Medical” ho scritto in *La società dell’indagine* (Bompiani 2008).



2.2 Differenziale sociale.

Ed è fin troppo evidente, parlando di “differenziale” che la struttura semiotica *Davide-e-Golia* ha sempre una certa efficacia. Ci ricorda Guido Ferraro che questa struttura:

si compone di tre elementi, vale a dire: *a*) una situazione di disparità quantitativa di forze, *b*) un valore particolare e non immediatamente visibile posseduto da una delle due parti, valore tale che: *c*) la parte apparentemente più debole possa conseguire la vittoria. (Ferraro, 1981, p. 221).

Il differenziale sociale si basa proprio su questo schema narrativo configurando il *rough hero* come persona di bassa estrazione sociale o comunque socialmente svantaggiata, in opposizione all’Antagonista o, più in generale, al sistema. I difetti e i comportamenti immorali vengono giustificati e, in qualche misura, esaltati, come risposta ideologica a una posizione di subalternità. In questo tipo di differenziale, contrariamente a quanto avveniva con quello performativo, l’obiettivo dell’eroe non deve necessariamente avere ricadute sociali positive, ma può limitarsi a un beneficio per l’eroe stesso, beneficio che si configura come riscatto e quindi come speranza per tutti i “Davide” che leggono.

Emblema del *rough hero* valorizzato attraverso il differenziale sociale è, ovviamente, il Jean Valjean di *Les Misérables* di Victor Hugo: ladro per fame prima e ladro per abitudine dopo diciannove anni di carcere, Valjean è la tipica “vittima del sistema”. E non è certo un caso se il suo persecutore, il secondino poliziotto Javert, di quel sistema è espressione. Più in generale, la narrazione europea otto-novecentesca (e anche quella americana del Novecento da Steinbeck a Fante), in forme che vanno dal romanzo al melodramma, è un continuo susseguirsi di eroi “immorali” (ladri, prostitute, assassini) che talvolta si perfezionano attraverso gesti riparatori (il Raskol'nikov di *Delitto e castigo*), ma che più spesso sono redenti *ab origine* avendo già scontato il castigo del divario sociale. E a nessuno sfugge il fatto che il rilancio del noir e del poliziesco, specie in Europa, passa, a partire dagli anni Ottanta, attraverso la trasformazione della detective story in romanzo sociale: Lisbeth Salander, co-protagonista della *Millenium trilogy* di Stieg Larsson, oltre a consolidare il topos dell’hacker come *rough hero* (topos presente anche in molte serie televisive; una per tutte, la Penelope Garcia di *Criminal Minds*), cattura lo sguardo benevolo del lettore rivelando, a poco a poco, il suo passato di ragazza emarginata e abusata. Proprio partendo da uno degli autori più significativi del noir anni Ottanta, Jean-Patrick Manchette, approfondirò nei paragrafi successivi il tema del differenziale sociale.

2.3 Differenziale etico.

“Lui è peggio di me”. Questo potrebbe essere, in sintesi, ciò che il *rough hero* dice implicitamente al lettore per accattivarsi la sua simpatia quando l’autore mette in campo il differenziale etico. Tale tipo di differenziale sposta l’attenzione del narratario dai difetti e dalle colpe del Soggetto/eroe a quelli dell’antisoggetto. Il dispositivo è, di per sé, abbastanza semplice: un carnefice potenziale o reale diviene vittima di un altro carnefice più cinico, più immorale o, semplicemente, più antipatico di lui. Tony Soprano, protagonista de *I Soprano*, messo a nudo dalla sua psicanalista, ci appare un uomo giusto se confrontato alla tirannica madre Livia o ai traditori della sua famiglia. È un mafioso crudele, un assassino, un sessista, ma gli altri, per differenza, sono peggio di lui. Ecco dunque concretizzarsi a pieno titolo quella relativizzazione dei criteri etici generali di cui ho parlato nel primo paragrafo: i principi morali condivisi si applicano ancora, ma assumendo un punto di partenza ben preciso, l’eroe; è lui il grado zero dell’immoralità, il punto neutro della cattiveria, gli altri saranno immorali per differenza. In fondo, nel *rough hero* valorizzato attraverso il differenziale etico, possiamo vedere un riflesso della “doppia morale” pubblica e privata o, meglio ancora, di quel “familismo amorale” di cui parla Banfield (1967). Il lettore reinterpretava l’etica pubblica alla luce di quella privata, privilegiando la seconda. Ma perché questo avvenga è necessario, di solito, che l’eroe sia caratterizzato anche attraverso il differenziale empatico di cui parlerò più avanti. E, sempre più avanti, tratterò di un altro esempio di *rough hero* mafioso, il protagonista di *Pericle il Nero* di Giuseppe Ferrandino, romanzo che, come data di pubblicazione, precede di poco la messa in onda negli Stati Uniti di *The Sopranos*.

