



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica**

**Corso di Laurea Magistrale in
Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale**

Tesi di Laurea Magistrale

**La messa in scena delle figure femminili nei “mafia movie”: il caso
“*The Sopranos*”.**

The representation of female figures in "mafia movies": the case of "The Sopranos".

Relatrice
Prof.ssa Farah Polato

Laureanda: Martina Nisticò
Matricola: 2086371

Anno Accademico 2023/2024

Indice

Introduzione	1
Capitolo 1 – Il genere del gangster movie	4
1.1 La nascita e lo sviluppo del genere negli Stati Uniti fino agli anni Sessanta	4
1.1.1 <i>L'evoluzione negli anni Venti</i>	9
1.1.2 <i>La codificazione degli anni Trenta</i>	11
1.1.3 <i>Dal New Deal alla rinascita negli anni Cinquanta</i>	16
1.2 Il <i>mafia movie</i> nel periodo della <i>New Hollywood</i>	20
1.3 La declinazione italiana del film di mafia	31
1.4 La messa in scena delle figure femminili nel <i>mafia movie</i>	42
Capitolo 2 – I Soprano	51
2.1 HBO e il modello della “ <i>quality television</i> ”	51
2.2 <i>I Soprano</i> : esito contemporaneo del <i>mafia movie</i> hollywoodiano	62
2.3 La messa in scena delle figure femminili nella serie TV	72
2.3.1 <i>La Dottoressa Jennifer Melfi</i>	76
2.3.2 <i>Livia Soprano</i>	84
2.3.3 <i>Carmela Soprano</i>	90
2.3.4 <i>Meadow Soprano</i>	95
2.4 Le donne Soprano: uno sguardo d’insieme	101
Bibliografia e sitografia	104
Filmografia	115

Introduzione

Oggetto del presente elaborato sono le figure femminili nel filone del film di mafia, nello specifico in *I Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007). Prodotto seriale HBO, di cui diventa uno dei titoli emblematici, la serie è ideata da David Chase e oscilla tra l'esplicito riferimento a una tradizione cinematografica del genere gangster e una rivisitazione del melodramma familiare. Se lo scopo dell'elaborato è quello di esaminare il mutamento della rappresentazione femminile nel genere di mafia, al contempo promuove uno stimolante confronto tra i modelli cinematografici e gli esiti seriali nella contemporaneità di cui *I Soprano* è senz'altro uno dei riferimenti impostisi in virtù sia degli elementi testuali che la compongono, sia per il grande successo di critica e di pubblico ottenuto, infine per la risonanza della serie anche a distanza di anni dalla sua conclusione. Con l'intento di comprendere le eventuali trasformazioni della rappresentazione cinematografica del femminile nel sottogenere dei film e serie di mafia, l'elaborato è stato suddiviso in due capitoli.

Opportuna qui una nota terminologica, richiesta dagli argomenti stessi toccati e riguardante l'uso del vocabolo italiano "genere". Nella lingua italiana, infatti, il termine si presta ad ambiguità nelle sue diverse declinazioni contestuali. Si parla di "genere" nel contesto della produzione culturale per riferirsi a intere categorie di opere che condividono tematiche e strutture narrative e/o stilistiche ricorrenti. Il sostantivo italiano "genere" negli ultimi decenni è invalso, a partire dall'ambito sociologico e antropologico, come traduzione del termine anglosassone "gender". In questa sede, per evitare di incorrere in equivoci, verrà utilizzato il vocabolo italiano in riferimento al genere cinematografico. Si farà invece ricorso al sostantivo inglese "gender" per riferirsi al concetto sviluppato nel 1986 dalla storica statunitense Joan Wallach Scott di genere in quanto elemento costitutivo delle relazioni sociali fondate sulla differenza tra i sessi.

Il primo capitolo si configura come una panoramica relativa alla nascita e allo sviluppo del genere gangster nel contesto produttivo statunitense in quanto antecedente. Partendo dalla codificazione del genere negli anni Trenta avvenuta grazie a emblematici casi come *Piccolo Cesare* (1930, Mervyn LeRoy), *Nemico Pubblico* (1931, William Wellman), *Scarface – Lo sfregiato* (1932, Howard Hawks) e arrivando fino all'incursione

del filone di mafia nel periodo della *New Hollywood*, si rivolgerà poi particolare attenzione alla declinazione italiana di quest'ultimo. Si tratta di una produzione molto ampia che dal secondo dopoguerra giunge fino alla serialità contemporanea e che porta sul grande schermo la realtà della criminalità organizzata italiana, facendo ricorso a *topoi* appartenenti a generi differenti.

L'exkursus di carattere storiografico e cinematografico occupa i primi tre paragrafi del capitolo, per lasciare poi spazio, nel paragrafo finale, a un'analisi che ripercorre le tappe cinematografiche precedentemente approfondite, da una prospettiva legata alla rappresentazione femminile sul grande schermo e alle sue oscillazioni nel corso dei decenni. Consultando manuali di storia, monografie dedicate al genere gangster e numerosi articoli e saggi presenti in riviste accademiche, si è cercato di mettere a punto una sintesi funzionale e necessaria per proseguire con l'analisi del prodotto seriale *I Soprano*.

Il secondo capitolo è principalmente dedicato a un approfondimento relativo al *case study* che costituisce il nucleo centrale dell'elaborato: la serie tv *I Soprano*. All'interno del primo paragrafo vengono fornite alcune coordinate necessarie per inquadrare storicamente il contesto produttivo in cui la serie nasce. Si ripercorrono brevemente i principali momenti della storia della televisione statunitense, soprattutto in riferimento all'avvento della *terza Golden Age* e all'esplosione del *quality drama* consacrato nel 1999 con la messa in onda della serie tv creata da David Chase. Si riflette inoltre sulle caratteristiche strutturali, narrative e produttive che hanno reso *I Soprano* il prodotto simbolo del pionieristico modello di business della *quality television* messo a punto dall'emittente *premium cable* HBO a partire dalla fine degli anni Novanta del Novecento.

Il capitolo prosegue esaminando il caso di studio in quanto esito post-moderno del genere gangster e in particolare del filone di mafia, dato lo specifico riferimento all'universo mafioso italoamericano al quale appartengono i protagonisti. Si è cercato di mettere in evidenza gli elementi della serie che ne determinano la continuità con la suddetta tradizione cinematografica antecedente e quelli che al contrario rendono evidente il profondo rinnovamento rispetto alle consolidate formule hollywoodiane. Particolare attenzione viene riservata alla messa in scena delle figure femminili nella serie e al ruolo assunto dalle personagge all'interno della narrazione. In riferimento al termine

«personagge», la declinazione al femminile del sostantivo «personaggio» è un neologismo proposto per la prima volta nel 2009 durante un seminario organizzato dalla Società Italiana delle Letterate. Gli studi sull'audiovisivo e sul cinema hanno mutuato il termine (seppur scarsamente in uso) dall'ambito letterario, attribuendogli lo specifico significato di personaggio femminile dotato di *agency*. Il concetto anglosassone può essere tradotto in italiano con «agentività» e indica la capacità umana di agire volontariamente e consciamente per raggiungere i propri obiettivi e realizzare i propri desideri. Le personagge sono quindi da intendersi non semplicemente come personaggi femminili da un punto di vista biologico o di *gender*, ma come personaggi femminili dotati di orizzonte operativo. Il terzo paragrafo del secondo capitolo è infatti interamente dedicato all'analisi di quattro personagge selezionate in virtù della loro centralità all'interno della serie TV. Attraverso tale approfondimento si è cercato di evidenziare l'attenzione loro riservata nel corso delle diverse stagioni e il rinnovato modello di donne appartenenti alla comunità italoamericana incarnato, ciascuna per motivi differenti.

Capitolo 1 – Il genere del gangster movie

1.1 La nascita e lo sviluppo del genere negli Stati Uniti fino agli anni Sessanta

Per realizzare un'analisi quanto più esaustiva possibile del genere gangster, si consideri come punto di partenza il concetto stesso di genere nell'ambito della settima arte. La complessa questione relativa alla categorizzazione dei prodotti audiovisivi in diversi generi appare contestualmente alla nascita del cinema, inteso come fenomeno proprio della «cultura di massa».¹ Il cinema si configura sin da subito come «mezzo di intrattenimento popolare»² e questa sua natura comporta la presenza di alcune caratteristiche riconducibili proprio alla comunicazione di massa e ai suoi mezzi. Questi ultimi (libro, giornale, film, radio, televisione, nuovi media)³ presentano tra loro notevoli differenze tecnologiche, ma condividono al tempo stesso alcune caratteristiche e codici linguistici che seppur «appartenenti a un medium del passato, si evolvono e si traducono nel medium successivo lasciandone inalterate alcune caratteristiche fondamentali»⁴, come per esempio la suddivisione in generi. Il mezzo cinematografico, così come la letteratura e il teatro prima di esso, presenta sin dai suoi primi sviluppi «una certa ripetitività nelle storie narrate, cioè nei soggetti, ma anche spesso nella tipologia delle scene, negli intrecci, nelle iconografie, nelle ambientazioni, e persino nei personaggi»⁵. Il meccanismo di conferma delle aspettative dei fruitori, che soggiace alle narrazioni di genere, viene sfruttato, a partire dal primo decennio del XX secolo, in particolar modo dalla nascente industria cinematografica statunitense che carpisce sin dai suoi primi anni di vita «la volontà del pubblico di riconoscersi in meccanismi facilmente accessibili ed abitabili»⁶ e sfrutta tale intuizione con l'intento di assecondare i gusti degli spettatori. A partire dai primi anni Venti, le otto società di produzione cinematografica che si associano

¹ D. McQuail, A. Pace, *Comunicazioni di massa*, in «Enciclopedia delle scienze sociali Treccani», 1992, [https://www.treccani.it/enciclopedia/comunicazioni-di-massa_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/comunicazioni-di-massa_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/), (Ultima consultazione 19/09/2024).

² Ivi.

³ Ivi.

⁴ E. Borello, S. Mannori, *Teoria e tecnica delle comunicazioni di massa*, edizione digitale, Firenze University Press, 2007.

⁵ R. Campari, *Generi cinematografici*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/generi-cinematografici_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/generi-cinematografici_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 19/09/2024).

⁶ L. Aimeri, G. Frasca, *Manuale dei generi cinematografici: Hollywood dalle origini a oggi*, Torino, UTET, 2002, p. 12.

tra loro nell'organizzazione di categoria *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA)⁷, segnano ufficialmente la nascita del modello industriale hollywoodiano, che prevede un aumento esponenziale, nel giro di pochi anni, della standardizzazione di «ogni aspetto della produzione cinematografica»⁸, allo scopo di soddisfare le esigenze di un pubblico ormai targettizzato e di prevedere così il successo del maggior numero di film.

Durante il periodo del cinema muto e in particolare con l'avvento del formato del lungometraggio, i primi generi a fare lo loro comparsa e a codificarsi nella cinematografia statunitense furono: il western, il melodramma, il film in costume, il film d'avventura, la commedia e infine il gangster film.⁹ Se col passare degli anni si arriverà ad affermare che «all'interno di ogni genere è anche possibile individuare una continua evoluzione di forme e contenuti in stretta connessione con la modificazione dei costumi nella società e con la trasformazione dei gusti e delle richieste del pubblico»¹⁰, inizialmente alcuni di questi più di altri, come il melodramma e la commedia, attingono i propri modelli narrativi ricorrenti principalmente dagli antecedenti letterari e teatrali.¹¹ Il nascente genere gangster invece, trova l'ispirazione per i suoi schemi drammatici e per i suoi personaggi dalla realtà sociale statunitense coeva, attraversata da imponenti e radicali trasformazioni.¹² A tal proposito Renato Venturelli, nella sua monografia dedicata al cinema criminale americano, concorda con David E. Ruth nell'affermare che sin dal principio

Il mito del gangster viene visto come espressione sintetica di una serie più generali di problemi che caratterizzano la cultura americana nei primi decenni del secolo: il forte processo di urbanizzazione, il mito controverso della metropoli come minaccia e come promessa, la trasformazione dell'industria, l'evoluzione dei singoli gruppi etnici, l'esplosione del consumismo e la più larga disponibilità di beni prestigiosi.¹³

⁷ T. Harrison, E. Siciliano, *Hollywood*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/hollywood_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/hollywood_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 19/09/2024).

⁸ L. Aimeri, G. Frasca, *Manuale dei generi cinematografici: Hollywood dalle origini a oggi*, cit., p. 15.

⁹ T. Harrison, E. Siciliano, *Hollywood*, cit.

¹⁰ *Lezione 2, I generi cinematografici*, in «Libro più internet», Roma-Bari, Gius. Laterza e figli, 2013, https://www.laterzalibropiuinternet.it/materiali_download_free.php?id=17276&isbn=9788842112228.

¹¹ R. Campari, *Generi cinematografici*, cit.

¹² R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, Recco, Le mani, 2000, p. 11.

¹³ *Ibidem*.

