

Non un solo *rough hero*: semiotica e responsabilità in *The Americans*

Giusy Gallo

1. Introduzione

Negli ultimi decenni gli studi sulla serialità televisiva hanno indagato aspetti che ne hanno consentito la classificazione, privilegiando le logiche narrative e di produzione che hanno determinato lo sviluppo di questo prodotto culturale. La serialità è infatti basata sulla ripetizione di schemi narrativi e sul sentimento di novità a cui è esposto lo spettatore empirico alla prova di ogni nuovo episodio (Eco 1985).

Le storie raccontate dalle serie tv sono concepite attorno ad (almeno) un personaggio principale che – tradizionalmente - corrisponde all'eroe, cui vengono attribuite e riconosciute qualità positive e a cui si contrappone l'antagonista, o antieroe, personaggio caratterizzato in senso assolutamente negativo. Un modo di considerare la categorizzazione di eroe e antieroe chiama in causa la nozione di modello e antimodello sviluppato all'interno del dominio della Nuova Retorica di Perelman (1977). L'eroe è un modello da imitare: "si imitano solo coloro che si ammirano, che sono provvisti di autorità, di prestigio sociale dovuto alla loro competenza, alle loro funzioni, al rango che occupano nella società" (Perelman 1977, p. 121). L'antieroe è colui che compie azioni riprovevoli o colui che manca di coraggio, o di intelligenza, o di prestanza fisica.

I protagonisti delle serie televisive che oggi riscuotono successo non appartengono né alla categoria dell'eroe né a quella dell'antieroe, non sono né modello né antimodello. Dal Tony Soprano di *The Sopranos* (HBO, 1999), che secondo alcuni studiosi rappresenta l'inaugurazione di una terza Golden Age della serialità televisiva (Martin 2013; Van Der Werff 2013; Garcia 2016), si nota la costruzione di personaggi atipici e complessi, la cui evoluzione si articola lungo il corso delle stagioni e con i quali lo spettatore empirico empatizza malgrado la brutalità e l'immoralità delle azioni compiute. Si tratta dei *rough heroes*, che questo numero monografico di EC si propone di indagare in una prospettiva semioetica.

Prima di analizzare il caso che abbiamo scelto è necessario precisare i due 'strumenti' fondamentali che utilizzeremo nel corso dell'argomentazione ossia l'idea di *rough hero* e la prospettiva stessa della semiotica.

Il *rough hero* può essere definito come un personaggio che

is often vividly imbued with humanizing and idealizing traits. For instance, the rough hero can be affectionate, caring and loyal toward family, friends, children or animals; he can be suave, charming, and charismatic, features that are enhanced in moving images by the use of magnetic and often sexually attractive actors (Eaton 2012, p. 285).



La seconda precisazione è relativa alla semioetica. Negli ultimi anni, Ponzio e Petrilli (2003), Petrilli (2014), Aqueci (2007; 2016), Volli (2015) si sono interrogati sul significato di una semioetica, con esiti differenti. Ponzio e Petrilli, a partire da Sebeok e in relazione a Deely, hanno sviluppato una svolta etica della semiotica: la semiosi è relazione e tende a una dimensione che chiama in causa l'alterità, nella prospettiva della responsabilità globale. Aqueci, invece, indaga la dimensione etica e politica della comunicazione. Volli, ponendosi il problema della semioetica in relazione alla censura, sottolinea la relazione tra semiotica e un'etica della responsabilità comunicativa. Nelle prossime pagine, la prospettiva della semioetica verrà considerata in relazione alle azioni degli attori – intesi in senso semiotico – e al tema della responsabilità.

In questo articolo proveremo a mostrare che, all'interno della serialità televisiva, esiste un tipo di *rough hero* duale costruito seguendo un percorso il cui punto di partenza è un soggetto individuale. È il caso di Elizabeth e Philip Jennings, protagonisti della serie televisiva *The Americans*, che sarà analizzata attraverso gli strumenti offerti dalla semiotica della narrativa di A. J. Greimas, rendendo evidente il tema della responsabilità, di cui il testo è ampiamente disseminato.

2. *The Americans*: di spie e altre menzogne

The Americans è una serie televisiva americana, ideata da Joe Weisberg e prodotta da Amblin Entertainment, Fox Television Studios, FX Production. In onda dal 2013, sono state trasmesse cinque stagioni e una sesta e ultima stagione è stata confermata e andrà in onda nel 2018. I due personaggi principali sono interpretati da Keri Russell e Matthew Rhys, rispettivamente Elizabeth e Philip Jennings.