Caso particolare, ma molto diffuso, di applicazione del differenziale etico è quello dell’eroe vendicatore: l’agire a riparazione di un torto mette il vendicatore al riparo da ulteriori giudizi morali, naturalmente



a condizione che *a)* il torto subito sia tale in una concezione etica condivisa socialmente, *b)* che gli organismi preposti alla giustizia siano inadempienti. Improbabile sarebbe il tentativo di evocare tutti gli eroi vendicatori della storia letteraria; mi limiterò dunque a citare, per la sua rilevanza “pop”, il caso di *V for Vendetta* (1982-1985) la graphic novel di Alan Moore e David Lloyd nella quale le gesta assassine del protagonista si giustificano con le violenze da lui subite nel campo di concentramento di Larkhill (in una Gran Bretagna immaginaria e distopica).

2.4 Differenziale empatico

Più sfuggente di tutti è il concetto di “differenziale empatico”. Il punto fermo è che il differenziale empatico è il compagno indispensabile di tutti gli altri tipi di differenziale: senza simpatia o affetto verso il *rough hero* non esiste *rough hero*. Non basta che l’eroe sia performativamente, socialmente o moralmente preferibile agli altri personaggi, egli, quasi sempre, deve anche essere, sotto qualche profilo, “simpatico”. Ma per quale motivo proviamo maggiore o minore simpatia per un certo personaggio? In che modo la simpatia che proviamo per lui ci fa soprassedere sulla sua (relativa e differenziale) mancanza di qualità morali? Attraverso quali dispositivi di senso l’autore crea simpatia intorno a un personaggio?

Ancora la Eaton (2012, p. 285) ci ricorda che “For instance, the rough hero can be affectionate, caring, and loyal toward family, friends, children, or animals”. È vero che questo evoca nuovamente il familismo amorale, ma l’amorevolezza verso familiari, bambini e animali non connota l’eroe solo sul piano etico, ma anche e soprattutto su quello empatico. Pensiamo al personaggio di Léon (interpretato da Jean Reno) nell’omonimo film di Luc Besson. Léon, al pari di altri personaggi che qui evocheremo, è un sicario e su di lui non può che gravare un giudizio di condanna. A trasformarlo in eroe agli occhi dello spettatore è sicuramente il differenziale etico rispetto all’Antagonista Stansfield, poliziotto psicotico, drogato e corrotto, ed è, altrettanto sicuramente, la scelta di porsi come difensore/vendicatore di Mathilda, una ragazzina la cui famiglia è stata sterminata proprio dagli uomini di Stansfield. Ma questa trasformazione, tutta giocata sull’astrazione del piano etico, ha bisogno di epifanie figurative, ha bisogno di qualcosa di qualcosa che impressioni (in senso chimico) la pellicola e impressioni (in senso morale) positivamente chi la guarda. Ed ecco che l’immagine più emblematica del film è quella del massiccio Léon che cammina con le armi nascoste nella custodia del violino (un topos nell’iconografia del cecchino), ma al fianco di una bambina (una giovanissima Natalie Portman) e di una pianta che egli ama e cura come un animale domestico. Se l’empatia si colloca nello spazio timico delle strutture semiotiche profonde, la pianta ne è il corrispettivo a livello di manifestazione del testo, a livello figurativo.