A cavallo tra il XIX e il XX secolo, gli Stati Uniti sono interessati da un forte processo di industrializzazione e dal conseguente aumento demografico, due fenomeni che si riflettono in particolar modo «sulla vita sociale delle città»¹⁴, comportando la progressiva trasformazione dei centri urbani. Nel 1914, ben 22 città nel mondo superano il milione di abitanti e come afferma lo storico Guido Zucconi¹⁵, è proprio all'inizio del nuovo secolo che «si diffonde il termine metropoli, prima di allora legato a situazioni tipiche dell'antichità»¹⁶, ma ora inteso come luogo simbolo in cui all'elevata concentrazione di abitanti corrisponde «un'eccezionale densità e un'elevata qualità di attività e di funzioni urbane»¹⁷. Questo nuovo modello inizia quindi ad essere associato a un «dinamismo particolarmente intenso»¹⁸ e soprattutto nel contesto statunitense alla «costruzione dei grattacieli»¹⁹ e all'«espansione dei sobborghi periferici»²⁰. Questi ultimi, luoghi ai margini in cui i ceti popolari tendono ad addensarsi, implicano la comparsa di nuove dinamiche sociali che si delineano nel contesto metropolitano e legate anche alla consistente ondata migratoria proveniente dall'Europa, che porta l'ammontare della popolazione statunitense da 39 milioni di persone nel 1871 a 97 milioni nel 1914.²¹ Come sostiene Bruno Cartosio, è proprio la dicotomia tra l'edilizia verticale dei grandi grattacieli e lo sviluppo orizzontale degli edifici dei quartieri popolari a riflettere la composizione sociale statunitense e in particolare della città di New York.²² I *tenements*, grandi caseggiati di cinque o sei piani, spesso fatiscenti e sovraffollati, ospitano prevalentemente cittadini immigrati, che nel 1900 costituiscono ormai l'85% della popolazione della metropoli.²³

¹⁴ A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 2. Dal 1650 al 1900*, Bari, Editori Laterza, 2014, p. 813.

¹⁵ Ivi, p. 677.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Metropoli*, in «Enciclopedia online Treccani», <https://www.treccani.it/enciclopedia/metropoli/>, (Ultima consultazione 20/09/2024).

¹⁸ A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 2. Dal 1650 al 1900*, cit., p. 677.

¹⁹ Ivi, p. 680.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 2. Dal 1650 al 1900*, cit., p. 819.

²² B. Cartosio, *New York*, in «Nuova informazione bibliografica», Fascicolo 3, luglio-settembre 2008, pp. 465-477, p. 473.

²³ *Ibidem*.

A inizio Novecento, nelle zone di maggiore insediamento degli immigrati, interi isolati erano fatti quasi soltanto di queste costruzioni: il Lower East Side prevalentemente ebraico; Little Italy; il Greenwich Village irlandese e italiano; la piccola Chinatown.²⁴

È proprio a una delle zone sopracitate che rivolge la propria attenzione David Wark Griffith nel 1912, con *I moschettieri di Pig Alley* (*The Musketeers of the Pig Alley*, David W. Griffith, 1912). Ambientato nel *Lower East Side*, un «guazzabuglio di razze»²⁵ all'epoca controllato dalla banda criminale nota con il nome di *Five Points Gang*²⁶, il cortometraggio viene comunemente «collocato alle origini del cinema gangsteristico»²⁷, momento germinale in cui la figura protagonista del gangster incarna «il criminale da bassifondi, il tagliagole dei quartieri poveri»²⁸. Il protagonista *Snapper Kid* (Elmer Booth), come esplicitato dalla seconda didascalia del film, è a capo di una banda di malviventi: i moschettieri di *Pig Alley*.

Influenzato sin dall'infanzia da opere letterarie di noti autori come Charles Dickens²⁹, Griffith rappresentata sul grande schermo una storia che ruota attorno ad un personaggio «prodotto della vita di strada del 1912»³⁰ che si dedica a piccoli furti e rapine tra i vicoli del *Lower East Side*. Il delinquente di quartiere, intento a rapinare un giovane musicista dopo avere tentato invano di conquistare sua moglie, la salverà sul finale dalle grinfie di un altro criminale dando vita ad una sparatoria tra bande. Gli aspetti registici dell'opera sono da considerarsi indubbiamente innovativi e in continuità con la poetica di Griffith, che nel periodo di transizione (1909-1916) tra cinema primitivo e cinema classico, dà un contributo essenziale allo sviluppo del linguaggio cinematografico,³¹ facendo ricorso ad alcuni movimenti di macchina che negano la concezione ancora teatrale dello spazio filmico.³² Nell'opera «profondità di campo e movimenti diagonali dei personaggi sullo schermo»³³ evidenziano «le tensioni per il possesso del territorio

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ C. Clarens, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, introduzione di Lorenzo Codelli, Venezia, Arsenale cooperativa, 1982, p. 14.

²⁶ *Ivi*, p. 16.

²⁷ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 49.

²⁸ *Ivi*, p. 11.

²⁹ G. Carluccio, *David Wark Griffith*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/david-wark-griffith_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/david-wark-griffith_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 22/09/2024).

³⁰ C. Clarens, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, cit., p. 14.

³¹ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Terza edizione*, Novara, UTET, 2018, p. 188.

³² C. Clarens, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, cit., p. 16.

³³ *Ivi*, p. 15.

conteso»³⁴ e contribuiscono ad una restituzione attendibile delle condizioni di vita nelle periferie newyorkesi di inizio secolo, in parte però ancora legata al «melodramma sociale dei bassifondi»³⁵.

Il secondo esempio preso in esame riconducibile al periodo del cinema muto è *La rigenerazione* (*Regeneration*, Raoul Walsh, 1915), primo lungometraggio diretto dal cineasta newyorkese Raoul Walsh, formatosi con Griffith sia nel ruolo di attore che nei panni di aspirante regista. L'opera di Walsh sembra in parte ricalcare il modello proposto in *I moschettieri di Pig Alley*. Anche in questo caso il contesto narrativo di riferimento è quello del quartiere popolare di New York *Lower East Side*, teatro del percorso di crescita del giovane Owen Conway (Rockcliffe Fellowes), rimasto orfano all'età di soli dieci anni. Tratto da una pièce teatrale di Broadway, in parte autobiografica, scritta dall'autore statunitense Owen Kildare, il film segue le vicende del protagonista tra l'infanzia e l'adolescenza, momento in cui il ragazzo, per sfuggire ai maltrattamenti del padre adottivo, si ritrova coinvolto nella vita criminale del quartiere e diventa il capo di una banda giovanile.³⁶ Nonostante le numerose analogie riscontrabili con il cortometraggio di Griffith del 1912, *La rigenerazione* sembra tuttavia compiere un passo in avanti verso gli esiti che il genere gangsteristico raggiungerà a partire dagli anni Venti, allontanandosi notevolmente dalla resa spaziale claustrofobica che caratterizzava l'opera targata Biograph, in cui «tutto si svolgeva con angoscia crescente tra una casa, un bar e un vicolo».³⁷ La New York tratteggiata da Walsh è «una metropoli in espansione»³⁸, uno spazio dinamico che fuoriesce dal set cinematografico e di cui il regista riesce a cogliere anche quel «fascino grandioso»³⁹ che contribuirà, nel giro di pochi anni, al mutamento definitivo della caratterizzazione del gangster. In conclusione, la breve analisi comparativa dei due esempi sopracitati è utile per evidenziare come il genere gangster, sin dall'inizio del suo processo di codificazione si leghi sempre più alla realtà sociale del contesto metropolitano statunitense e alle sue rapide trasformazioni.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 49.

³⁶ Ivi, p. 51.

³⁷ Ivi, pp. 52-53.

³⁸ D. Kehr, *Regeneration*, in P. Von Bagh (a cura di), *La grande avventura di Raul Walsh*, <http://fondazione.cinetecadibologna.it/files/festival/CinemaRitrovato/2012/catalogo/walsh.pdf>.

³⁹ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 53.

1.1.1 L'evoluzione negli anni Venti

Gli anni Venti si configurano come un momento cruciale e di notevole crescita economica che precede la grande depressione del 1929. Al termine della prima guerra mondiale, gli Stati Uniti rafforzano la propria egemonia economica rispetto ad un'Europa devastata dal conflitto e vivono un decennio di «grande prosperità»⁴⁰, durante il quale i beni di consumo di massa secondari (elettrodomestici, automobili, ecc.) diventano accessibili per un numero di individui sempre crescente. Tuttavia, il divario esistente già a inizio secolo tra le fasce più basse della popolazione e la nuova borghesia novecentesca non accenna a ridursi, la distribuzione dei redditi è ancora «fortemente sperequata»⁴¹ e a ciò si aggiungono altri due fattori che determinano un incremento definitivo della criminalità: l'avvento nel 1919 del *Volstead Act* che proibisce per l'intero territorio federale il consumo e la vendita di bevande alcoliche⁴² e «un'ondata di conservatorismo ideologico»⁴³ che colpisce soprattutto «le minoranze nazionali e razziali»⁴⁴. Di pari passo con l'incremento della vivacità economica metropolitana, il sottobosco criminale si intensifica sempre più ma con connotati nuovi. Al centro vi si erge la figura del gangster ormai rinnovata e ufficialmente avviata verso la sua «elaborazione mitologica»⁴⁵. Secondo Renato Venturelli, il gangster degli anni Venti «testimonia le grandi promesse della metropoli, le automobili, l'abbigliamento sfarzoso, le belle donne, le feste nei locali di lusso»⁴⁶, la possibilità quindi di raggiungere quell'agio tanto agognato e di «abbattere le barriere di classe e di etnia, imprimendo un ritmo iperdinamico e paradossale al Sogno americano»⁴⁷. Un esempio filmico particolarmente emblematico in questo contesto, considerato «il vero e proprio precursore del gangster-film destinato a svilupparsi nel decennio successivo»⁴⁸ è *Le notti di Chicago (Underworld)*, Joseph Von Sternberg, 1927). Il regista austriaco Joseph Von Sternberg realizza il lungometraggio a partire da un soggetto originale di Ben Hecht, commediografo e sceneggiatore con un passato da

⁴⁰ A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 3. Dal 1900 a oggi*, Bari, Editori Laterza, 2014, p. 321.

⁴¹ Ivi, p. 322.

⁴² *Proibizionismo*, in «Enciclopedia on line Treccani», <https://www.treccani.it/enciclopedia/proibizionismo/>. (Ultima consultazione 23/09/2024).

⁴³ A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 3. Dal 1900 a oggi*, cit., p. 322.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 12.

⁴⁶ Ivi, p. 11.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 54.

reporter di cronaca nera per il *Chicago Journal* e il *Chicago Daily News*.⁴⁹ È proprio a partire da queste sue esperienze sul campo che Hecht trae l'ispirazione per questa vicenda, che racchiude in sé «tutti gli elementi che diventeranno cliché nei film successivi»⁵⁰. L'ambientazione viene esplicitata sin dalla prima didascalia del film, seguita dall'immagine di un orologio in trasparenza sovrapposto ad un *landscape* tipicamente metropolitano. Il protagonista Bull Weed (George Bancroft) è un criminale di Chicago, intento già dalla sua prima apparizione sullo schermo a fuggire con la refurtiva in seguito ad una rapina, portando con sé colui che diventerà il suo braccio destro e coprotagonista della storia: Rolls Royce (Clive Brook). Nel narrare le vicende dei protagonisti, vertici di un triangolo amoroso in cui è coinvolta anche Evelyn Brent nei panni della donna contesa, la componente di realismo conferita dal soggetto di Hecht viene controbilanciata da una resa registica fortemente personale.⁵¹ Nonostante Von Sternberg si muova in una direzione definita da Alessandro Cappabianca «onirica»⁵² e riconducibile a un «romanticismo espressionista»⁵³, il film presenta per la prima volta quelli che diventeranno elementi archetipici del genere gangster: un'embrionale versione dello schema narrativo che segue l'ascesa del boss fino alla sua rovina, un aggiornamento nelle armi utilizzate e nell'abbigliamento del protagonista connotato da una inedita (per l'epoca) eleganza, l'opulenza dell'ambiente criminale ostentata, per esempio, nella lunga sequenza del grande ballo. In conclusione, sebbene l'epilogo del film in cui Bull Weed si sacrifica consegnandosi alla polizia, confermi l'«esasperato romanticismo»⁵⁴ che in parte ancora lega i prodotti degli anni Venti ad una tendenza melodrammatica, a distanza di qualche anno alcune delle soluzioni messe in scena da Von Sternberg verranno riprese e accompagnate da «una scrittura filmica per definizione secca ed essenziale»⁵⁵.

⁴⁹ F. Di Pace, *Ben Hecht*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ben-hecht_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ben-hecht_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 23/09/2024).

⁵⁰ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 54.

⁵¹ Ivi, p. 55.

⁵² A. Cappabianca, *Joseph Von Sternberg*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/josef-von-sternberg_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/josef-von-sternberg_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 23/09/2024).

⁵³ Ivi.

⁵⁴ Ivi.

⁵⁵ Ivi.