Nadezhda e Mikhail (detto Mischa) sono due agenti segreti russi del KGB, che dal 1965 assumono l'identità di Elizabeth e Philip Jennings. Entrambi, vivendo sotto copertura fuori dall'Unione Sovietica, sono aggregati al Direttorato S, la struttura del KGB responsabile di progetti di intelligence massimamente segreti, quali l'infiltrazione e l'esfiltrazione di agenti. Nel 1981, quando ha inizio la narrazione, Elizabeth e Philip sono due agenti di viaggio, vivono in un sobborgo di Washington D.C. e hanno due figli, Paige e Henry. Come agenti segreti, Elizabeth e Philip sono responsabili di missioni pericolose che prendono forma in più episodi della stessa stagione. I due protagonisti si macchiano di crimini orribili: estorsioni, torture, sequestri, omicidi. In generale, il loro obiettivo è assicurare alla madrepatria russa le informazioni necessarie a limitare il potere del nemico americano che, all'epoca dei fatti raccontati, è guidato da Ronald Reagan. Paige e Henry, un'adolescente e un bambino, sono ignari della doppia vita dei genitori e credono di vivere in una normale famiglia americana dei primi anni Ottanta. A destare preoccupazione, a partire dalla prima stagione, è il nuovo vicino di casa dei Jennings, l'agente Stan Beeman, che lavora per il settore del controspionaggio FBI e che, potenzialmente, può scoprire la vera identità dei vicini.

A quale tipologia di personaggio appartengono Elizabeth e Philip? È da escludere che siano un modello da seguire: non sono personaggi positivi, dunque non appartengono alla categoria classica dell'eroe. Tuttavia, non possono essere considerati antieroi poiché il modo in cui i loro personaggi sono sviluppati insiste su elementi che giocano sull'empatia dello spettatore empirico (Eaton 2010): la fragilità, l'incertezza evidente che guida scelte d'azione, l'attenzione amorevole con cui si prendono cura dei figli, la maniera distaccata con cui i due personaggi principali si proteggono a vicenda tentando di nascondere questo espediente affettivo, ma soprattutto la lealtà verso il loro Paese.

Elizabeth e Philip Jennings sono due personaggi a loro modo eroici benché moralmente corrotti, i cui *moral flaw* sono parte integrante della loro personalità. Né eroi, né antieroi, Elizabeth e Philip sono *rough hero*.

3. Più sensi di responsabilità nei *rough heroes*



Recentemente Art e Guilfooy (2017) hanno messo in evidenza che *The Americans* affronta temi centrali della riflessione filosofica: identità, memoria, verità, libero arbitrio, bene comune. Non considerando, dunque, la sola dimensione del *political drama* (Kaklamanidou 2017), i due personaggi Elizabeth e Philip, quando non agiscono con lo scopo di salvaguardare la patria, si interrogano spesso sui moti delle loro anime e sulle priorità che dovrebbero investire di valore le loro vite.

Il caso particolare di *rough hero* in *The Americans* mostra la sua complessità non solo a causa del numero dei personaggi principali ma per il modo in cui essi interagiscono secondo due piani diversi: in primo luogo, come due soggetti indipendenti legati dalla sola professione e, in secondo luogo, come coppia. L'alternanza di questi due diversi livelli è il teatro in cui si consumano i dilemmi legati alla responsabilità, comune denominatore per la costruzione dei personaggi Elizabeth e Philip come *rough hero*, in quanto individui e in quanto coppia.

Lo spettatore empirico avverte fin dalla prima stagione che l'elemento cerniera tra i due protagonisti intesi come singoli e come coppia, a partire dalla terza stagione, è la responsabilità. Elizabeth e Philip si sentono responsabili delle missioni che conducono singolarmente o come parte di un gruppo più ampio di agenti. Fin da subito, con riferimento a dialoghi a cui lo spettatore non ha accesso poiché intercorsi in un momento antecedente la narrazione, è chiaro il senso di responsabilità che entrambi avvertono nei confronti dei figli. Una responsabilità che vivono in maniera diversa: per Elizabeth è legata al lavoro, per Philip, invece, è autonoma da esso, come se fosse un genitore qualunque e non un agente segreto.

Bisogna, dunque, formulare il senso di responsabilità che si accorda ai due *rough hero* di *The Americans*.

L'etimologia della parola responsabilità chiama in causa il modo umano di rispondere delle proprie azioni e delle loro possibili conseguenze. Uno dei temi centrali della filosofia¹ del Novecento è proprio quello della responsabilità, interrogato, tra gli altri, da Max Weber, Hans Jonas e Jürgen Habermas. Jonas si è dedicato al rapporto tra esseri umani e sviluppo tecnologico in relazione alla responsabilità della capacità tecnologica rispetto coloro che ancora non sono nati e la biosfera. Habermas è noto per aver elaborato, assieme ad Apel, l'etica del discorso. Max Weber, invece, si occupa principalmente del rapporto tra etica e politica, individuando un'etica dei principi e un'etica della responsabilità, compresenti nell'agire del politico di professione. Qui usiamo le due definizioni di etica di Weber per identificare i comportamenti e le conseguenze delle azioni dei due protagonisti di *The Americans*. Ci è utile, infatti, il ricorso a una nozione di responsabilità inscritta in un'etica orientata al futuro, cioè che tende alla presa in carico delle conseguenze delle proprie azioni che non si limita a un'etica assoluta che considera i principi giusti in sé secondo la logica del dover essere e dover agire, ma pone l'attenzione sulle azioni e scelte del singolo (Elizabeth o Philip), del gruppo (in questo caso la coppia Elizabeth e Philip) in una prospettiva che guarda agli altri e al futuro (Henry e Paige, la patria). Pur essendo personaggi immorali, Elizabeth e Philip mostrano di agire tenendo conto delle conseguenze per assecondare fini che – nella loro personale prospettiva – sono accettabili. Secondo la loro etica della responsabilità, Elizabeth e Philip regolano le loro azioni, quando indipendenti da un potere superiore:

- nei confronti dei figli: giurano di tenere nascoste le loro identità; la conseguenza di questo giuramento è la libertà dei figli;
- nei confronti della patria: mescolando un'etica dei principi e un'etica della responsabilità, agiscono in conformità a quanto stabilito dal Centro; le conseguenze non sempre sono prevedibili e adeguate agli obiettivi che si erano posti;
- Philip nei confronti di Elizabeth: compie azioni che hanno come obiettivo la sua protezione e il suo benessere. Philip progetta il viaggio di Elizabeth in Germania Ovest e soltanto in un secondo tempo chiede aiuto al Centro perché avvenga l'incontro con la madre. Quando

¹. Rimandiamo al numero monografico della rivista *Lo Sguardo - Rivista di Filosofia* su "Etica della responsabilità: applicazioni e problemi" (a cura di F. Buongiorno e A. Pinazzi), n. VIII, 2012 (I); Honigsheim, Paul, 2003. *The Unknown Max Weber*, New Brunswick, NJ: Transaction Publisher.



Elizabeth, alla fine della prima stagione, viene ferita in maniera quasi mortale, Philip la assiste fino a riportarla sana e salva a casa.

4. I programmi narrativi dei *rough heroes* Elizabeth e Philip Jennings.

Elizabeth/ Nadezhda e Philip/Mischa sono concepiti come la realizzazione di due soggetti autonomi che agiscono all'interno dello stesso sistema. Infatti, il primo modo in cui Elizabeth e Philip Jennings possono essere caratterizzati è nella loro individualità di spie, ossia come due elementi separati che, soltanto in alcuni casi si trovano a condurre operazioni agli ordini del Direttorato S in maniera congiunta. All'inizio della narrazione, il loro rapporto è esclusivamente professionale: il matrimonio non è mai stato celebrato, pur esistendo come traccia testuale con effetti giuridici. In quanto *rough hero*, Elizabeth e Philip sono presentati come intrinsecamente immorali: sono assassini, ladri, criminali senza scrupoli e vivono illegalmente in un Paese in cui sono infiltrati attraverso un'identità che non è la loro originaria.

Dopo aver introdotto il tema del *rough hero* e quello del senso di responsabilità che informa le azioni compiute dai due protagonisti di *The Americans*, propongo un'analisi della narrazione per mezzo degli strumenti della semiotica generativa di Algirdas J. Greimas (1970, 1983). In particolare, a livello superficiale delle strutture semio-narrative ci si riferirà a due programmi narrativi che investono due soggetti e altrettanti attori.

Nel programma narrativo (a) PN= F [S1→ [(S1 Ov) e (S2 Ov)], l'attante Soggetto S1 è congiunto all'Oggetto di Valore; l'attante Soggetto S1 vuole condividere con S2 l'Oggetto di valore. Il soggetto S1 di questo programma narrativo è preso in carica da Elizabeth, la quale cerca di instillare in Philip (S2) il senso del dovere e della lealtà nei confronti della madrepatria (l'Oggetto di valore).

La funzione narrativa S1 dipende dalla richiesta del Destinante KGB, mentre il ruolo attanziale dell'Opponente è ricoperto da una serie di elementi tipici della società americana e quello dell'Aiutante si manifesta nella rete del KGB operante negli Stati Uniti.

La sequenza narrativa tratta dall'episodio 1, stagione 1 mostra due diversi atteggiamenti di Philip ed Elizabeth rispetto al loro lavoro e alla loro famiglia:

Elizabeth: "Corriamo questi rischi ogni giorno. **È il nostro lavoro**"²

Philip: "Magari c'è un'altra opportunità. Magari questa è l'occasione di prendere la vita che abbiamo vissuto finora e viverla realmente. Smettendo di mentire"

Elizabeth: "Che cosa stai dicendo?"

Philip: "Sto dicendo che noi siamo Elizabeth e Philip Jennings. Lo siamo da molto tempo ormai. Quindi perché non ne prendiamo atto e non facciamo noi la prima mossa e ci consegniamo a loro. Ci darebbero un sacco di soldi. Tre milioni per Tymoshev e tre milioni per noi. Ci trasferirebbero da un'altra parte. Faremmo la bella vita e saremmo felici"

Elizabeth: "Stai scherzando! È uno scherzo? **Vuoi tradire il nostro Paese?**"

Philip: "Dopo tutto quello che abbiamo fatto non è un tradimento molto grave"

Elizabeth: "Vuoi aiutare gli Americani?"