Il personaggio di Léon eredita poi anche la simpatia dei Jean Reno, ma l’analisi del rapporto tra personaggio e interprete nella costruzione empatica del *rough hero* ci porterebbe troppo lontano e ci farebbe entrare troppo in profondità nel mondo del cinema e del teatro, mentre qui preferisco limitarmi a prendere in considerazione dispositivi testuali che siano trasversali a tutte le forme di narrazione. Uno di questi è, ovviamente, il linguaggio.

Com’è ovvio, una certa caratterizzazione linguistica del personaggio può condizionarne la percezione empatica e, per mostrarlo, prenderò in esame una fiction televisiva intitolata *La guerra è finita*². Essa narra la storia di tre giovani, due ragazzi e una ragazza, le cui strade, dopo un primo momento di comune entusiasmo per il fascismo, si dividono: Claudio (*rough hero*) sceglierà la Repubblica di Salò, al contrario Ettore e Giulia (eroi a tutto tondo) si uniranno alla Resistenza; alla fine della guerra, tra i tre avverrà un drammatico confronto di cui riportiamo alcune battute.

Ettore: «Tu sei ancora in cerca di rivalse di vendette, non ti accorgi che fai del male a te e a quelli che ti stanno intorno.»

Claudio: «Non è vero, io non ho mai tradito le persone che amo. Posso aver sbagliato, anzi sicuramente ho sbagliato, ma tradito mai. Voi invece...»

Ettore: «Invece cosa. Noi abbiamo soltanto capito in tempo in quale baratro ci stava portando una guerra assurda.»

Claudio: «Troppo facile. Prima tutti fascisti, poi tutti a rinnegare la parola data. Io non ce l’ho fatta.»

Ettore: «L’onore non può bastare a giustificare che ti sei schierato dalla parte sbagliata.»

² Miniserie televisiva in due puntate di 90' ognuna trasmessa da RaiUno in prime time Domenica 5 e Lunedì 6 maggio 2002.

Claudio: «E chi t'ha detto che era quella sbagliata?»

Giulia: «Lo dice la storia».

Claudio: «La storia la scrivono i vincitori.»

Ettore: «No, ti sbagli Claudio, perché se avesse vinto la tua parte avrebbe vinto un'orrenda ideologia di odio razziale, di barbarie.»

Giulia: «Schierarsi contro il nazismo e il fascismo era un dovere morale.»

Claudio: «Ma voi che ne sapete di quello che ho passato, dei dubbi delle incertezze, avevamo perso tutto e ci voleva un gesto di coraggio, un gesto che facesse capire a tutti che non eravamo solo dei vigliacchi.»

Claudio: «Ma voi che ne sapete di quello che ho passato, dei dubbi delle incertezze, avevamo perso tutto e ci voleva un gesto di coraggio, un gesto che facesse capire a tutti che non eravamo solo dei vigliacchi.»

Ettore: «E le stragi, le rappresaglie, le deportazioni in Germania. Claudio, i nazisti ci hanno costretto a vivere nel terrore. Le urla dei torturati di via Tasso si sentivano fino a San Giovanni, Claudio. Mi dispiace, non è a noi che devi chiedere conto dei tuoi errori, ma al tuo duce.»

Claudio: «Era anche il tuo.»

Ettore: «Sì, ma dov'era quando i tedeschi ci usavano solo come carne da cannone per coprirsi la ritirata. Dov'era? Ecco, era allora che bisognava dire basta. Noi l'abbiamo fatto, tu no.»

Claudio: «E che cosa avrei dovuto fare, passare dalla parte del più forte come avete fatto voi? No, non è roba per me, io sono uno che va fino in fondo. Noi non siamo diversi, rassegnatevi. Siamo fatti della stessa pasta.»

Stando alle dichiarazioni dei produttori e ad alcuni studiosi, *La guerra è finita*, “Raccontando la storia di tre bravi ragazzi che fanno scelte politiche diverse, [...] rinuncia a una divisione manichea” (Renzini 2003, p. 73).