1.1.2 La codificazione degli anni Trenta

Come anticipato precedentemente, il genere gangster nel contesto del cinema hollywoodiano inizia il suo processo di codificazione a partire dagli anni Trenta del Novecento. È proprio in questo momento che si fa strada quell'arco narrativo che diventa ben presto «schema originale»⁵⁶ e che segue il protagonista dalla sua scalata economica e sociale fino alla sua fatale caduta, in una «progressione scandita da vestiti sempre più costosi, automobili potenti e delitti sempre più efferati»⁵⁷. È in particolar modo nel biennio 1930-1932 che la produzione di film gangster esplose. Ancora una volta, la spiegazione è da ricercare negli avvenimenti che stravolgono il contesto economico e sociale statunitense a partire dal 1929, anno in cui si verifica il crollo della Borsa di New York e la conseguente recessione economica che colpisce l'intero paese e in breve tempo si allarga su scala mondiale.⁵⁸ Anche l'industria cinematografica, così come tutti gli altri settori del mercato, subisce un drastico calo degli incassi delle sale.⁵⁹ Allo scopo di attrarre nuovamente gli spettatori, molti produttori rivolgono la loro attenzione a «film d'evasione»⁶⁰ o alternativamente a film che possano sondare le delicate problematiche sociali di quegli anni, tra questi occupano un posto d'eccezione i film gangster.⁶¹ In questo clima di dilagante insicurezza e instabilità, il cinema hollywoodiano sembra accendere le luci della ribalta sul cosiddetto «gangsterismo etnico»⁶² e in particolar modo su alcune comunità di immigrati. Appare indispensabile menzionare un ulteriore fattore che influenza e influenzerà in maniera più che determinante la rappresentazione del personaggio del boss, e di tutti gli altri personaggi che ruotano attorno a lui, a partire dall'inizio del decennio. Tra la fine del XIX e l'inizio XX secolo, periodo che viene ricordato a livello storiografico come «l'era dell'immigrazione di massa»⁶³, nasce e si

⁵⁶ R. Venturelli, *Gangster film*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, https://www.treccani.it/enciclopedia/gangster-film_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (Ultima consultazione 15/09/2024).

⁵⁷ *Il genere gangster*, in «Cinescuola», <https://www.cinescuola.it/gangster/> (Ultima consultazione 15/09/2024).

⁵⁸ A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 3. Dal 1900 a oggi*, cit., p. 321.

⁵⁹ Cfr. C. E. Cortés, *Hollywood e gli italoamericani: evoluzione di un'icona dell'etnicità*, in «Altreitalie», n. 10, luglio-dicembre 1993.

⁶⁰ Ivi.

⁶¹ Ivi.

⁶² Ivi.

⁶³ S. Luconi, M. Petrelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti*, edizione digitale, il Mulino, 2020.

consolida un dilagante atteggiamento nativista⁶⁴ tra la popolazione statunitense. Tale sentimento non accenna a diminuire negli anni seguenti e sono in particolare due i gruppi etnici insediati nel paese a scontrarsi con il «modello di riferimento sociopolitico»⁶⁵ *wasp* (*white, Anglo-Saxon, protestant*): gli americani di origine irlandese e gli italoamericani.⁶⁶ Nel primo caso, la storia dell'immigrazione irlandese negli Stati Uniti affonda le sue radici nella prima metà dell'Ottocento, momento storico in cui l'Irlanda è attraversata da una forte crisi economica e difatti, tra il 1820 e il 1840, più di 260.000 immigrati partono alla volta del nuovo continente.⁶⁷ A cavallo tra i due secoli, sono più di un milione gli irlandesi trasferitisi negli Stati Uniti (prevalentemente nelle città dotate di uno sbocco marittimo come New York), e soprattutto, costituiscono il primo gruppo etnico insediato a essere colpito da atteggiamenti discriminatori dovuti alla loro fede (prevalentemente) cattolica.⁶⁸ Col passare dei decenni, la comunità di immigrati irlandesi, facilitata rispetto alle altre dalla conoscenza della lingua inglese, è riuscita in parte a superare le difficoltà iniziali. Nonostante ciò però, per molto tempo, la rappresentazione cinematografica di questo gruppo rimarrà legata alla «sua partecipazione alle vicende delinquenziali»⁶⁹ della malavita metropolitana. Il discorso riguardante la comunità italoamericana invece, appare più articolato e centrale ai fini dell'analisi condotta nel presente elaborato. Tra il 1911 e il 1920, sbarcano principalmente negli stati del *Mid Atlantic*, circa un milione di immigrati italiani, che si aggiungono agli oltre due milioni giunti negli Stati Uniti nel corso del decennio precedente.⁷⁰ Sin dal loro arrivo, queste comunità tendono a insediarsi in quartieri definiti quindi etnici, nei quali, almeno fino agli anni Venti del secolo, gli immigrati mantengono viva la loro lingua e cultura d'origine, esibendo un certo campanilismo che tenderà poi a sparire nelle generazioni successive.⁷¹ All'interno delle cosiddette *Little Italies*, quartieri marginali e spesso connotati dalla presenza di estrema povertà e criminalità, la vita degli immigrati italiani è scandita dal medesimo pregiudizio

⁶⁴ «L'insieme di pratiche che si oppongono a minoranze straniere e che offrono spunto a forme di nazionalismo difensivo timoroso di potenziali cambiamenti della società indigena imposti dai nuovi arrivati» (S. Luconi, M. Petrelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti*, edizione digitale, il Mulino, 2020).

⁶⁵ S. Luconi, M. Petrelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti*, cit.

⁶⁶ Ivi.

⁶⁷ Ivi.

⁶⁸ Ivi.

⁶⁹ M. Sanfilippo, *Tony and Paddy went to Hollywood: italiani e irlandesi nella filmografia statunitense*, Foligno, Editoriale Umbra, 2022, p. 78.

⁷⁰ S. Luconi, M. Petrelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti*, cit.

⁷¹ Ivi.

che ha afflitto precedentemente anche gli irlandesi e che ora si concentra sugli europei meridionali⁷², ma nello specifico caso degli italiani il fenomeno discriminatorio assume tratti peculiari che molti studiosi hanno cercato di analizzare criticamente. Fred Gardaphè, storico della letteratura italoamericana, sottolinea come

Sebbene anche altri gruppi etnici presenti in America, come ebrei, irlandesi, africani, asiatici siano stati comunque coinvolti in attività criminali, sono solo gli italo-americani ad avere illustri predecessori come la mafia siciliana e la camorra napoletana che per una sorta di generalizzazione impropria vengono a rappresentare l'antenato mitico di tutto il crimine organizzato.⁷³

Sono numerose le campagne giornalistiche di fine Ottocento che passano «dai reportage sul banditismo nella penisola alla paura per l'arrivo dei briganti oltreoceano»⁷⁴. Nel giro di pochissimo tempo, l'idea di questa forma di criminalità organizzata, esportata dalla madrepatria italiana negli Stati Uniti, si consolida sempre più, soprattutto grazie ai quotidiani e settimanali come *The Outlook*, che decreta nel 1913 la definitiva presa di potere della Mano Nera⁷⁵ sulla città di New York.⁷⁶ La vicenda incuriosisce anche il cinema⁷⁷ e così emerge a partire dagli anni Trenta la figura del gangster italoamericano, già anticipata ad inizio secolo da opere come *The Black Hand* (Wallace McCutcheon, 1906), cortometraggio prodotto dalla casa di produzione Biograph in cui «per la prima volta viene creata quella che diventerà una fortunatissima connessione tra italiani e gangster»⁷⁸. *The Black Hand* viene perciò comunemente considerato come anticipatore dei film di mafia⁷⁹, specifica formula del genere gangster indissolubilmente legata al consolidamento dello stereotipo del malavitoso italoamericano. Di quanto appena

⁷² Ivi.

⁷³ F. Gardaphè, *Capire il gangster italo/americano: un'azione di classe*, in A. Camaiti Hostert, A. J. Tamburri (a cura di), *Scene italoamericane*, Roma, Luca Sossella editore, 2002, pp. 57-77, p. 59.

⁷⁴ M. Sanfilippo, *Tony and Paddy went to Hollywood: italiani e irlandesi nella filmografia statunitense*, cit., p. 46.

⁷⁵ «Uno specifico metodo di “estorsione-protezione” che portava una precisa firma: un metodo progettato, sviluppato e messo in atto in molte città americane da gruppi o piccole consorterie delinquenziali di portata locale, composte da immigrati prevalentemente siciliani, molti dei quali affiliati o eredi di affiliati alle prime cosche» (M. Zornetta, *La Mano Nera e la “società delle banane”: un fenomeno criminale transatlantico*, in «Studi sulla questione criminale», Fascicolo 2, maggio-agosto 2022, pp. 97-114.).

⁷⁶ M. Sanfilippo, *Tony and Paddy went to Hollywood: italiani e irlandesi nella filmografia statunitense*, cit., p. 47.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ P. Bianchi, *Hollywood, Italia*, in «Allegoriaonline», n. 68, luglio/dicembre 2013, pp. 123-131, p. 125.

⁷⁹ *Ibidem*.

sintetizzato, troviamo corrispondenza sullo schermo in tre casi presi brevemente in esame di seguito: *Nemico Pubblico* (*The Public Enemy*, William Wellman, 1931), *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1930) e in conclusione *Scarface – Lo sfregiato* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932).

Nemico Pubblico è uno degli esempi che rientra nella ricca produzione di genere gangster di una delle *big five* hollywoodiane, specializzatasi nella realizzazione di film sulla criminalità: *Warner Brothers Pictures*. La casa di produzione, fondata nel 1923 dai fratelli Warner, dà vita a un vero e proprio «ciclo gangster»⁸⁰ in cui, secondo Cristian Viviani, è possibile individuare un chiaro e coeso sviluppo del personaggio⁸¹ e un ricorrente rimando a fatti di cronaca nera di quegli anni.⁸² A tal proposito, Renato Venturelli, identifica anche una serie di caratteristiche estetiche che caratterizzano la produzione gangster Warner degli anni Trenta:

un'immagine di forte impatto visivo, basata su un bianco e nero molto contrastato, un montaggio veloce ed energico, un dinamismo interno delle inquadrature che rielaborava anche le cosiddette «influenze espressioniste» (che poi espressioniste non erano), e poi dialoghi serrati, drammaturgia incalzante.⁸³

Tutte le caratteristiche citate da Venturelli sono riscontrabili nello stile registico a cui fa ricorso William Wellman in *Nemico Pubblico*, film che mette in scena la parabola gangster di Tom Powers (James Cagney), a partire dalla sua infanzia fino alla tragica uccisione per mano di una banda rivale. Nato in una famiglia di immigrati irlandesi, sin dall'inizio la vita di Tom è stata segnata da piccoli crimini e furti, ma nel 1920, con l'avvento del Proibizionismo, ha inizio la sua vera «ascesa malavitos»⁸⁴. La storia del protagonista non viene rappresentata con tono moralista, ma al contrario, l'approccio distaccato e l'intento realistico rendono il personaggio di Tom una perfetta incarnazione del dinamismo individuale che «spezza le gerarchie e le suddivisioni della società, mettendone a nudo le ipocrisie».⁸⁵ Data la recentissima introduzione del nuovo Codice Hays di autocensura (31 marzo 1930), il quale non sembra prestare particolare attenzione

⁸⁰ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 18.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, p. 17.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ivi*, p. 66.

⁸⁵ *Ibidem*.

alla rappresentazione filmica della violenza⁸⁶, *Nemico Pubblico* mette in scena una «certa brutalità»⁸⁷ e soprattutto una «sfacciata misoginia»⁸⁸. Impressa nella memoria dei critici e degli spettatori dell'epoca⁸⁹ rimane la sequenza in cui Tom e la sua fidanzata (Mae Clarke) siedono a tavola durante la colazione e il primo, in preda al «dinamismo tutto fisico, una crudeltà e un'aggressività che hanno quasi [...] un'innocenza animalesca»⁹⁰, colpisce la donna in pieno volto con un pompelmo.

Piccolo Cesare e *Scarface – Lo sfregiato* invece, costituiscono due esempi filmici di fondamentale importanza, in quanto «costituiranno i capostipiti di tutti i film di gangster successivi e daranno veste definitiva all'equazione gangster=italoamericano»⁹¹. Caesar Eric Bandello (Edward G. Robinson) e Tony Camonte (Paul Muni), rispettivamente i due protagonisti di *Piccolo Cesare* e *Scarface*, diventano ben presto «figure iconografiche»⁹² di un gangsterismo italoamericano che vedremo sopravvivere fino alla contemporaneità. Il realismo e la violenza con cui le vicende dei due malavitosi vengono messe scena, diventano, da questo momento in poi, un «modello narrativo destinato a fare scuola»⁹³ per tradurre in immagini e suoni le parabole discendenti di questi uomini disposti a tutto per abbandonare la loro condizione sociale attraverso l'illegalità e il crimine.⁹⁴ Sebbene Rico e Tony risultino divergenti nella loro caratterizzazione, ognuno dei due con il proprio vissuto e con le proprie ossessioni, sono entrambi fatalmente destinati all'insuccesso e alla morte⁹⁵, così come previsto dal Codice Hays, allo scopo di dissuadere gli spettatori dall'emulazione di atteggiamenti criminosi. I due boss di *Piccolo Cesare* e *Scarface*, così come tutti i gangster italoamericani a seguire, secondo Carlos E. Cortes

⁸⁶ M. Argentieri, G. Muscio, *Censura*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/censura_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/censura_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 25/09/2024).

⁸⁷ C. Clarens, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, cit., p. 55.

⁸⁸ *Nemico Pubblico*, in «LongTake», <https://www.longtake.it/movies/nemico-pubblico-1>, (Ultima consultazione 25/09/2024).

⁸⁹ C. Clarens, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, cit., p. 55.

⁹⁰ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 67.

⁹¹ P. Bianchi, *Hollywood, Italia*, cit., p. 126.