Philip: "L'America non è così male. Siamo qui da tanto tempo. Che cos'è che non ti piace? L'elettricità funziona, il cibo è buono..."

Elizabeth: "Non ti interessa altro"

Philip: "Mi interessa tutto!"

Elizabeth: "**Non la madrepatria!**"

Philip: "Ma la nostra famiglia viene prima"

Elizabeth: "Quindi con Paige e Henry...che cosa gli diresti?"

² Il grassetto di tutte le sequenze narrative trascritte in questo articolo è mio.



Philip: “La verità”.

Elizabeth: “Hai giurato...abbiamo giurato che non glielo avremo mai detto, che sarebbero cresciuti liberi senza subire le conseguenze delle nostre scelte”

Nel programma narrativo (b) PN= F [S1 → (S2 Ov)], S1 è la funzione narrativa presa in carico dall'attore Philip, soggetto in relazione con l'oggetto di valore (Ov) che corrisponde ai figli Henry e Paige che cercherà di far congiungere con S2, funzione narrativa presa in carico dall'attore Elizabeth.

Philip: “Va bene, ma faremo tutto al contrario: io incontro il Colonnello, **tu prendi i ragazzi e andate via**”

Elizabeth: “Tu devi fare un'altra cosa. C'è una riunione da Weinberger domani. Il Centro vuole subito il nastro”

Philip: “Ok. Tu pensi al nastro. **Prendi i ragazzi a scuola e li porti al sicuro.** Io mi incontro con il Colonnello”

Elizabeth: “**Io lo so cosa cerchi di fare**, ma ascolta bene: se uno di noi dovrà andare in galera e l'altro dovrà stare con i ragazzi, Philip, per il loro bene, devi essere tu [...] Il Colonnello è la **mia** missione, per ordine del **mio** agente. È ciò che il Centro ha ordinato”

Nel passaggio dal livello semio-narrativo al livello discorsivo, la componente semantica è data da temi, figure e punti di vista. In particolare, nel testo *The Americans* si trovano disseminati una serie di temi che corrispondono a diverse isotopie. I temi presenti in maniera ricorrente, fin dalla prima stagione, sono: la fedeltà alla madrepatria, l'avversione nei confronti degli Stati Uniti d'America, la dedizione al proprio lavoro, l'educazione dei figli, il benessere della famiglia, la protezione dei figli, il rapporto materno, il rapporto paterno, il futuro dei figli, la fiducia. Questi temi corrispondono a isotopie, concetto operativo che «si definisce con la ricorrenza di categorie semiche, sia che esse siano tematiche (astratte), o figurative» (Greimas e Courtés 1979, p. 171). I temi sopra menzionati corrispondono a due isotopie: l'isotopia di famiglia e l'isotopia di patria.

Cercheremo di comprendere come, tenendo presenti i due programmi narrativi (a) e (b) e i temi, si pongono gli attori e la loro categorizzazione come *rough hero*.

Elizabeth pone la madrepatria come vertice verso cui tendere nella vita ed esclude qualsiasi possibilità di tradimento. Essere leale alla patria implica anche continuare a mentire ai figli: è una scelta che serve a evitare che la copertura di agenti segreti venga messa in pericolo.

Philip, invece, intravede nella possibilità del tradimento il riscatto morale e sociale per i suoi figli. Quindi, mentre Elizabeth è leale alla patria, Philip pone i suoi figli al di sopra di qualsiasi scelta avventata al punto di elaborare un piano disperato per renderli persone libere e a cui raccontare la verità sulle loro vite.

Gli elementi positivi di Philip come *rough hero* riguardano l'amore che nutre verso i figli e verso Elizabeth, i tentativi da buon padre di famiglia per salvare tutti da un destino difficile e oscuro. Nel corso delle stagioni, Philip mostra compassione per Martha, inconsapevole informatrice del KGB, sente i turbamenti che lo portano a farsi domande su se stesso e sull'oscillazione continua tra Mischa, che non esiste da quasi vent'anni, e Philip, cittadino modello americano. Il *rough hero* Philip è uno spietato agente segreto russo ma anche un uomo mite, dolce, compassionevole che si prende cura delle persone che ama.