Dobbiamo però constatare che nel dialogo appena presentato (che per la sua posizione finale assume un ruolo ben più significativo di quello di altri passaggi), la “divisione manichea”, apparentemente assente a livello di contenuto, è riproposta a livello di registro linguistico. Mentre infatti Claudio, l'ex-repubblicano, il “vinto”, utilizza un linguaggio diretto, una sorta di “voce dell'anima”, Ettore e Giulia, paladini dei “vincitori”, si esprimono attraverso frasi fatte, attraverso sintagmi codificati dalla propaganda (“carne da cannone”, “orrenda ideologia di odio razziale, di barbarie”, “dovere morale”). Alla schiettezza del vinto fascista, alle sue battute colloquiali, gli antifascisti vincitori oppongono risposte preconfezionate, artificiose, retoriche. Se dunque, a livello razionale, lo spettatore può esprimere un giudizio storicamente e moralmente coerente, a livello affettivo, la sua simpatia non potrà non essere attratta da quell'uomo diretto e franco che, in virtù del suo passaggio da carnefice a vittima (differenziale etico), tiene alta la bandiera dell'onore. A questo si aggiunga che, come per il film di Besson, la simpatia dell'attore (Alessandro Gassman) viene riversata a piene mani sul personaggio.

3. La position du tireur couché: del differenziale sociale.

Molteplici sono le ragioni per scegliere, tra i tanti, l'esempio di Jean-Patrick Manchette. La prima è che, pur essendo, a torto o a ragione, considerato l'inventore del “neo-polar” francese ed essendo “adorato” dal pubblico degli appassionati, Manchette rimane un autore poco studiato. La seconda ragione risiede nel fatto che si tratta di uno scrittore profondamente immerso nel clima culturale degli anni Sessanta e nella riflessione, letteraria e semiotica al tempo stesso, che caratterizza oltralpe quel periodo, come testimonia, nel suo primo romanzo, la descrizione della biblioteca di un amico del protagonista:

«Ici, des romans modernes, Robbe-Grillet, des choses comme ça. Assez emmerdantes, d'ailleurs. Mais surtout des vrais textes sur des vraies choses, de la sociologie, des statistiques, Lévi-Strauss, Paul Ricoeur, René Dumont, Castro, etc. Des faits, quoi, sur la vie réelle.» (Manchette 1971, pp. 72-73)

Ultima, ma sostanziale, ragione:

Avec le même type de violence formelle que les différentes « critiques du roman » des années d'après-guerre, Manchette a accompli une expérience critique unique dans l'histoire du roman noir français : utiliser sa force sociopolitique tout en jouant ironiquement de ses mécanismes formels. Au-delà d'un contenu de critique sociale, il s'agit pour lui d'une critique plus globale d'une forme d'écriture – le réalisme – comme l'un des modes de représentation privilégiés de l'idéologie dominante, dont il aura su dévoiler les illusions. (Frommer 2001, p. 88)



In Manchette l'utilizzo di ciò che ho chiamato il "differenziale sociale" è dunque una scelta ideologica e stilistica insieme, specie in quello che viene considerato il suo capolavoro: *La position du tireur couché*, del 1981. Già la sinossi che compare nella quarta di copertina della prima edizione mette in luce la questione:

Martin Terrier était pauvre, esseulé, bête et méchant, mais pour changer tout ça, il avait un plan de vie beau comme une ligne droite. Après avoir pratiqué dix ans le métier d'assassin, fait sa pelote et appris les bonnes manières, il allait rentrer au pays retrouver sa promise et faire des rondes dans l'eu... Mais pour se baigner deux fois dans le même fleuve, il faut que beaucoup de sang passe sous les ponts.

Tutto il romanzo è punteggiato di richiami all'infanzia del protagonista, alla sua povertà, al padre fallito, criminale e alcolizzato, al fatto che il giovane Martin non ha potuto convolare a nozze con Anne perché questa gli ha preferito un uomo più ricco. Sono queste umili origini che, quasi da sole, giustificano a priori ogni comportamento di Terrier, che fanno passare in secondo piano il fatto che lui sia un sicario al soldo di un'organizzazione criminale. Una giustificazione assai debole di fronte all'enormità dei delitti commessi dal *rough hero*, eppure, in nessun momento Manchette cerca di ridimensionare la gravità delle colpe di Terrier; potrebbe, ad esempio, fare in modo che le vittime del suo killer protagonista siano esclusivamente degli assassini come lui, invece, proprio nelle prime due pagine del romanzo, in quello che dovrebbe essere il suo ultimo incarico, Terrier uccide, oltre al bersaglio prestabilito, anche la sua ragazza e non ne prova il minimo rimorso:

M. Cox adressa à Terrier une grimace amicale.

-Pourquoi avoir tué la fille aussi ? demanda-t-il.