⁹² C. E. Cortés, *Hollywood e gli italoamericani: evoluzione di un'icona dell'etnicità*, cit.

⁹³ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 58.

⁹⁴ Cfr. M. Melanco, *Appunti di viaggio dell'emigrato italiano nel cinema*, in «Altreitalie», n. 38-39, gennaio-dicembre 2009.

⁹⁵ Ivi.

Se da un lato potevano essere violenti e sembrare disposti, spesso anche impazienti, a usare mezzi illegali nella lotta per raggiungere il Sogno, dall'altro talvolta risultavano vittime, o perlomeno esempi del fallimento della società americana.⁹⁶

In questa prima fase di codificazione del genere, il gangster, soprattutto se italoamericano, «funge anche da capro espiatorio rispetto al desiderio ossessivo di affermazione di sé»⁹⁷, che affligge in primo luogo gli stessi cittadini statunitensi.

1.1.3 Dal New Deal alla rinascita negli anni Cinquanta

Intorno alla metà degli anni Trenta del Novecento, dopo la gloriosa esplosione del genere, ha inizio un rapido declino e abbandono del gangsterismo cinematografico. Sono diversi gli avvenimenti sociali e politici che riescono «a far dimenticare a Hollywood per un po' di tempo»⁹⁸ dell'esistenza dell'ormai mitologica figura del gangster. In primo luogo, si ricorda la nomina nel 1933, di Joe Breen alla direzione della neonata *Production Code Administration*: ufficio chiamato a verificare l'applicazione rigorosa del Codice Hays.⁹⁹ A partire da questo momento, gli *studios* hollywoodiani appartenenti alla MPPDA avrebbero potuto distribuire i loro film nelle sale controllate dal PCA, solo dopo aver ottenuto da parte dell'ufficio il sigillo di approvazione.¹⁰⁰ Le società di produzione interessate iniziano così a realizzare prodotti ibridi, in cui il genere gangster sconfinava necessariamente in altri generi, come nel caso della *gangster-comedy* del 1935 *Tutta la città ne parla* (*The Whole Town's Talking*, Jhon Ford, 1935) in cui Edward J. Robinson, il Rico di *Piccolo Cesare*, «riporta trionfalmente alla ribalta il personaggio del gangster»¹⁰¹. La narrazione è connotata da un registro fortemente comico e umoristico in quanto, la presenza di un personaggio che incarna ancora una volta lo stereotipo del pericoloso gangster metropolitano (Edward J. Robinson), è affiancata da quella di un uomo comune, un timido impiegato di nome Arthur Jones (Edward J. Robinson), fisicamente identico al criminale e che per questo molto spesso incorre in una serie di

⁹⁶ C. E. Cortés, *Hollywood e gli italoamericani: evoluzione di un'icona dell'etnicità*, cit.

⁹⁷ F. Gardaphè, *La figura del gangster nel cinema e nella letteratura americana*, in G. Muscio, G. Spagnoletti (a cura di), *Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*, Venezia, Marsilio Editori, 2007, pp. 55-63, p. 59.

⁹⁸ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 24.

⁹⁹ M. Argentieri, G. Muscio, *Censura*, cit.

¹⁰⁰ Ivi.

¹⁰¹ C. Clarens, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, cit., p. 123.

equivoci con la polizia. Oltre alla stretta autocensoria dovuta alla creazione del PCA, il secondo avvenimento che contribuisce in maniera definitiva alla dipartita temporanea del genere gangster con tutti i *topoi* acquisiti negli anni precedenti, è l'elezione, nel 1932, del nuovo presidente degli Stati Uniti Franklin Delano Roosevelt. Membro del partito democratico, Roosevelt sin dal suo discorso di accettazione della candidatura¹⁰², afferma di voler dare inizio al cosiddetto *New Deal*: un programma di politica interna che prevede sia interventi economici, che sociali. Sono in particolare i secondi a determinare un'inversione di rotta nell'industria cinematografica, che fino a quel momento aveva approfittato del grande successo del genere gangster. Nel contesto di questo nuovo programma di interventi infatti, il 14 agosto 1935 viene emanato il *Security Act*¹⁰³, un provvedimento atto a rendere il paese socialmente più sicuro attraverso un massiccio intervento statale. Il raggiungimento di tale obiettivo, passa anche dalla cosiddetta «guerra alla criminalità»¹⁰⁴. Protagonista indiscussa di questo scontro tra lo stato e il sottobosco malavitoso diventa l'agenzia governativa FBI (*Federal Bureau Investigation*). Oltre all'aumento del numero di agenti e all'estensione dell'elenco di reati federali, il governo tenta anche un rinnovamento della figura pubblica dell'agenzia, servendosi di tutti i media, compreso il cinema.¹⁰⁵ È così che prende forma sul grande schermo e si sostituisce alla figura del gangster, quella del «*government man*»¹⁰⁶, l'eroe agente dell'FBI che combatte la criminalità in nome del popolo statunitense. Porta proprio questo titolo il film diretto nel 1935 da William Keighley: *La pattuglia dei senza paura* (*G-Man*, William Keighley, 1935). James Cagney, dopo aver incarnato nei primi anni Trenta il nemico pubblico per eccellenza, diventa un avvocato che, nonostante gli stretti contatti intrattenuti in passato con un boss della malavita, decide di arruolarsi nella polizia federale in seguito all'uccisione di un suo caro amico ad opera di una banda di criminali.

L'interruzione definitiva della produzione di film gangster, decisa dai principali *studios* hollywoodiani, avviene durante la seconda guerra mondiale, infatti come ricorda lo storico del cinema Carlos Clarens «la figura del gangster praticamente sparisce dallo schermo tra il 1941 e il 1945 [...]»¹⁰⁷. Nel corso del conflitto mondiale, il cinema viene

¹⁰² A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 3. Dal 1900 a oggi*, cit., p. 327.

¹⁰³ K. K. Patel, *Il New Deal. Una storia globale*, edizione digitale, Giulio Einaudi editore, 2018.

¹⁰⁴ Ivi.

¹⁰⁵ Ivi.

¹⁰⁶ Ivi.

¹⁰⁷ C. Clarens, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, cit., p. 151.

utilizzato come mezzo per divulgare l'immagine di una società statunitense «integra, democratica, senza dissensi»¹⁰⁸, in cui la lotta alla malavita interna è stata vinta dallo stato e gli unici criminali rimasti sono «spie e sabotatori stranieri»¹⁰⁹. Tuttavia le produzioni incentrate sul crimine non spariscono del tutto dalle sale cinematografiche, bensì la maggior parte di queste sembrano virare verso il nascente stile noir, come nel caso di *I gangsters* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946). Viene introdotto in questi prodotti, un aspetto inedito relativo all'approfondimento psicologico dei protagonisti maschili, spesso afflitti da un forte senso di inadeguatezza e di angoscia rispetto alla società e lo spazio metropolitano che li circonda.¹¹⁰

Se durante l'età dell'oro di Hollywood quindi, come dichiara Pietro Bianchi, la presenza degli italoamericani viene «marcata meno sullo schermo»¹¹¹, forse proprio in virtù del già citato campanilismo venuto meno nelle generazioni successive di immigrati (consentendo così una più rapida integrazione), il nuovo decennio del Novecento si apre in direzione opposta. Dal maggio del 1950, il senatore Estes Kefauver, presiede per circa un anno la commissione d'inchiesta costituita per indagare sulla criminalità organizzata negli Stati Uniti.¹¹² Dai risultati emerge la presenza di una struttura centralizzata e ramificata controllata da italoamericani, con due sedi principali: New York e Chicago.¹¹³ Soprattutto grazie alla possibilità di seguire in diretta televisiva le 92 udienze della commissione¹¹⁴, si diffonde tra la popolazione statunitense una nuova immagine pubblica della malavita, non più legata alla dissolutezza del contesto metropolitano e alla spinta individualistica, ma espansa anche al di fuori dei limiti urbani.¹¹⁵ L'inchiesta della commissione rivela, oltre all'esistenza di «un sindacato di delinquenza»¹¹⁶ diffuso in tutto il paese, anche le infiltrazioni di famiglie mafiose in oltre 70 settori dell'industria e dell'economia. È così che, ancora una volta, il cinema assorbe questo «rinnovato rapporto con l'attualità»¹¹⁷, riprendendo il filone dei film di mafia. Un esempio particolarmente

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 23.

¹¹¹ P. Bianchi, *Hollywood, Italia*, cit., p. 128.

¹¹² R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 27.

¹¹³ G. Santoro, *La scoperta di Cosa Nostra. La svolta di Valachi, i Kennedy e il primo pool antimafia*, edizione digitale, Il Libraio, marzo 2020.

¹¹⁴ *Ivi*.

¹¹⁵ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 30.

¹¹⁶ G. Santoro, *La scoperta di Cosa Nostra. La svolta di Valachi, i Kennedy e il primo pool antimafia*, cit.

¹¹⁷ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 25.

rappresentativo in tal senso è *Al Capone* (Richard Wilson, 1959), biografia del «gangster numero uno della leggenda americana»¹¹⁸. Con l'allentarsi delle norme imposte dal Codice Hays verso la metà del decennio, aumenta vertiginosamente la produzione di *biopic* incentrati sulle gesta di criminali e malavitosi. In questo caso, Al Capone, coerentemente con la nuova idea di criminalità organizzata italoamericana perfettamente integrata in attività industriali legali, diventa simbolo del «criminale che ha fatto del gangster un uomo d'affari, introducendolo nel mondo della legalità»¹¹⁹.

¹¹⁸ Ivi, p. 192.

¹¹⁹ Ivi, p. 194.

1.2 Il *mafia movie* nel periodo della *New Hollywood*

I grandi cambiamenti che hanno investito il mondo del cinema negli Stati Uniti agli inizi degli anni Settanta del Novecento si riversano sulla concezione di opere filmiche divenute iconiche a livello mondiale anche per l'aver rivitalizzato e rivisitato la figura del gangster italoamericano nel filone dei film di mafia. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, l'industria cinematografica hollywoodiana vive un momento di radicali trasformazioni ricondotte al fenomeno conosciuto come *Hollywood Renaissance* o *New Hollywood*. Il processo di rinnovamento, come spesso accade, prende avvio dalla grande crisi del modello industriale precedente (il cosiddetto *studio system*), collocabile negli anni del secondo dopoguerra. I principali fattori che hanno determinato la messa in discussione di tale sistema sono due: la liberalizzazione del mercato cinematografico e l'ascesa del nuovo medium televisivo. Nel 1948, la Corte suprema degli Stati Uniti delibera l'illegalità del monopolio delle *majors* parte della MPPDA, diventata nel 1945 MPAA (*Motion Picture Association of America*), determinando così la fine dell'integrazione verticale, approccio adottato dai più grandi *studios* hollywoodiani allo scopo di esercitare il controllo della produzione, della distribuzione nonché della gestione di una parte consistente del circuito delle sale.¹²⁰ Nel frattempo, «in soli due anni, dal 1946, i televisori nelle case americane passano da 8 mila a 172 mila»¹²¹ e il pubblico cinematografico inizia gradualmente a trasformarsi nella sua composizione. Le famiglie, a cui si era sempre rivolta l'industria hollywoodiana fino a quel momento, iniziano a preferire la televisione al cinema anche in concomitanza con uno spostamento in massa del ceto medio verso le nuove zone suburbane, lontane dalle metropoli e dalle sale.¹²² All'alba degli anni Sessanta, Hollywood perde due terzi degli spettatori, e coloro che continuano a recarsi al cinema sono prevalentemente i giovani che non si riconoscono più nei valori veicolati dal grande schermo nel rispetto dell'ancora vigente Codice Hays.¹²³ Come già anticipato nel paragrafo precedente, però, dalla fine degli anni Cinquanta, le norme previste dal codice perdono progressivamente di autorevolezza e incisività, fino a

¹²⁰ G. King, *La nuova Hollywood: dalla rinascita degli anni sessanta all'era del blockbuster*, traduzione di Paola Pace, Torino, Einaudi, 2004, p. 9.

¹²¹ A. Grasso, *La televisione*, in U. Eco (a cura di) «Storia della Civiltà Europea», 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-televisione_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-televisione_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/), (Ultima consultazione 29/09/2024).

¹²² G. King, *La nuova Hollywood: dalla rinascita degli anni sessanta all'era del blockbuster*, cit., p. 9.