Elizabeth è una donna determinata a onorare la patria e a portare a termine l'incarico che la impegna negli USA. In quanto madre, desidera che i suoi figli crescano liberi magari socialisti o impegnati nei diritti civili; spera che rifiutino l'americanizzazione cui sono sottoposti e che crescano credendo in qualcosa di importante che si impegneranno a realizzare. Verso la fine della prima stagione, Elizabeth inizia ad innamorarsi di Philip. Fino a quel momento, lei ha più volte segnalato il suo collega al supervisore Gabriel come persona non in grado di svolgere il lavoro di agente sotto copertura perché affascinato dal capitalismo. Prima di riconosce Philip come suo compagno di vita in maniera



autonoma dalla copertura che è stata loro assegnata, Elizabeth è innamorata di Gregory, un attivista afroamericano che lei ha reclutato come agente del KGB. Sceglie di non avere una storia stabile con Gregory perché il disegno professionale che l'ha inviata negli USA è di risultare sposata con Philip. L'affetto nei confronti della famiglia e la lealtà alla patria entrano in conflitto nel corso della terza stagione, mostrando allo spettatore empirico l'inconciliabilità di alcune posizioni che descrive i due *rough hero* come unità distinte.

Nella Stagione 3, puntata 1, Gabriel, agente segreto supervisore di Elizabeth e Philip suggerisce che Paige venga reclutata. La reazione di Philip alla richiesta del supervisore è quella di qualsiasi genitore che vede un potenziale rischio nella vita del proprio figlio. Elizabeth, invece, risponde in maniera conforme alle aspettative e sempre leale nei confronti della patria, come vuole il programma narrativo (a) di cui si fa carico in quanto attore. Qui Philip ed Elizabeth, palesamente in disaccordo, emergono, ancora una volta, come due individui ben definiti e distinti

Gabriel: "Che mi dite di Paige? Il Centro ha preso molto seriamente la vostra opinione sul suo reclutamento ma in ogni caso vogliono essere sicuri che non sia solo un tentativo di evitare il discorso. Giusto? Mi dispiace so che è molto difficile..."

Philip: "Si rendono conto che ha soltanto 14 anni?"

Gabriel: "Sì, certo ma loro pensano che sia arrivato il momento di cominciare a preparare il terreno. Non posso tornare da loro senza una risposta"

Elizabeth: "No, hai ragione. Insomma...è davvero molto dura e **puoi riferire al Centro che ce ne stiamo occupando, ci stiamo pensando e che stiamo facendo ciò che va' fatto [...]**

La stiamo preparando a scoprire la verità su di noi, su se stessa"

I temi del lavoro e della genitorialità sono ancora una volta valorizzati come conflittuali in una realizzazione che inerisce uno dei due attori positivamente e l'altro negativamente.

Philip: "Allora erano tutte balle, quelle che mi hai detto.

Elizabeth: "Non so di cosa parli"

Philip: "Tutti questi mesi...La Chiesa... che volevi avvicinarti a lei"

Elizabeth: "Sto andando in Chiesa!"

Philip: "Non è questo che hai detto a lui!"

Elizabeth: "Gli ho detto quello che voleva sentire, e quello che il Centro vuole sentire"

Philip: "**Che è esattamente quello che vuoi tu.** Elizabeth ci siamo quasi, ci siamo quasi. Tra un paio di anni andrà al college, sarà un'adulta. Potrà vivere la sua vita. Glielo dobbiamo questo. Non lo capisci?"

Elizabeth: "**Capisco. Capisco tutto**"

Philip: "**La stai valutando.** La stai formando"

Elizabeth: "Non so di cosa stai parlando. Lei è mia figlia"

Il rapporto empatico con lo spettatore empirico, fondamentale per il riconoscimento del *rough hero*, è riconducibile alla mimesi di comportamenti umani che risultano essere verosimili: "qualora la nostra situazione personale coincida, sia pure per sfumature, con quella del personaggio, il riconoscimento agisce come principio di una risoluzione etica" (Eco 1964, p. 189). Anche se consapevole dell'immoralità dei personaggi, come Murray Smith ha messo in evidenza per il cattivo seriale Tony Soprano di *The Sopranos*, lo spettatore empirico riconosce Philip ed Elizabeth attribuendo loro un codice morale, che include le due isotopie di patria e di famiglia.

4. 1. La transizione da Elizabeth a Nadezdha



In *The Americans* l'isotopia della famiglia racchiude una serie di temi tra cui quello del rapporto tra madre e figli.

L'attore Elizabeth, che precedentemente è stato soggetto di fare in (a) e soggetto di stato in (b), può essere considerato all'interno di un altro programma narrativo, in cui un soggetto intende insegnare qualcosa a un altro soggetto. In questo programma narrativo, Elizabeth (S1) recupera il rapporto con sua figlia Paige (S2) e inizia ad addestrarla come spia di seconda generazione (Ov), mentre Philip è l'attante Opponente e la rete del centro KGB negli Stati Uniti traduce l'attante Aiutante.

È interessante fare riferimento agli spazi in cui prendono forma le azioni dei due soggetti di questo micro-racconto. Il modo in cui Elizabeth guida la scelta di Paige di avvicinarsi a forme di autodifesa, le fasi dell'addestramento fisico, cognitivo ed emotivo e i momenti in cui la madre rinforza l'autostima della figlia avvengono nel garage di casa, con la coincidenza dello spazio eterotopico e dello spazio paratopico. La casa, dunque, è lo spazio della crescita, della formazione e della fiducia.