- Ça pose un problème ?

- Du tout. C'était sa maîtresse. Aucune importance. Je demande comme ça. Vous n'avez jamais tué personne d'autre que vos cibles.

-J'étais pressé.

(Manchette 1981, p. 21)

Non dare alcuna base etica all'azione del suo eroe negativo fa parte di quella posizione ideologica che appartiene non solo all'autore, ma anche al suo pubblico: la povertà, in una sorta di determinismo sociale, genera inevitabilmente criminali che, in quanto nati poveri, non hanno alcuna colpa. Questo è il messaggio di Manchette che, ai suoi lettori, sembra voler dire: Terrier è così, cattivo, ma vi deve piacere lo stesso, perché lui era povero e non ha potuto sposare la donna che amava. La caratterizzazione del *rough hero* in base al differenziale sociale non potrebbe essere più chiara. Poi, certo, a questo si aggiunge, sinergicamente, anche il differenziale etico, dal momento che il protagonista, ormai desideroso di "lasciare il lavoro" (non per pentimento o conversione, solo per stanchezza) si scontrerà con lo stesso M. Cox il quale, come quadro intermedio dell'organizzazione criminale, è "peggio di lui", è più cinico e più spietato (ma di un nonnulla), ma, dal punto di vista della costruzione dell'eroe, il differenziale etico sarà sempre un elemento residuale. Così come residuale, ma significativamente presente, sarà anche il differenziale empatico: Terrier, così insensibile al dolore altri, così sociopatico, ama però un gatto di nome Soudan. Questo ce lo rende più umano e ci addoloriamo per lui quando, ormai in fuga perenne, riceve un pacco:

A l'intérieur du paquet se trouvait un aquarium scellé, plein d'eau. Dans l'aquarium, le matou Soudan flottait, éventré, les yeux arrachés, ses tripes ondoyant doucement dans l'eau brunie de sang.

(Manchette 1981, p. 57)

A riservare questo trattamento al povero gatto è una famiglia di mafiosi italiani di cui Terrier, anni prima aveva ucciso il capo, chiamato, con poca fantasia, Luigi Rossi. Il gatto sventrato accresce la simpatia per il suo proprietario e la sottotrama introdotta con la comparsa della famiglia Rossi risponde alla logica del "Lui è peggio di me", ma, lo ribadisco, tutto nel romanzo ruota intorno al differenziale sociale e il protagonista, quasi trasformandosi da *rough hero* in antieroe, finirà i suoi giorni come cameriere, povero come quando ha iniziato. Il teorema ideologico di Manchette rimane inalterato: l'esclusione



sociale giustifica qualsiasi azione. C'è in tutto questo, una scelta etica discutibile, ma molto evidente e il *rough hero* ne è portatore.

4. *Pericle il Nero*: del differenziale etico.

Perché dovremmo amare il personaggio di Pericle Scalzone? Come il Terrier di Manchette, anche il protagonista del più famoso romanzo di Giuseppe Ferrandino è un sicario al soldo di un'organizzazione criminale (la camorra), ma se l'arma preferita del francese è un HK4 (attraverso sigle, marchi e nomi specifici, Manchette gioca con perizia su quelli che Barthes (1966) chiama "informants"), quella del camorrista è assai più rudimentale:

Di mestiere faccio il culo alla gente, stordisco la persona con un sacchetto di sabbia, la lego coi polsi vicino ai piedi a cavalcioni di una sedia o di un tavolo, e poi uso pasta antibiotica per fare scivolare il pesce. Giovanni il ricchione dice che la pasta antibiotica non serve a niente se uno si deve prendere l'Aids, ma io non ci credo. Io dico che è sempre meglio l'antibiotico della vaselina, che ha pure un odore un poco schifoso. Non ho un gran pesce e non faccio mai molto male. D'altronde non devo fare male, io devo solo svergognare. Quando la persona è svergognata capisce e riga diritto (Ferrandino 2002, p. 10)