¹²³ Ivi, p. 12.

quando non vengono definitivamente abolite, nel 1968. Nel processo un ruolo non secondario è la competizione con il nuovo medium televisivo, che vede un reinvestimento del cinema oltre che sulla resa qualitativa dell'immagine e del suono, anche sui contenuti.¹²⁴ Ha inizio così, secondo Carlos Clarens, «l'era più violenta del cinema americano»¹²⁵, durante la quale, ad essere messi scena in modo compulsivo, sono principalmente «l'alienazione e/o contestazione giovanile»¹²⁶ e il «rapporto tra individuo e società»¹²⁷, come nell'emblematico caso di *Gangster Story* (Arthur Penn, 1967). Il sesto lungometraggio di Arthur Penn apre definitivamente le porte della Nuova Hollywood al filone che guarda «al banditismo rurale degli anni Trenta»¹²⁸. La coinvolgente storia della coppia di rapinatori Bonny e Clyde incarna lo spirito rivoluzionario che aleggia tra i giovani in quegli anni. Ai fini del presente elaborato risulta di particolare interesse in quanto dà inizio alla tendenza che riprende il cinema di genere tradizionale coniugandolo con «un gratificante tocco autoriale»¹²⁹. All'inizio degli anni Settanta, infatti, si fa strada nel panorama statunitense una nuova generazione di cineasti, formati presso scuole e accademie di cinema nel corso del decennio precedente, che stravolgono il concetto di autorialità. Sotto l'influenza del cinema europeo del dopoguerra, in particolare del Neorealismo italiano e della *Nouvelle vague* francese,¹³⁰ si afferma a Hollywood «una generazione che ha fatto proprio il modello del regista-autore che Andrew Sarris ha importato dalla Francia di Truffaut e Godard, e diffuso negli Stati Uniti»¹³¹. Mostrando particolare attenzione e sensibilità alle «innovazioni linguistiche del periodo»¹³², provenienti soprattutto da oltreoceano, i cineasti della Nuova Hollywood sono tra i principali fautori della grande innovazione dell'industria. A combinare il nuovo spirito autoriale, fortemente legato alla poetica del singolo regista, con un rinnovato sguardo all'universo della mafia italoamericana, sono in particolare Francis Ford Coppola e Martin Scorsese. Entrambi di origine italiana, nel corso degli anni Settanta il loro cinema

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ C. Clarens, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, cit., p. 254.

¹²⁶ G. King, *La nuova Hollywood: dalla rinascita degli anni sessanta all'era del blockbuster*, cit., p. 19.

¹²⁷ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 32.

¹²⁸ *Ibidem.*

¹²⁹ *Ivi*, p. 207.

¹³⁰ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Terza edizione*, cit., p. 346.

¹³¹ G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano contemporaneo*, edizione digitale, Editori Laterza, luglio 2015.

¹³² R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 33.

dà frequentemente spazio al tema della loro appartenenza alla comunità italoamericana, seppur in modi diversi e con intenti su cui la critica si è a lungo interrogata.

Come già indicato nel paragrafo precedente, l'associazione tra la criminalità organizzata e gli americani di origine italiana risulta "felice" per la narrazione cinematografica e di fatto molto più inflazionata rispetto alla rappresentazione della malavita legata ad altre comunità di immigrati presenti nel paese. È tuttavia negli anni Cinquanta – si veda il riferimento alla commissione speciale d'inchiesta Kefauver – che per la prima volta il termine "mafia" inizia a essere utilizzato comunemente per intendere la società a delinquere importata dall'Italia (in particolare dalla Sicilia) nelle metropoli statunitensi. È utile innanzitutto adoperare una distinzione tra la rappresentazione della mafia in quanto fenomeno legato alla realtà sociale della penisola italiana, al quale è interamente dedicato il successivo paragrafo, e invece il riferimento al fenomeno mafioso nel contesto statunitense. In questo secondo caso, il termine mafia era già noto prima della commissione Kefauver, utilizzato sin dai primi anni del Novecento e associato erroneamente alle pratiche di estorsione messe in atto dalla Mano Nera, organizzazione estintasi nel giro di qualche decennio, poco prima dell'avvento del Proibizionismo.¹³³ Tra il 1913 e il 1944, «l'etichetta di Mafia in pratica scomparve dalla scena americana»¹³⁴ sul grande schermo e nell'opinione pubblica fino ad arrivare al 1950, anno in cui il senatore Kefauver torna «a tuonare contro la misteriosa organizzazione criminale internazionale nota sotto il nome di Mafia»¹³⁵. La crociata del governo statunitense contro la malavita organizzata continua e, nel 1963, grazie alla deposizione di Joseph Valachi, l'opinione pubblica aggiunge ai fenomeni criminali di importazione anche «Cosa Nostra»¹³⁶, definita «società segreta composta da italiani (e in particolare siciliani) d'origine o immigrati, dotata di un rituale iniziatico, di codici e tradizioni, articolata in "famiglie" o "borgate", dedita ai più svariati affari»¹³⁷. La testimonianza, rilasciata da un pentito, ex militante della famiglia mafiosa dei Genovese, non fa altro che incentivare ancora di più

¹³³ M. Zornetta, *La Mano Nera e la "società della banana": un fenomeno criminale transatlantico*, cit., p. 98.

¹³⁴ B. Lawton, *La mafia e il cinema. Perché "italo-americano" diventa sinonimo di crimine organizzato?*, in A. Camaiti Hostert, A. J. Tamburri (a cura di), *Scene italoamericane*, pp. 79-98, p. 87.

¹³⁵ S. Lupo, *La mafia americana: trapianto o ibridazione?*, in «Meridiana», Numero 43, 2022, pp. 15-48, p. 22.

¹³⁶ C. Dovizio (a cura di), *Il rapporto McLellan sul gangsterismo italo-americano*, in «Storia e Memoria», volume 7, numero 1, 2021, pp. 142-226, p. 143.

¹³⁷ *Ibidem*.

la diffusione di una certa narrazione mediatica legata all'immagine della comunità italoamericana, tanto che i membri stessi della comunità iniziano ad attivarsi per allontanare il più possibile da loro «lo stigma criminale».¹³⁸ La situazione degenera nuovamente quando, nel 1970, Joseph Colombo, capo della famiglia mafiosa omonima, fonda la Lega Italo-americana per i Diritti Civili, attirando l'attenzione dell'FBI e delle altre famiglie della malavita di New York.¹³⁹ La Lega, che ha come principale obiettivo quello di tutelare l'immagine della comunità di immigrati italiani¹⁴⁰, a tal proposito si scaglia contro alcuni, pochi, film a soggetto prima del boom degli anni Settanta. È in particolare *La fratellanza* (*The Brotherhood*, Martin Ritt, 1968), una «sorta di prima stesura del Padrino»¹⁴¹, a scatenare le proteste dell'associazione. In seguito al grande successo dell'opera, Colombo minaccia di ostacolare la realizzazione e diffusione di altri romanzi e film con riferimenti all'esistenza della mafia o di Cosa Nostra; pochi anni dopo, tuttavia, l'uccisione del boss per mano di un sicario, scatena una faida che compromette definitivamente la credibilità della Lega agli occhi dell'opinione pubblica.¹⁴²

I film di mafia ascrivibili al periodo della *New Hollywood* appartengono, secondo Fred Gardaphé, a quella fase di «sviluppo della figura del gangster americano nella cultura popolare statunitense»¹⁴³ in cui «gli italoamericani cominciano ad impiegare la figura del gangster per raccontare le proprie esperienze, per narrare cioè cosa significhi essere italoamericani negli Stati Uniti»¹⁴⁴. Martin Scorsese e Francis Ford Coppola mettono fine alla «visione WASP dell'italoamericano»¹⁴⁵, che aveva dominato il cinema statunitense di genere gangster fino alla fine degli anni Sessanta, portando sul grande schermo una rimodulazione della tematica, associata alla comunità italoamericana, combinandola con un «bilanciamento tra esigenze autoriali e necessità produttive [...] vistosamente a vantaggio delle prime»¹⁴⁶. I due cineasti danno inizio a una vera e propria

¹³⁸ M. Sanfilippo, *Tony and Paddy went to Hollywood: italiani e irlandesi nella filmografia statunitense*, cit., p. 55.

¹³⁹ B. Lawton, *La mafia e il cinema. Perché "italo-americano" diventa sinonimo di crimine organizzato?*, in A. Camaiti Hostert, A. J. Tamburri (a cura di), *Scene italoamericane*, pp. 79-98, p. 96.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ C. Clarelli, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, cit., p. 236.

¹⁴² B. Lawton, *La mafia e il cinema. Perché "italo-americano" diventa sinonimo di crimine organizzato?*, in A. Camaiti Hostert, A. J. Tamburri (a cura di), *Scene italoamericane*, pp. 79-98, p. 96.

¹⁴³ F. Gardaphé, *La figura del gangster nel cinema e nella letteratura americana*, in G. Muscio, G. Spagnoletti (a cura di), *Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*, pp. 55-63, p. 57.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ D. Zanello, *Barriere nella metropoli. Melting pot e identità italiana nel cinema americano degli anni Settanta*, in «Cinergie», n. 6, novembre 2014, pp. 136-146, p. 137.

¹⁴⁶ P. Bianchi, *Hollywood, Italia*, cit., p. 129.

«ondata di odissee italoamericane»¹⁴⁷; basti pensare che prima dell'uscita di *Il Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) «solo il 13% delle pellicole sugli italoamericani sono film di mafia, mentre dopo il 1972 diventano l'87%»¹⁴⁸. Proprio nel marzo 1972 viene distribuito nella sale statunitensi il film definito dal critico cinematografico Renato Venturelli «suntuoso paradigma di un sottogenere destinato a conoscere un periodo di intensa fortuna»¹⁴⁹. Il primo capitolo della trilogia cinematografica diretta da Francis Ford Coppola diventa in brevissimo tempo capostipite del filone di mafia, rappresentando e sviluppando per la prima volta, a partire dagli albori del genere gangster, tutti quei *topoi* narrativi che faranno scuola: «il legame di sangue, l'iniziazione, la scalata, la caduta»¹⁵⁰. L'universo mafioso, che aveva iniziato a farsi strada sul grande schermo nel decennio precedente, giunge qui ad una delle sue massime rappresentazioni: il regista trasforma un progetto inizialmente modesto in un vero e proprio *kolossal* hollywoodiano¹⁵¹, suscitando una grande influenza sulla cultura popolare e sui successivi film di mafia, non solo statunitensi ma anche nostrani.¹⁵² A partire dalla risonanza del romanzo omonimo del 1969, dello scrittore italoamericano Mario Puzo, la *Paramount Pictures* ingaggia l'appena trentenne Coppola, per realizzarne la trasposizione cinematografica con l'intento di rovesciare la prospettiva che era stata dominante fino a quel momento e mostrare la malavita organizzata dal suo interno.¹⁵³ La parabola narrativa, in conformità con gli antecedenti del genere – come *Scarface* e *Piccolo Cesare*, analizzato nel paragrafo precedente – torna nella trilogia diretta da Coppola. Nel corso dei tre film, infatti, lo spettatore assiste alla spettacolare iniziazione, ascesa e rovina di Micheal Corleone (Al Pacino), protagonista della saga insieme a tutta la sua famiglia. È proprio quest'ultimo elemento però, a rendere *Il Padrino* un caso emblematico ed esemplificativo dello sviluppo del filone a sé stante del film di mafia: alla storia del singolo individuo emarginato, impegnato con mezzi illegali nella scalata sociale e disposto a tutto pur di migliorare la propria condizione, subentra quella di un microcosmo

¹⁴⁷ C. E. Cortés, *Hollywood e gli italoamericani: evoluzione di un'icona dell'etnicità*, cit.

¹⁴⁸ B. Lawton, *La mafia e il cinema. Perché "italo-americano" diventa sinonimo di crimine organizzato?*, in A. Camaiti Hostert, A. J. Tamburri (a cura di), *Scene italoamericane*, pp. 79-98, p. 84.

¹⁴⁹ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 230.

¹⁵⁰ A. Smaldone, *Storie criminali: modelli di narrazione del Gangster-movie*, in «Scienze e ricerche», n. 6, aprile 2015, pp. 26-30, p. 27.

¹⁵¹ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 230.

¹⁵² E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

¹⁵³ C. Clarens, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, cit., p. 241.

familiare che si fa specchio della società circostante.¹⁵⁴ La famiglia Corleone residente nella New York del secondo dopoguerra, ha come capostipite Don Vito (Marlon Brando) di origini siciliane e, nello specifico, proprio nella piccola Corleone in provincia di Palermo, da cui il cognome che il boss sceglie nostalgicamente dopo il suo arrivo negli Stati Uniti.¹⁵⁵ Attorno al concetto di famiglia di sangue, alla rappresentazione dello sviluppo e del disgregamento dei rapporti interni tra i suoi componenti, ruota l'intera trilogia, da Giacomo Manzoli definita una vera e propria «saga familiare»¹⁵⁶. *Il Padrino* diventa un «riferimento imprescindibile per raccontare la mafia dall'interno»¹⁵⁷, ma resta comunque indispensabile tenere in considerazione l'immagine mitica e trionfale che indiscutibilmente emerge dalla rappresentazione della famiglia Corleone nei tre film. Particolarmente significativa, a tal proposito, è la lunga sequenza iniziale del primo capitolo della saga, il matrimonio dell'unica figlia femmina di Vito Corleone, Costanza (Talia Shire). Questa è altresì emblematica dell'investimento spettacolare e finanziario della trilogia: sin dai primi minuti, infatti, viene ostentata una spettacolarità visiva, in questo caso correlata alle celebrazioni connotate sulle usanze della comunità italoamericana. La ricostruzione costumistica e scenografica, curata in ogni minimo dettaglio, attira ipnoticamente l'attenzione dello spettatore e contribuisce alla creazione di un'estetica, funzionale alla rappresentazione della famiglia mafiosa «come coreografia sacrale, messinscena cruda e ovattata»¹⁵⁸, in cui anche la violenza risulta strumentale alla resa spettacolare¹⁵⁹. La famiglia è l'unico valore indissolubile, continuamente menzionata nei dialoghi, riproposta a livello visivo nella maggior parte delle sequenze che vedono Corleone muoversi sempre insieme, con una solida gerarchia connotata dal predominio maschile. A tal proposito, il critico cinematografico Emiliano Morreale sottolinea come *Il Padrino* costituisca il «ritorno ai valori della famiglia e dell'ordine patriarcale dopo il

¹⁵⁴ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 232.