Durante uno degli allenamenti, Elizabeth racconta a Paige lo stupro che ha subito quando aveva diciotto anni. Attraverso un *debrayage* sincretico spazio-temporale, la spazialità e la temporalità dell'abuso subito vengono messe a fuoco in un *flashback* iterativo:

Elizabeth: "So quanto sia difficile. Ho avuto la stessa paura per molto tempo. Quando avevo 18 anni...un uomo...sono stata stuprata...e non riuscivo a smettere di pensarci. Non l'ho detto a nessuno per molto tempo. Paige, no, ascoltami. Mi sono allenata tutti i giorni al massimo delle mie possibilità. Immaginavo la faccia di quell'uomo. E più combattevo, più mi sentivo meglio. Finché un giorno mi sono resa conto che nessun avrebbe mai più potuto ferirmi in quel modo. E sto bene. Non ho più paura. E non ne avrai nemmeno tu. Ok?"

Il modo protettivo di Elizabeth nei riguardi di Paige esula dalla professione e sfocia in un comportamento materno permeato di un senso di responsabilità verso azioni futuri e possibili conseguenze:

Stagione 5, episodio 8:

Claudia³: "E Paige? Non lo chiedo per il Centro, sto solo chiedendo...Andate d'accordo?"

Elizabeth: "Sì"

Claudia: "Bene"

Elizabeth: "Paige sta scoprendo molte cose"

Claudia: "Cosa desideri per lei?"

Elizabeth: "**Vorrei che credesse in qualcosa, che tenesse alle cose importanti**"

Claudia: "La figlia di sua madre"

Elizabeth: "Immagino"

Claudia: "È quello che vuole anche Philip?"

Elizabeth: "Noi non ne parliamo molto"

Claudia: "Non siete d'accordo?"

Elizabeth: "**Non saremo mai sulla stessa lunghezza d'onda**"

Il *climax* di Elizabeth come *rough hero* è concentrato in questo breve scambio di battute:

Paige: "Ti piace quello che fai?"

Elizabeth, sorride: "Speravo di non doverlo fare, ma sono orgogliosa di aiutare il mio Paese".

³ Claudia è un agente KGB, infiltrato negli Stati Uniti d'America e supervisore di Elizabeth e Philip.



Ora che Elizabeth riconosce il suo ruolo di madre e la relazione tra la gli affetti e il lavoro, ossia tra le sue due identità, si è riappropriata – almeno in questo frangente – della sua identità come Nadezdha.

5. La coppia, ossia un attante duale e il suo programma narrativo

L'ossessivo dilemma sul "fare la cosa giusta" opprime soprattutto Philip, alimentando una logorante tensione con Elizabeth e sul loro passato come singoli individui. C'è un tempo in cui Elizabeth e Philip sono soltanto Nadhezda di Smolensk e Mischa di Tobolsk. Sono molto giovani, non si conoscono, e sono stati arruolati dal KGB.

La costruzione di questi due personaggi, cronologicamente precedenti a Elizabeth e Philip, ma sempre presenti nelle nuove identità imposte dal KGB, avviene in sequenze narrative che lo spettatore vede come *flashback* che, in questo caso, in una prospettiva semiotica, corrispondono ad altrettanti *debrayage* ed *embrayage* spazio-temporali sincretici, in cui l'espulsione del *non-qui e non-ora* e il suo ritorno all'enunciazione marcano lo spazio e il tempo dei ricordi, non solo individuali ma collettivi laddove la memoria di Elizabeth e Philip prende forma in un contesto più ampio che svela alcuni meccanismi della vita nell'Unione Sovietica dal dopoguerra alla prima metà degli anni Sessanta.

Il ricordo del passato costringe l'appropriazione della propria unica e vera identità rendendo instabile l'equilibrio delle false identità, come è chiaro nel momento in cui Paige scopre la verità sui suoi genitori e, dunque, sulle sue stesse origini, temi anch'essi disseminati nel testo:

Stagione 3, episodio 10

Paige: "Ho bisogno di sapere la verità. Non importa quale sia. Se mi volete bene, per favore, ditemelo. Che fate? Siete nel programma di protezione dei testimoni? Avete ucciso qualcuno? Siete spacciatori come il vostro amico Gregory? Sono stata adottata? Siamo degli alieni? Chi siete?"

Dopo un lungo silenzio e un complesso meccanismo di sguardi tra Elizabeth e Philip,

Elizabeth: "Paige, tuo padre e io...noi"

Philip: "Noi siamo nati in un altro Paese"

Paige: "Come? Dove?"

Elizabeth: "In Unione Sovietica"

Philip: "Siamo venuti qui prima che tu nascessi"

Paige: "Io non capisco"

Elizabeth: "Noi aiutiamo la nostra Patria. La maggior parte delle cose che senti sull'Unione Sovietica non è vera. Tutto quello che ti abbiamo detto riguardo l'attivismo politico e sul voler rendere il mondo un posto migliore..."