Il biglietto da visita è quello del *rough hero* perfetto e se quello di stupratore su commissione non fosse un mestiere abbastanza spregevole ecco che a dare avvio alla vicenda vera e propria si aggiunge l'aggressione a un prete e il tentativo di assassinio a colpi di sedia di una donna obesa intenta a pregare. Perché, lo ripeto, dovremmo amare Pericle Scalzone? Perché c'è chi è peggio di lui. Come Manchette utilizzava in esclusiva il differenziale sociale, così Ferrandino si affida al solo differenziale etico, un differenziale, a dire il vero, piccolissimo. L'aggressione del prete e della donna, avvenuta quasi per errore, trasforma il protagonista nella vittima predestinata di tutte le "famiglie" che, per una volta, si trovano unite da un unico obiettivo. Questa agglutinazione dei clan intorno al tentativo di eliminare Pericle crea un singolare schema narrativo: la camorra nel suo complesso si trova a interpretare il ruolo attanziale dell'Antagonista, mentre Pericle, che pure di quella camorra è sicario non pentito, interpreta il ruolo di Soggetto. Pericle contro la Camorra, potremmo dire, quasi che Pericle fosse davvero un eroe senza macchia e senza paura.

Saremmo quindi tentati di affermare che qui non entra in gioco neppure il differenziale etico (Pericle e gli altri camorristi sono sullo stesso piano di immoralità) e che l'individuazione di Pericle quale eroe avviene solo in virtù della sintassi narrativa, ma, in realtà, se l'autore non inserisse nel romanzo un episodio chiave, l'adesione del lettore al programma narrativo dell'eroe non avverrebbe; questo episodio vede l'uccisione, per ritorsione, della zia, dello zio e del cugino adolescente di Pericle, di una famiglia che, non essendo direttamente implicata in questioni di camorra, si colloca moralmente sopra i suoi uccisori. Per una sorta di proprietà transitiva, Pericle effettua quel passaggio da carnefice a vittima di cui già abbiamo parlato. E sarà proprio questa trasformazione e null'altro ad assicurare al *rough hero* il favore del lettore, un favore che viene ottenuto quasi *oborto collo*, per la pura impossibilità di prendere a cuore il destino di qualunque altro personaggio. Nessuna redenzione per Pericle, nessuna autocritica: per cavarsi d'impiccio arriverà a sequestrare la nipote del boss per il quale ha sempre lavorato e a minacciarla di una morte atroce.

Il differenziale sociale qui non esiste: eroe e antagonisti, perseguitati e persecutori appartengono al medesimo mondo e la maggior disponibilità economica dei boss non determina scarto sociale o culturale. Stesso discorso per il differenziale empatico: se l'uso di una lingua schietta e dalle forte marche dialettali è destinato a creare simpatia, questa si accorda alla stessa maniera agli uni e agli altri.

Pericle il Nero è un romanzo che, per quanto rivestito del prestigio paratestuale della copertina Adelphi e incensato dalla critica (soprattutto da quella transalpina), mostra grandi tratti d'incompiutezza, ma, poiché non è un giudizio letterario quello che qui interessa, occorre ammettere che la storia di Pericle Scalzone ha il pregio di mostrare che, per far amare il *rough hero*, è sufficiente un differenziale davvero minimo e che, per non scegliere di correre con il personaggio qualificato come eroe dalla struttura del racconto, tale personaggio dev'essere davvero orribile sotto il profilo morale.

5. *L'Adversaire*: quando il Soggetto non può essere eroe.

E davvero orribile è Jean-Claude Romand, il personaggio che Emmanuel Carrère sceglie come protagonista di *L'Adversaire*.