¹⁵⁵ M. Andretta, *I corleonesi e la storia della mafia. Successo, radicamento e continuità*, in «Meridiana: rivista di storia e scienze sociali», n. 54, 2005, pp. 211-232, p. 211.

¹⁵⁶ G. Manzoli, *The Godfather*, in «Enciclopedia del cinema Treccani», 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/the-godfather_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, (Ultima consultazione 17/09/2024).

¹⁵⁷ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

¹⁵⁸ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 233.

¹⁵⁹ A. Camon, *Il killer dentro di noi: crimine e violenza nel nuovo cinema americano*, prefazione di Morando Morandini, Verona, Bertani, 1990, p. 68.

‘68»¹⁶⁰, riflettendo come uno specchio i desideri reconditi di una generazione di statunitensi che ha subito l'ondata progressista dei giovani sessantottini.

Al centro di questo esteso nucleo familiare patriarcale si erge la figura del gangster *rough hero*¹⁶¹ Michael Corleone, ultimogenito di Vito e Carmela, unico figlio a portare un nome americano e ad aver scelto una compagna di origine non italiana, Kay Adams (Diane Keaton). Le motivazioni che spingono Michael, inizialmente totalmente estraneo (per scelta) agli affari criminali del padre e di tutti i suoi fratelli, a raccogliere il testimone alla morte di Don Vito, sono legate al tipico meccanismo di vendetta familiare e del regolamento di conti dell'ambiente malavitoso. Nel corso di tutto il secondo capitolo della trilogia, distribuito nel 1974, *Il Padrino – parte II* (1974, Francis Ford Coppola), Michael non fa mai mostra di un qualche aspetto virtuoso nell'agire, che possa consentire di definirlo un antieroe così come lo intende Anne Wescott Eaton; è piuttosto da considerarsi un protagonista che non prova rimorso per le sue azioni criminali, come, del resto, la maggior parte dei successivi protagonisti dei film di mafia dei decenni a seguire.

La trilogia diretta da Coppola, rientra nella tendenza individuata da Daniele Zanello propria delle «storie prodotte in questa fase storica»¹⁶² che «pongono in stretta connessione l'indole dei personaggi con l'ambiente che li ha generati»¹⁶³, qui la *Little Italy* newyorkese. Il regista, infatti, nasce a Detroit da genitori originari della Basilicata ma trascorre la maggior parte della sua adolescenza a New York.¹⁶⁴ La volontà di rappresentare una realtà come quella della mafia italoamericana non trova riscontro in elementi direttamente autobiografici, provenendo Coppola da una famiglia considerata appartenente alla media borghesia.¹⁶⁵ Eppure, i tre film sono costellati di riferimenti personali e dell'infanzia a *Little Italy*.¹⁶⁶ In virtù di ciò, e data anche la presenza di molti attori italiani nel cast, *Il Padrino* viene definito da Morreale «un film etnico»¹⁶⁷ – in quanto connotato da un indissolubile legame con una specifica comunità – assoluta novità

¹⁶⁰ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

¹⁶¹ P. Bianchi, *Hollywood, Italia*, cit., p. 130.

¹⁶² D. Zanello, *Barriere nella metropoli. Melting pot e identità italiana nel cinema americano degli anni Settanta*, cit., p. 140.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ A. Monda, *Francis Ford Coppola*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/francis-ford-coppola_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francis-ford-coppola_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 17/09/2024).

¹⁶⁵ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ivi*.

rispetto al genere gangster precedentemente analizzato. Le problematiche e le tematiche legate alla comunità italoamericana non vengono solamente spettacolarizzate e mitizzate, come già osservato; piuttosto i tre film che compongono la saga descrivono con particolare accuratezza le dinamiche familiari e del sottobosco mafioso del secondo dopoguerra, combinate con una spiccata tendenza melodrammatica. A tal proposito altri studiosi, come Matteo Sanfilippo e Carlos Clarens, pur riconoscendo la particolare attenzione e precisione nei riferimenti socio-culturali, attribuiscono piuttosto al regista la volontà di una «critica metaforica del sistema americano»¹⁶⁸. Nel corso di un'intervista, Coppola ha confermato di aver realizzato «un film sul potere»¹⁶⁹ o, come ipotizza Emiliano Morreale, una rappresentazione evocativa dell'*american way of life* e del sogno americano.¹⁷⁰ Renato Venturelli afferma al riguardo che «tutto il cinema gangster, del resto, si prestò dagli anni Settanta in poi a diventare un nucleo mitologico che ogni regista esibiva nella sua convenzionalità e interpretava poi in chiave personale»¹⁷¹.

Inverso, rispetto a quello di Francis Ford Coppola, è il percorso artistico del secondo cineasta scelto per l'analisi dei film di mafia a partire dagli anni Settanta. Anche Martin Scorsese nasce e cresce nella *Little Italy* newyorkese; uno dei tratti distintivi della sua poetica è tuttavia costituito, da subito, da una forte urgenza autobiografica combinata con una fascinazione per il grande schermo maturata sin dalla giovane età.¹⁷² Nel 1973, un anno dopo l'uscita del primo capitolo della trilogia *Il Padrino*, viene distribuito negli Stati Uniti *Mean Streets – Domenica in chiesa, lunedì all'inferno* (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973), di fondamentale importanza per comprendere gli approdi futuri di Martin Scorsese che continuerà anche negli anni a venire a sperimentare con il sottogenere di mafia. In *Mean Streets*, tuttavia, il riferimento al sottobosco mafioso fa solamente da sfondo al tormento del protagonista Charlie (Harvey Keitel), a differenza di quanto accadrà nel successivo *Quei bravi ragazzi* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990), in cui i riferimenti alla mafia italoamericana e ai suoi meccanismi sono espliciti, così come lo sono le parabole narrative dei diversi gangsters protagonisti. Sebbene anche in questo caso lo spettatore si trovi davanti a quello che è stato definito un «vivido affresco

¹⁶⁸ C. Clarens, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, cit., p. 247.

¹⁶⁹ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

¹⁷⁰ Ivi.

¹⁷¹ R. Venturelli, *Gangster film*, cit.

¹⁷² M. Pat Kelly, *Martin Scorsese. Un viaggio*, traduzione di Alberto Pezzotta, edizione digitale, La Nave Teseo, 2024.

della *Little Italy* dei primi anni Settanta»¹⁷³ e luogo simbolo legato all'adolescenza del regista, tema portante risultano non tanto i vincoli familiari quanto piuttosto «la faticosa ricerca d'identità da parte del protagonista»¹⁷⁴, combattuto tra la sua fervente fede cristiana e l'aspirazione di far strada nell'organizzazione mafiosa di suo zio. La poetica personale di Scorsese, che tenderà sempre più verso la rappresentazione di figure maschili tormentate, si combina in questo caso con la volontà di mettere in scena fedelmente la vita dei giovani italoamericani. Non c'è una spiccata spettacolarità visiva nella rappresentazione scorsesiana della vita della comunità di *Little Italy*, e non è nemmeno possibile individuare tutti i *topoi* narrativi del sottogenere, perfettamente incarnati dalla trilogia di Coppola. Non c'è, altresì, una vera e propria caduta del protagonista, un criminale il cui arco narrativo viene rappresentato da Scorsese in chiave fortemente personale, partendo dalla stessa realtà mafiosa «per sviluppare un'analisi complessa anche sul piano autobiografico e antropologico»¹⁷⁵.

La rappresentazione antropologica della mafia italoamericana prosegue nel 1990 con l'uscita di *Quei bravi ragazzi*, esempio emblematico dell'evoluzione del genere gangster e del sottogenere di mafia, a vent'anni dal grande successo de *Il Padrino*. Il notevole incasso del primo capitolo della trilogia, 285 milioni di dollari netti¹⁷⁶, conferma alla stessa industria hollywoodiana che «i film sulla mafia riempiono di denaro le tasche»¹⁷⁷, ed è così che tra la seconda metà degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta, gli *studios* non perdono l'occasione per produrre opere in cui appare la mafia italoamericana, seppur non necessariamente come tema centrale della narrazione. Secondo un dato riportato in apertura del paragrafo, a partire dal 1973, la percentuale di film appartenenti al sottogenere di mafia e/o che trattano anche marginalmente il fenomeno, aumenta considerevolmente. È così che, a ridosso della metà degli anni Ottanta, «l'immagine del mafioso»¹⁷⁸ si è «saldamente incastonata nella psiche del pubblico»¹⁷⁹ e, come sostiene Giacomo Manzoli, gli esiti epici raggiunti da Coppola con

¹⁷³ D. Zanello, *Barriere nella metropoli. Melting pot e identità italiana nel cinema americano degli anni Settanta*, cit., p. 140.

¹⁷⁴ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 243.

¹⁷⁵ R. Venturelli, *Gangster film*, cit.

¹⁷⁶ D. Bordewell, K. Thompson, *Storia del cinema. Un'introduzione*, trad. italiana a cura di D. Bruni, E. Mosconi, Milano, McGraw Hill, 2014, quarta edizione, p. 322.

¹⁷⁷ C. E. Cortés, *Hollywood e gli italoamericani: evoluzione di un'icona dell'etnicità*, cit.

¹⁷⁸ Ivi.

¹⁷⁹ Ivi.

i primi due capitoli della trilogia *Il Padrino* rendono necessario, da questo momento in poi, un approccio inedito al mafia movie anche in virtù della coeva dissoluzione dei confini dei generi durante la *Hollywood Reinassance*.¹⁸⁰

Una delle direzioni intrapresa da molti cineasti, come John Huston, è quella del rovesciamento ironico dell'universo mafioso, di cui è paradigmatica la commedia nera-grottesca *L'onore dei Prizzi*, del 1985, (*Prizzi's Honor*, John Huston), in cui la malavita organizzata fa da sfondo a una storia d'amore e separazione ai limiti dell'assurdo. In *Una vedova allegra...ma non troppo* (*Married to the Mob*, Jonathan Demme, 1988), Michelle Pfeiffer, conosciuta al grande pubblico come l'iconica Elvira nel caposaldo del genere gangster *Scarface* (1983, Brian De Palma), è la protagonista di una commedia sentimentale che tende ancora una volta verso la parodia dell'immaginario mafioso italoamericano. Martin Scorsese, invece, guarda al filone di mafia mantenendo intatta la sua poetica volta al «cinéma-vérité» – inteso come lo aveva definito nel 1960 il sociologo francese Edgar Morin, ovvero «un cinema di autenticità totale, vero come un documentario ma col contenuto di un film romanzesco, cioè col contenuto della vita soggettiva»¹⁸¹.

Le vicende tratte dal racconto autobiografico di un ex membro di una delle cinque famiglie mafiose più potenti di New York, i Lucchese¹⁸², diventano materia per un'opera definita da Renato Venturelli «un trionfo della commedia grottesca e della farsa macabra»¹⁸³. Se da un lato mette nuovamente in scena, alla soglia degli anni Novanta, le tematiche rese archetipiche e iconiche dalla trilogia di Coppola, *Quei bravi ragazzi* sceglie «una chiave inedita nella rappresentazione della malavita»¹⁸⁴, certamente non assimilabile alla lettura parodica di alcuni prodotti degli anni Ottanta e al tempo stesso ben lontana dalla ieraticità e solennità della rappresentazione dei Corleone. L'ascesa e la caduta di Henry (Ray Liotta), un giovane italo-irlandese dei bassifondi di New York, diventa una sorta di «viaggio allucinato»¹⁸⁵ nella malavita italoamericana. La regia

¹⁸⁰ Cfr. G. King, *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, cit.

¹⁸¹ F. De Bernardinis, *Cinéma Vérité*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-verite_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-verite_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 4/10/2024).

¹⁸² E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

¹⁸³ R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, cit., p. 298.

¹⁸⁴ L. Gandini, *Quei bravi ragazzi*, in «Cineforum», n. 500, dicembre 2010, p. 35.

¹⁸⁵ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

frenetica e costellata da movimenti di macchina vertiginosi¹⁸⁶, come l'ipnotico long take che mostra l'ingresso dal retro di Henry e della fidanzata Karen (Lorraine Bracco) in un locale, sembra anticipare, secondo Leonardo Gandini, gli esiti dei primi gangsters nei crime-movie di Quentin Tarantino. A cavallo tra la fine del XX secolo e l'inizio del nuovo millennio, il filone dei film di mafia, decisamente inflazionato nei decenni precedenti, lascia spazio a nuove declinazioni cinematografiche del genere gangster muovendosi tra rappresentazioni mitiche, autoriali e ibridate, pur continuando a sopravvivere nell'universo seriale.

¹⁸⁶ L. Gandini, *Quei bravi ragazzi*, cit.