Philip: "Lavoriamo per il nostro Paese. Noi raccogliamo informazioni, informazioni che loro non potrebbero avere in altri modi"

Paige: "Siete delle spie?"

Elizabeth: "Siamo al servizio della Russia, ma difendiamo anche la causa della pace nel Mondo. Noi lottiamo per le persone che non possono difendersi"

La traduzione del ricordo individuale incassato in una memoria collettiva e la presa in carico della responsabilità della vita della figlia spinge Elizabeth e Philip a costituirsi come un'unità senza un'intesa precedente, ma con un'unica intenzione comunicativa che si esprime nel 'noi' che si pone come soggetto delle enunciazioni di Philip ed Elizabeth.

Nella quinta stagione, Philip ed Elizabeth sono gli attori che realizzano la funzione narrativa sintattica di un tipo di attante collettivo. "Un attante è detto collettivo quando, a partire da una collezione di



attori individuali, si trova dotato di una competenza modale comune e/o di un fare comune a tutti gli attori che sussume” (Greimas e Courtés 1979, p. 36). In particolare, Philip ed Elizabeth in quanto due attori distinti sono sussunti da un attante duale nel suo programma narrativo: “coppia di attori che sono sempre così solidali durante tutto il percorso narrativo da poter essere considerati unitariamente” (Pozzato 2001, p. 84). Il programma narrativo dell’attante duale in *The Americans* si definisce nella possibilità del congiungimento con un oggetto di valore complesso che inerisce contemporaneamente il futuro dei figli e il futuro della madrepatria. All’attante duale si oppone un attante che è contemporaneamente collettivo (FBI) e individuale (Stan Beeman).

A livello delle strutture discorsive, ai temi che sono precedentemente stati richiamati, a partire dalla quarta stagione, se ne aggiungono altri due: la coppia e l’identità.

Il tema della coppia viene valorizzato con la celebrazione del matrimonio tra i due protagonisti. Nel decimo episodio della quinta stagione, Philip chiede a Elizabeth di rendere ufficiale il loro matrimonio che fino a quel momento è solo un documento falso. In uno scantinato, padre Andrei celebra un toccante matrimonio secondo la liturgia ortodossa in cui al momento della manifestazione dell’intenzione di sposarsi con lo scambio degli anelli, segue il rito delle corone, attraverso il quale i due sposi non solo vengono benedetti da Dio ma divengono signori l’uno dell’altro. In questa lunga sequenza narrativa carica di pathos, viene sancita la nascita della coppia come una unità al cui sviluppo lo spettatore era stato avvicinato nel corso delle due precedenti stagioni.

La storyline di Elizabeth e Philip si conclude con un evento che proietta nel futuro come coppia reale e instaura una menzogna al contrario: sono Nadhezda e Mischa ad essere stati uniti in matrimonio. Le identità dei protagonisti si intrecciano fino ad assumere una struttura chiasmatica in cui le relazioni sposato – non sposato sottendono rispettivamente la realtà e la finzione e unendo Nadezdha a Mischa e Philip a Elizabeth.

Se il gioco delle identità sembra risolto per i coniugi Jennings, la menzogna è l’identità conosciuta da Paige che intende avere notizie sulla sua storia personale:

Paige: “Da dove deriva il nostro nome? Jennings”

Elizabeth: “Prima di arrivare qui, la nostra gente aveva già progettato tutto”

Philip: “In questi casi succede che tu abbia bisogno di un nuovo nome che si adatti al posto in cui andrai. Quindi cercano il nome di qualcuno che sia morto. A loro non servirà più. Quindi...è da qui che veniamo”

Paige: “Philip ed Elizabeth Jennings sono morti?”

Elizabeth: “Beh, Philip lo è, lo era. Ed Elizabeth Korman che lo ha sposato”

Paige: Sapete qualcosa su di loro? Tipo...chi erano?

Philip: “Quando sono nati. Da dove venivano. Proprio come noi”

Paige: “Quindi...questi nomi li sentite come se fossero...davvero i vostri nomi ora?”

Elizabeth: “Sì”

Philip: “Sì, ma mi manca il mio vecchio nome”

Elizabeth e Philip avvertono non solo il bisogno di rendere reale la loro unione ma anche di compiere un gesto che li spinge verso la verità e una vita che rimpiangono.

6. Conclusione

Nel dibattito sulla serialità televisiva, il *rough hero* è considerato come un personaggio individuale. La serie televisiva *The Americans* offre la possibilità di definire un ulteriore modo in cui il *rough hero* si manifesta. Come abbiamo visto, *The Americans* è caratterizzato dalla presenza di un *rough hero* duale, che si viene a definire nel corso delle stagioni, rappresentato da Elizabeth e Philip Jennings in quanto coppia.