Nato in una famiglia molto modesta (padre forestale e madre casalinga) del Jura francese (il differenziale sociale giocherebbe a suo favore), Romand tenta invano di laurearsi in medicina all'università di Montpellier: in realtà, avendo rinunciato a superare gli esami, si iscrive per dodici volte consecutive al secondo anno, dal 1975 al 1986, fingendo di procedere con gli studi. Nel 1986 festeggia finalmente la sua (inesistente) laurea, poi si sposa con la fidanzata di sempre e mette su famiglia stabilendosi a Ferney-Voltaire, a pochi chilometri da Ginevra, ma ancora in Francia. E proprio Ginevra diventa la sua sede di lavoro: ricercatore presso l'Organizzazione Mondiale della Sanità. In realtà, Romand è disoccupato: ogni mattina prende l'auto, si reca a Ginevra e trascorre la giornata nella caffetteria dell'OMS. Si assicura una rendita convincendo amici, parenti e persino la sua amante ad affidargli il loro denaro: promette di investirlo in banche svizzere, ma, invece, lo spende per garantirsi un tenore di vita elevato. Di fronte all'imminente crollo di tutto questo sistema di menzogne, Jean-Claude Romand, il 9 gennaio del 1993, uccide la moglie a colpi di mattarello, poi, dopo aver guardato con loro dei cartoni animati, uccide i due figli. Prende l'auto, raggiunge la casa dei genitori e li elimina entrambi, sparando perfino al cane. Parte poi alla volta di Parigi: deve uccidere anche l'amante, ma non gli riesce. Allora torna nella casa di Ferney, prende dei sonniferi (che però sono scaduti da dieci anni), cosparge di benzina il pavimento, appicca l'incendio e si mette a letto. Ma l'ora scelta per l'ultimo gesto coincide, e lui lo sa, con il passaggio della raccolta rifiuti: insospettiti dal fumo che esce dal tetto, i netturbini chiamano i pompieri che estraggono dall'abitazione tre corpi senza vita e uno che ancora respira, quello di Jean-Claude Romand.

Se quello di Carrère fosse un romanzo, la difficoltà, per lui, consisterebbe, dopo aver individuato il *rough hero* più estremo che si possa immaginare, a creare i differenziali necessari per farlo amare dal lettore. Ma *L'Adversaire* non è un romanzo, è una "non-fiction novel", perché Jean-Claude Romand, i suoi crimini e le sue menzogne sono esistiti veramente, nella stessa forma in cui Carrère li racconta. E allora non esiste alcun appiglio, alcuna scusante, alcuna giustificazione: Jean-Claude Romand, che nella sintassi narrativa deve per forza occupare il ruolo di Soggetto, nello spazio timico non può in alcun modo catturare la simpatia del destinatario. Quello che Carrère ci presenta, raccogliendolo dalla realtà, è un Soggetto che non ha le caratteristiche per diventare eroe. Persino i due balordi assassini raccontati da Truman Capote in *Cold Blood* si colorano di qualche pennellata di umanità: Romand no. Perché Romand è l'Avversario, l'avversario dell'umanità, il diavolo. Un diavolo senza abbellimenti, senza alcun potere di seduzione: su di lui non è possibile relativizzare il giudizio etico, con lui non è possibile correre, lui può solo essere osservato in maniera fredda mentre compie il suo tragico percorso, come un topolino robotizzato, programmato dal Male. E il Romand che in carcere si converte al cristianesimo ha poco spessore e poco posto nel romanzo come nella realtà. Anche mettendo al centro della narrazione un personaggio immorale, *L'Adversaire* non concede alcuna sospensione delle categorie etiche.

5. Conclusioni.

In che modo le considerazioni fin qui esposte contribuiscono a una "semio-etica della narrazione"?