1.3 La declinazione italiana del film di mafia

Il presupposto di partenza per poter ripercorrere la nascita e lo sviluppo del mafia movie nel panorama cinematografico italiano è lo stesso tenuto precedentemente in considerazione per l'industria hollywoodiana, ovvero che «la storia del mafia movie scorre parallela alle cronache criminali e politiche»¹⁸⁷. Nel cinema nostrano, il punto di riferimento iniziale dal quale si può cominciare a parlare di film di mafia arriva nel 1949 grazie a Pietro Germi di *In nome della legge* (Pietro Germi, 1949).¹⁸⁸ Sebastiano Gesù, che ha ricercato «incunaboli nella produzione d'anteguerra»¹⁸⁹, fa riferimento ad alcuni titoli del periodo del cinema muto come, per esempio, *La camorra* (anno e regia non reperiti), *La mano nera* (Camillo De Riso, 1915) realizzato dalla casa di produzione Film Artistica Gloria Torino, e *Un dramma alla masseria* (Alfredo Robert, 1912).¹⁹⁰ Relativamente ai tentativi di ricondurre gli inizi del filone ai primi decenni del XX secolo, è importante sottolineare che la storia del cinema italiano era segnata da interventi censori molto sensibili ai «cambiamenti d'ordine politico in atto nel paese»¹⁹¹. Sin dal 1910 in Italia la diffusione dei film risulta infatti sottoposta a interventi di controllo da parte delle autorità pubbliche.¹⁹² La messa in scena della criminalità in generale è sempre stata oggetto di limitazioni e tentativi di censura, soprattutto in virtù di quella «immediatezza comunicativa sconosciuta ad altri mezzi espressivi»¹⁹³ attribuita al nuovo medium cinematografico che lo rendeva agli occhi delle autorità maggiormente propenso a istigare il pubblico verso l'emulazione degli atti illeciti e violenti rappresentati sul grande schermo. Nel 1919, una circolare emanata dal Ministero degli Interni impone il divieto esplicito che

il film rappresenti l'ambiente, i tipi e consuetudini e quanto concerne sotto ogni aspetto, la teppa, la camorra, la barabba, la mafia, la mano nera, gli apache e ciò anche quando non si raggiunge l'estremo del ripugnante, del turpe e non vi sia stretta e immediata scuola di delitto.¹⁹⁴

¹⁸⁷ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949-2019)*, edizione digitale, cit.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ivi.*

¹⁹⁰ *Ivi.*

¹⁹¹ G. Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole: 1905-1929*, edizione digitale, novembre 2015, Editori Laterza.

¹⁹² M. Argentieri, G. Muscio, *Censura*, cit.

¹⁹³ *Ivi.*

¹⁹⁴ G. Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole: 1905-1929*, cit.

L'avversione delle autorità italiane nei confronti della messa in scena della delinquenza si è manifestata ben oltre il periodo del muto, riversandosi ancora di più negli anni successivi. Con l'avvento della dittatura fascista, l'industria cinematografica vive un momento di quasi totale compenetrazione con il regime non solo in termini produttivi ma soprattutto in termini di acquisto e importazione da altri paesi, in particolare dagli Stati Uniti.¹⁹⁵ In concomitanza con la svolta autarchica e protezionistica del regime fascista, a partire dal 1935 gli interventi in campo cinematografico, già realizzati a partire dall'inizio del decennio, si fanno più stringenti soprattutto nei confronti delle opere filmiche d'importazione. Nel 1942 la situazione precipita nuovamente: infatti «a seguito dell'ingresso degli Stati Uniti in guerra, tutto l'import americano»¹⁹⁶ viene «definitamente bloccato»¹⁹⁷. Nel frattempo, come già accennato, anche il cinema italiano subisce delle notevoli trasformazioni; infatti, le produzioni targate Cinecittà (nuovo studio inaugurato nel 1937¹⁹⁸), nonostante la varietà di generi, sono accomunate secondo Federico Di Chio dalla carenza di «riferimento alla vita reale: alla situazione politica, alla miseria, ai conflitti di classe, alla mancanza di libertà»¹⁹⁹; soprattutto, mancano i film di genere poliziesco e affini, data «l'avversione del regime nei riguardi del crimine e della cronaca nera».²⁰⁰

Il ritardo del cinema nostrano rispetto all'industria hollywoodiana nella rappresentazione del fenomeno mafioso sul grande schermo sembra in larga parte imputabile al rifiuto da parte delle autorità statali e ai continui provvedimenti censori nei confronti di tematiche che potessero in qualsiasi modo nuocere all'immagine del paese. A partire dal dopoguerra invece, nonostante la devastazione che il conflitto mondiale si lascia alle spalle, l'industria cinematografica italiana inizia la sua rinascita grazie alle opere del primo neorealismo. D'altro canto, il paese riprende anche i rapporti con

¹⁹⁵ A. Costa, *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, edizione digitale, il Mulino, 2013.

¹⁹⁶ F. Di Chio, *Il cinema americano in Italia: industria, società, immaginari. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Milano, Vita e pensiero, 2021, pp. 233-234.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ A. Costa, *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, cit.

¹⁹⁹ F. Di Chio, *Il cinema americano in Italia: industria, società, immaginari. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, cit., p. 207.

²⁰⁰ *Ibidem*.

l'industria cinematografica statunitense; a tal proposito Antonio Costa individua un'ulteriore inedita tendenza proprio

sull'onda del ritorno sui nostri schermi del cinema americano dopo una lunga assenza: quella di contaminare situazioni drammaturgiche fortemente ancorate al paesaggio geo-antropologico nostrano con modelli iconografici e narrativi desunti dai generi classici del cinema americano.²⁰¹

Da questo momento in poi, la realtà della criminalità organizzata in Italia viene trasposta sul grande schermo, declinata in modi sempre diversi, facendo ricorso a *topoi* appartenenti a generi differenti. Si tratta di «una produzione molto ampia, un numero di titoli non da poco e di vario valore nell'attraversamento di territori tra i più diversi»²⁰². È infatti bene tenere in considerazione che, come accennato in apertura del capitolo, «la teoria dei generi cinematografici è nata per descrivere lo *studio system* hollywoodiano, e la sua esportabilità ad altri contesti economici e culturali va sempre verificata»²⁰³.

Vito Zagarrìo, nel suo tentativo di mappare le diverse declinazioni del mafia movie in Italia – da considerare evidentemente più un filone che un genere a sé stante, date le numerose irruzioni e ibridazioni di e con altri generi –, menziona «film civili della generazione post-neorealista e classici»²⁰⁴, «film tratti dalla letteratura, Sciascia in primis»²⁰⁵, «miniserie e serie di fiction televisiva»²⁰⁶. Resta tuttavia dominante l'attribuzione dell'inizio del filone al film del 1949 di Pietro Germi, considerato come espressione di quello che è stato definito dallo storico Roberto Curti “realismo nero”, ovvero un cinema che, nel periodo del secondo dopoguerra, rivolge sempre più la sua attenzione a tutto ciò che durante gli anni della dittatura fascista «era [stato] nascosto, negato, sottaciuto»²⁰⁷ e che ora invece «irrompe alla luce del sole e sulle pagine dei giornali»²⁰⁸.

²⁰¹ A. Costa, *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, cit.

²⁰² M. Marangi, P. Rossi, *La mafia è cosa nostra*, Edizioni gruppo Abele, Torino, 1993, p. 5.

²⁰³ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

²⁰⁴ V. Zagarrìo, *L'isola dei tre cavalieri. I misteri di Mafia, da Pisciotta a Il capo dei capi*, in C. Uva (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubbettino, edizione digitale, 2011.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ R. Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Lindau, Torino, 2006, p. 20.

²⁰⁸ *Ibidem*.

Ne costituisce un esempio emblematico *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946), definito da Antonio Costa un'opera che oscilla tra l'eredità neorealista e il modello del gangster movie americano.²⁰⁹ La storia di Ernesto (Amedeo Nazzari) è quella di un singolo che cerca faticosamente di «reinserirsi nella società postbellica a prezzo di umiliazioni e trova infine nella delinquenza la strada per riaffermarsi come individuo»²¹⁰. Non si tratta quindi di un prodotto propriamente ascrivibile al filone dei film di mafia, ma funge come illustre anticipatore della tendenza, individuata da Antonio Costa, di combinare la realtà sociale nostrana con influenze narrative ed estetiche d'oltreoceano.

Ne *In nome della legge*, film «da cui si usa prendere le mosse per una storia della tematica mafiosa nel cinema italiano»²¹¹, l'ambientazione è un piccolo paese dell'entroterra siciliano, Capodarso. Tratto dal romanzo *Piccola pretura* di Giuseppe Guido Lo Schiavo (1948), il film di Germi racconta la storia del pretore Guido Schiavi (Massimo Girotti), personaggio che incarna la lotta dello Stato italiano contro la malavita organizzata; al tempo stesso, il protagonista diventa «il forestiero che approda in questo paesaggio esotico e ostile»²¹² nell'ottica di una rivisitazione del modello del western americano. Anche secondo Emiliano Morreale, se in alcuni film precedenti il cineasta aveva fatto ricorso principalmente agli archetipi del genere cinematografico del «giallo urbano»²¹³, in questo caso la campagna siciliana e il tentativo del protagonista di ripristinare «le norme statali»²¹⁴ non possono che confermare l'ispirazione western a cui Germi ricorre per mettere in scena la realtà di Cosa Nostra negli anni Cinquanta, profondamente legata al contesto rurale e alle dinamiche del latifondismo ancora diffuse nell'Italia meridionale.

Da tener presente che con la definizione generica di «mafia» alcuni studiosi si riferiscono piuttosto a «Cosa Nostra», «quello specifico complesso di organizzazioni criminali sorte in Sicilia nel 19° secolo, diffuse su base territoriale, rette dalla legge dell'omertà e strutturate gerarchicamente, così come definite dall'articolo 416 bis del

²⁰⁹ A. Costa, *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, cit.

²¹⁰ R. Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, cit., p. 21.

²¹¹ M. Marangi, P. Rossi, *La mafia è cosa nostra*, cit., p. 13.

²¹² G. Vitello, *Indagini preliminari. Perché non esiste un courtroom drama italiano*, in G. Vitello (a cura di), *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli, 2013, pp. 7-33, p. 14.

²¹³ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

²¹⁴ G. Vitello, *Indagini preliminari. Perché non esiste un courtroom drama italiano*, cit., p. 14.

codice penale italiano»²¹⁵. Di conseguenza, sostiene Enzo Ciconte, il plurale «mafie» si può estendere a tutte quelle organizzazioni criminali che in Italia si distinguono dalle «associazioni per delinquere a struttura articolata»²¹⁶, data la presenza di un rapporto di connivenza tra lo Stato e questi gruppi.²¹⁷ Secondo Maurizio Catino, ordinario di Sociologia presso l'Università di Milano Bicocca, le principali organizzazioni italiane alle quali ci si riferisce quando si parla di mafie sono: «*“cosa nostra”* diffusa in Sicilia; la *“camorra”* che ha i suoi natali e il suo epicentro di azione in Campania; la *“ndrangheta”* che opera in Calabria; e infine la *“sacra corona unita”* in Puglia»²¹⁸. Lasciando da parte quest'ultima, formatasi soltanto negli anni Ottanta del Novecento²¹⁹, anche secondo Rocco Sciarrone

Nonostante una genesi storica 'localizzata', le tre mafie sono ormai da tempo rappresentate come varianti regionali di una forma sui generis di criminalità organizzata, vale a dire di un fenomeno che, pur non essendo 'altro' rispetto alla criminalità, non si identifica semplicemente con essa.²²⁰

Elemento che accomuna le tre organizzazioni mafiose, Cosa Nostra, Ndrangheta e Camorra, è la loro origine ottocentesca²²¹. Nello specifico, la prima nasce nella zona occidentale della Sicilia a inizio Ottocento, la seconda in Calabria (nella provincia di Reggio Calabria) verso la metà del secolo, la Camorra nel contesto urbano di Napoli.²²² A partire dagli inizi del secolo scorso, le mafie hanno inoltre subito delle considerevoli trasformazioni strutturali e hanno spesso spostato il fulcro delle loro attività. Parallelamente agli importanti e radicali cambiamenti che hanno attraversato il contesto sociale della nazione

²¹⁵ E. Ciconte, *Le mafie: dall'Italia al mondo e ritorno*, in «Atlante Geopolitico Treccani», 2012, [https://www.treccani.it/enciclopedia/le-mafie-dall-italia-al-mondo-e-ritorno_\(Atlante-Geopolitico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/le-mafie-dall-italia-al-mondo-e-ritorno_(Atlante-Geopolitico)/), (Ultima consultazione 7/10/2024).

²¹⁶ Ivi.

²¹⁷ Ivi.

²¹⁸ M. Catino, *La mafia come fenomeno organizzativo*, in «Quaderni di sociologia», n. 14, 1997, pp. 83-98.

²¹⁹ *Sportello Scuole e Università*, in «Parlamento Italiano», <https://leg15.camera.it/bicamerale/leg15/commbicantimafia/documentazionetematica/28/schedabase.asp>, (Ultima consultazione 17/10/2024).

²²⁰ R. Sciarrone, *La mafia, le mafie: capitale sociale, area grigia, espansione territoriale*, in «L'Italia e le sue Regioni», 2015, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-mafia-le-mafie-capitale-sociale-area-grigia-espansione-territoriale_\(L'Italia-e-le-sue-Regioni\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-mafia-le-mafie-capitale-sociale-area-grigia-espansione-territoriale_(L'Italia-e-le-sue-Regioni)/), (Ultima consultazione 7/10/2024).

²²¹ E. Ciconte, *Le mafie: dall'Italia al mondo e ritorno*, cit.