L'approccio della semiotica generativa di Greimas permette di considerare l'analisi di *The Americans* sia a livello delle strutture semio-narrative sia a livello delle strutture discorsive con l'individuazione di temi e figure. A livello delle strutture semio-narrative, abbiamo proposto l'analisi di programmi narrativi che mostrano la diversa funzione narrativa e presa in carico di azioni e scopi da parte di Elizabeth e Philip in quanto attori, fino ad individuare un programma narrativo in cui il soggetto è un attante duale, che cerca di congiungersi con un oggetto di valore complesso che coincide con il futuro dei figli e della madrepatria. A livello delle strutture discorsive la coerenza è data dalla tematizzazione della responsabilità che occorre allo stesso tempo nell'isotopia di famiglia tanto quanto nell'isotopia di patria.

Il passaggio dal programma narrativo di un attante individuale al programma narrativo di un attante duale corrisponde all'individuazione di ulteriori temi, quello della coppia e dell'identità, che concorrono alle due isotopie sopra menzionate. I temi ricorrenti non solo consentono la coerenza testuale, ma sono anche responsabili di atteggiamenti, modi, sfumature dell'emotività che gli spettatori empirici incontrano nella loro quotidianità. In questo modo, Elizabeth e Philip Jennings non sono soltanto spie e spietati killer ma anche genitori fuori dall'ordinario e una coppia disposta a silenziosi sacrifici pur di inseguire il futuro.

Bibliografia

Arp, R., Guilfooy, K., eds., 2017, *The Americans and philosophy: reds in the bed*, Chicago, Open Court.

Aqueci, F., 2007, *Introduzione alla semioetica*, Roma, Aracne.

Aqueci, F., 2016, *Semioetica. Lingua, libertà, istituzioni*, Roma, Carocci.

Bernardelli, A., 2016a, "Etica criminale. Le trasformazioni della figura dell'antieroe nella serialità televisiva", in "Between", vol. VI, n. 11, pp. 1-20.

Bernardelli, A., 2016b, "L'antieroe dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva", in "Between", vol VI, n. 12, pp. 1-21.

Bernardelli, A., 2017, *Cattivi seriali*, Roma, Carocci.

Buongiorno, F., Pinazzi, A., a cura, 2012, "Etica della responsabilità: applicazioni e problemi", in "Lo Sguardo – Rivista di Filosofia", n. VIII, 2012 (I).

Cometa, M., 2017, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Raffaello Cortina editore.

Eaton, A. W., 2010, "Rough Heroes of the New Hollywood", in "Revue Internationale de Philosophie", 4 (2010), pp. 511-524.

Eaton, A. W., 2012, "Robust Immoralism", in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 70:3 (2012), pp. 281-92.

Eco, U., 1964, "L'uso pratico del personaggio", in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, pp. 187-218.

Eco, U., 1985, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.



- Garcia, A. N., a cura di, 2016, *Emotions in contemporary tv series*, London, Palgrave MacMillan.
- Grignaffini, G., Bernardelli, A., 2017, *Che cos'è una serie televisiva*, Roma, Carocci.
- Greimas, A.J., 1970, *Du sens*, Paris, Editions du Seuil.
- Greimas, A.J., 1983, *Du sens II – Essais sémiotiques*, Paris, Editions du Seuil.
- Greimas, A.J., Courtés J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori, 2007.
- Honigsheim, P., 2003, *The Unknown Max Weber*, New Brunswick, Transaction Publisher.
- Kaklamanidou, B., Tally, M.J., 2017, eds., *Politics and politicians in contemporary US television. Whashington as fiction*, New York, Routledge.
- Martin, B., 2013, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution From the Soprano's and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York, Penguin Books.
- Perelman, C., 1977, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Vrin, Paris, trad. it. *Il dominio retorico. Retorica e argomentazione*, Torino, Einaudi, 1981.
- Petrilli, S., 2014, *Sign studies and semioethics. Communication, translation and value*, Berlin, Mouton De Gruyter.
- Ponzio, A., Petrilli, S., 2003, *Semioetica*, Roma, Meltemi.
- Pozzato, M.P., 2001, *Semiotica del testo*, Roma, Carocci.
- Smith, M., 2011, "Just what is it that makes Tony Soprano such an appealing, attractive murderer?", in Ward, E., Vice, S., 2011.
- Van Der Werff, T., 2013, "The Golden Age of TV Is Dead; Long Live the Golden Age of TV", in "The AV Club", 20.09.2013, <http://www.avclub.com/article/the-golden-age-of-tv-is-dead-longlive-the-golden-103129>.
- Volli, U., 2015, "Dalla censura alla semioetica", in "Lexia. Journal of Semiotics", 21-22, pp. 15-31.
- Ward, E., Vice, S., 2011, *Ethics at the cinema*, Oxford, Oxford University Press.
- Weber, M., 1919, *Politik als Beruf*, Reclam Muenchen 1922, ora in: Max Weber Gesamtausgabe Bd.17, Mohr, Tübingen 1992.