In primo luogo, ritengo che le analisi e gli esempi proposti mettano in luce come l'approccio semio-etico alla narrazione sia il necessario complemento all'approccio formalista e strutturalista che tradizionalmente appartiene alla semiotica. Mentre infatti quest'ultimo rende perfettamente conto di ciò che avviene nel racconto a livello di strutture profonde, lo studio semio-etico può aprire nuove strade alla comprensione dei rapporti che si istituiscono tra il livello profondo e quelli che lo sovrastano, cioè il livello tematico e quello figurativo. In particolare, si è visto che il rapporto tra il ruolo attanziale del Soggetto e il personaggio che lo ricopre nel manifestarsi concreto del singolo testo non è affatto casuale, ma, al contrario, è informato a precisi criteri etici. Naturalmente, come Booth ricorda lungo tutto il suo *The company we keep*, parlare di criteri etici o di "ethical criticism" non significa affatto parlare di morale o di moralismo; introdurre la componente etica significa solo comprendere che il Lettore Empirico, nel suo avvicinarsi al Lettore Modello e nel suo immedesimarsi nel personaggio principale, non discende passivamente lungo il canale tracciato dalla struttura narrativa, ma compie, su base etica, precise scelte



di adesione; è vero che, in sostanza, il lettore aderisce al programma narrativo del Soggetto, ma, in pratica, per lui, l'attante Soggetto rimane invisibile e non è all'attante che si affeziona, bensì al personaggio che, in quanto tale, è portatore non solo di valori narrativi in senso greimasiano, ma anche e soprattutto di valori etici. La semio-etica, ci aiuta, in definitiva, a cogliere il punto di congiunzione tra questi due tipi di valore.

When human actions are formed to make an art work, the form that is made can never be divorced from the human meanings, including moral judgments, that are implicit whenever human beings act. (Booth 1961, p. 395)

In secondo luogo, quella che ho proposto di chiamare "Teoria dei differenziali", in linea con la naturale vocazione della semiotica a studiare i dispositivi testuali, potrebbe assumersi il compito di fornire un insieme di categorie codificate per comprendere e classificare i meccanismi narrativi, normalmente dislocati sul piano tematico, ma talvolta anche su quello figurativo (si pensi ad esempio al differenziale empatico stabilito attraverso l'avvenenza del personaggio o del suo interprete), che conducono a trasformare il personaggio in eroe e a legarlo, come detto, con il ruolo di Soggetto.



Bibliografia

Saggistica

- Banfield, E. C., 1967. *The moral basis of a backward society*, New York, Free Press.
- Barthes R., 1966 “Introduction à l'analyse structurale des récits”, in “Communications”, 8, 1966. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. pp. 1-27. DOI : 10.3406/comm.1966.1113
- Bonfantini, M. A., Oliva, C., 2013. *I maestri del giallo: Conan Doyle, Hammett, Agatha Christie, Chandler, Simenon, Scerbanenco*, Brescia, ATi.
- Booth, W. C., 1961. *The rhetoric of fiction*, Chicago, Univ. of Chicago Press.
- Booth, W. C., 1988. *The company we keep: an ethics of fiction*, Berkeley, University of California Press.
- Carroll, N., 2004, “Sympathy for the Devil”, in Greene, R. e Vernezze, P. (a cura di), *The Sopranos and philosophy: I kill therefore I am*, Chicago, Open Court., pp. 121–136.
- Ferraro, G., 1986. *Strategie comunicative e codici di massa*, Torino, Loescher.
- Frommer F., 2001, “Jean-Patrick Manchette: le facteur fatal”, in “Mouvements” 2001/3 (no15-16), p. 88-95. DOI 10.3917/mouv.015.0088
- Oliva, C., 2003. *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro.
- Perissinotto, A., 2008, *La società dell'indagine*, Milano, Bompiani.
- Renzini, M., 2003, in Buonanno M. (a cura di), *Storie e memorie. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno quattordicesimo*, Roma, Eri.

Opere letterarie di riferimento

- Dostoevskij, F., 1866 *Delitto e castigo*.
- Fante, John. 1939, *Ask the dust*, New York, Stackpole sons.
- Ferrandino, G., 2002 (ed. or. 1998), *Pericle il Nero*, Milano, Adelphi.
- Hugo, Victor. 1862. *Les misérables*.
- Lindsay, J. P., 2004. *Darkly Dreaming Dexter #1*, New York, Doubleday
- Manchette, J.P., 1971. *L'affaire N'Gustro*, Paris, Gallimard.
- Manchette, J.P., 1981. *La position du tireur couché*, Paris, Gallimard.
- Steinbeck, John. 1937, *Of mice and men*