²²² *Sportello Scuole e Università*, cit.

siamo passati da una mafia di tipo agrario (1861- anni '50 del XX secolo), ad una di tipo urbano-imprenditoriale (anni '60 del XX secolo) ad una di tipo finanziario (dagli anni '70 del XX secolo in poi) che si è sempre più internazionalizzata sino a globalizzarsi tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni novanta.²²³

Proseguendo nell'exkursus, dopo l'esordio del tema mafioso con Pietro Germi, le rappresentazioni cinematografiche del fenomeno sono pressoché assenti, fino agli inizi del decennio successivo. Da ricordare che nel 1949, con lo scopo di risanare il cinema italiano, viene approvata dal Parlamento la legge n.958/49, nota come Legge Andreotti, che, tra gli altri provvedimenti, comprende anche un sistema di controllo governativo per quanto concerne la concessione di aiuti statali e la possibilità che ai film sia negata la licenza di esportazione se considerati lesivi per l'immagine del paese.²²⁴ È così che, in molti casi, l'intervento della censura preventiva del Ministero dell'Interno porta, in quegli anni, al venir meno, sul grande schermo, di opere che trattano esplicitamente il tema mafioso.²²⁵

L'inizio degli anni Sessanta, che apre le porte alla florida stagione del cinema d'impegno civile italiano, vede contestualmente una rinascita del genere; secondo Emiliano Morreale, «la grande fioritura dei film italiani sulla mafia scorre parallela alla voga del cinema politico»²²⁶. Nel 1961, il regista e sceneggiatore napoletano Francesco Rosi, con il film *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi), «cerca di indagare gli oscuri rapporti tra banditismo, mafia, forze dell'ordine e forze istituzionali, con l'obiettivo di proporre allo spettatore un quadro complesso e non univoco su tali contraddizioni, non solo siciliane, ma nazionali»²²⁷. La storia del bandito Giuliano (Pietro Cammarata), viene utilizzata dal cineasta, per sua stessa ammissione, come espediente per portare all'attenzione del pubblico italiano un racconto sulla mafia «al di là di ogni tentazione pittoresca, nella sua realtà di potere criminale, economico e politico internazionale [...]»²²⁸. La realtà sociale della Sicilia degli anni Cinquanta si combina con il film

²²³ Sportello Scuole e Università, cit.

²²⁴ *Il neorealismo 45'-51'*, in «Cinescuola», <https://www.cinescuola.it/storia/storia-del-cinema-italiano/il-neorealismo/>, (Ultima consultazione 9/10/2024).

²²⁵ Cfr. R. Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, cit.

²²⁶ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

²²⁷ M. Marangi, P. Rossi, *La mafia è cosa nostra*, cit., p. 25.

²²⁸ *Salvatore Giuliano*, in «Il Cinema Ritrovato», <https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/salvatore-giuliano/rosi-sul-film/>, (Ultima consultazione 9/10/2024).

d'inchiesta, dando vita a un'opera fortemente connotata da una ricostruzione dei fatti legati al Movimento per l'Indipendenza della Sicilia.

L'opera di Francesco Rosi anticipa di qualche anno la tendenza del cinema politico che attraversa l'Italia tra la metà degli anni Sessanta e il decennio successivo. Maurizio Grande a tal proposito parla di un «filone che taglia trasversalmente generi e sottogeneri diversi»²²⁹, in cui gli aspetti sociali e le vicende politiche coeve, per molti anni tralasciate e tenute a debita distanza dal mezzo cinematografico, vengono declinate, in modi diversi e fortemente personali, da autori come Elio Petri e Damiano Damiani. Diretto da quest'ultimo è *Il giorno della civetta* (Damiano Damiani, 1967), tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore siciliano Leonardo Sciascia, noto proprio per le riflessioni sull'esistenza, nel territorio siciliano, di forme di potere parallele. Il romanzo poliziesco di Sciascia è la prima opera in cui lo scrittore affronta il tema mafioso e vede come protagonista il capitano Bellodi, un poliziotto del Nord Italia che viene trasferito in Sicilia per indagare sull'omicidio di un imprenditore edile. Ancora una volta, le dinamiche legate al mondo della mafia siciliana vengono restituite sul grande schermo attraverso il duello incessante tra la malavita e la legge, poste anche visivamente l'una di fronte all'altra: la casa del boss don Mariano Arena (Lee J. Cobb) è collocata infatti proprio di fronte alla caserma dei carabinieri. Negli anni Sessanta, Cosa Nostra si è ormai spostata dalle campagne verso i centri urbani «per controllare gli appalti»²³⁰. È proprio tale realtà mutata a essere denunciata, prima da Leonardo Sciascia e poi da Damiano Damiani, ovvero quella di un'«americanizzazione di Cosa Nostra, riconvertita in una replica dell'omologa statunitense grazie al passaggio dal dominio delle campagne a quello delle città»²³¹.

Spostando la lente d'ingrandimento dalla Sicilia alla Campania, a rappresentare l'ambiente camorristico attorno alla metà degli anni Settanta è il regista partenopeo, e allievo di Francesco Rosi, Pasquale Squitieri.²³² Nella sua «ideale trilogia»²³³ – *Camorra* (1972), *I guappi* (1974) e *L'ambizioso* (1975) – il regista offre, a differenza delle opere fino a ora incontrate, una prospettiva interna alla malavita attraverso la rappresentazione

²²⁹ M. Grande, *Eros e politica: sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri, Bertolucci, P. e V. Taviani*, Siena, Protagon, 1995, p. 15.

²³⁰ *Sportello Scuole e Università*, cit.

²³¹ R. Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, cit., p. 257.

²³² *Ivi*, p. 268.

²³³ *Ibidem*.

di tre protagonisti che, per motivi e con modalità differenti, entrano a far parte della Camorra. Si allontana quindi dal film di denuncia e d'impegno civile di Damiani, per dirigersi verso una dimensione visiva maggiormente spettacolare e assimilabile, nel caso specifico di *Camorra*, al «fatalismo tragico»²³⁴ della sceneggiata, forma di spettacolo teatrale popolare.²³⁵ L'ascesa del giovane di umili origini Tonino Russo (Fabio Testi) e la sua resa finale riportano alla memoria, nello stesso anno di uscita del primo capitolo della saga diretta oltreoceano da Francis Ford Coppola, la scalata al potere del giovane Michael Corleone e l'arco narrativo archetipico nel mafia movie hollywoodiano. Traslato nel contesto sociale napoletano, Tonino non rappresenta il gangster che incarna il sogno americano, bensì un giovane «senza punti di riferimento, che sceglie la propria lotta di classe attraverso le scorciatoie del crimine»²³⁶.

Tra le categorie individuate da Vito Zagarrìo, e precedentemente menzionate riguardo le molteplici forme assunte del film di mafia nel cinema italiano, vengono annoverati anche i prodotti seriali.²³⁷ Nel 1984, una «fiction peculiarmente italiana»²³⁸, *La Piovra* (RAI Uno e RAI Due, 1984-2001), viene trasmessa in televisione ottenendo in brevissimo tempo un successo senza eguali nella storia della serialità nostrana, tanto da essere definita da Milly Buonanno «la risposta italiana a Dallas»²³⁹. Il caso dimostra come il cinema e la serialità nell'industria audiovisiva italiana, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, scorrano sempre più in parallelo, influenzandosi vicendevolmente. In merito alla fiction RAI, diretta nella sua prima stagione da Damiano Damiani, Emiliano Morreale parla di un ideale «apogeo e fine del genere»²⁴⁰ di mafia.

A partire da questo momento e per tutto il decennio successivo, ha inizio un momento cruciale per l'industria audiovisiva italiana, mentre le rappresentazioni prettamente cinematografiche del fenomeno mafioso saranno sempre più sporadiche. Non indifferente è la svolta segnata dalla Corte Costituzionale che, il 28 luglio 1976, emana la sentenza n. 202 con la quale viene decretata la fine del monopolio RAI e la libera emittenza via etere. Si assiste così al proliferare di emittenti televisive private e in breve

²³⁴ Ivi, p. 268.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ P. Nappi, *La criminalità napoletana nel cinema italiano degli anni '70 e '80*, in «Liburna», n. 12, maggio 1018, pp. 74-96, p. 77.

²³⁷ V. Zagarrìo, *L'isola dei tre cavalieri. I misteri di Mafia, da Pisciotta a Il capo dei capi*, cit.

²³⁸ M. Buonanno, *La fiction italiana*, edizione digitale, Editori Laterza, 2012.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

tempo «il settore più sostanzioso e commercialmente redditizio»²⁴¹ diventa proprio quello delle serie tv. I dati riportati da Antonio Costa, inerenti all'affluenza in sala e agli incassi a partire dalla metà degli anni Ottanta, confermano un trend negativo del mercato, dovuto soprattutto al nuovo modello di produzione cinematografica integrata che inizia a farsi strada dopo la fine del monopolio.²⁴² Sono sempre più numerose le opere filmiche prodotte con il contributo degli enti televisivi e i tentativi di combinare «un tradizionale genere televisivo come lo sceneggiato a puntate e il cinema d'autore»²⁴³; si assiste a un vero e proprio processo di «polarizzazione»²⁴⁴ in cui è la televisione a ereditare le forme e gli intenti del cinema politico degli anni Settanta, soprattutto con «biografie di eroi antimafia concepite secondo una logica celebrativa, agiografica»²⁴⁵.

D'altro canto invece, il cinema si muove sempre più verso una dimensione autoriale in cui si cerca di intercettare «nuove vie meno implicate nell'attualità»²⁴⁶. Solo a partire dai primi anni del nuovo millennio il racconto cinematografico tenta di adeguarsi al riposizionamento televisivo²⁴⁷ con alcuni titoli di grande successo come *I cento passi* (Marco Tullio Giordana, 2000) e *Placido Rizzotto* (Pasquale Scimeca, 2000). I due film sembrano riallacciarsi alla recente tradizione del cinema d'impegno civile, riportando «all'attenzione del pubblico vecchie storie di martiri della violenza mafiosa»²⁴⁸: l'attivista Peppino Impastato (Luigi Lo Cascio) e il sindacalista Placido Rizzotto (Marcello Mazzarella), entrambi assassinati per mano di Cosa Nostra.

In seguito alla serie di stragi e attentati di stampo mafioso, che tra il 1992 e il 1993 hanno sconvolto l'opinione pubblica italiana, la mafia non è più un fenomeno invisibile e «i vecchi modelli estetici»²⁴⁹ per metterlo in scena sembrano ormai inadeguati. Nel 1997, esordisce con il suo primo lungometraggio *Tano da morire* (Roberta Torre, 1997) la regista Roberta Torre. Il musical offre una messa in scena della realtà di Cosa Nostra inedita, che appare finalizzata a «smitizzare la mafia e di far ridere il pubblico su questo

²⁴¹ R. Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, cit., p. 345.

²⁴² A. Costa, *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, cit.

²⁴³ Ivi.

²⁴⁴ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

²⁴⁵ Ivi.

²⁴⁶ A. Costa, *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, cit.

²⁴⁷ Ivi.

²⁴⁸ A. Meccia, U. Santino, *Mediamafia: Cosa Nostra fra cinema e Tv*, saggio introduttivo di Umberto Santino, Trapani, Di Girolamo, 2014, p. 17.

²⁴⁹ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

universo culturale mortifero e violento»²⁵⁰. Le canzoni neomelodiche napoletane si combinano con la commedia grottesca, per raccontare le vicende che seguono la morte del mafioso Tano Guarrasi (Ciccio Guarino). Anche nel successivo *Angela* (Roberta Torre, 2002), la cineasta riesce a restituire una rappresentazione quasi documentaristica di un anno della vita di Angela (Donatella Finocchiaro), la moglie di un trafficante di droga (Mario Pupella) in affari con la mafia siciliana. Secondo Emiliano Morreale, Torre con quest'opera sembra anticipare l'acclamato *Gomorra* (Matteo Garrone, 2008) poiché «sceglie di raccontare non direttamente la mafia, ma l'indotto, i commercianti, l'infima borghesia e il sottoproletariato che fiancheggiano Cosa Nostra»²⁵¹.

Nel 2008, *Gomorra e Il divo* (Paolo Sorrentino, 2008), vincendo rispettivamente il Grand Prix Speciale della Giuria e il Premio della giuria al Festival di Cannes, segnano «un punto di svolta del nuovo millennio»²⁵² nel cinema italiano. Sebbene lo scenario mafioso costituisca il filo conduttore che tiene insieme le due opere, entrambe si collocano a debita distanza dalla possibilità di essere categorizzate in maniera netta. Da una parte, Paolo Sorrentino realizza una vera e propria «metafora del potere»²⁵³, servendosi della storia di Giulio Andreotti (Toni Servillo), ex presidente del consiglio, accusato di aver intrattenuto rapporti con Cosa Nostra. Dall'altra invece, nel film tratto dall'omonimo romanzo scritto da Roberto Saviano, Matteo Garrone traspone cinque storie dal sottobosco della camorra al grande schermo, smarcandosi dagli archetipi del gangster movie e del film di denuncia. Il regista, pur prendendo le distanze dagli intenti di denuncia del romanzo, dà vita a un viaggio infernale nel degrado di un ambiente permeato in ogni angolo dalla criminalità allo scopo di «evitare che il potere dei boss diventi motivo di fascino»²⁵⁴.

Un esempio più facilmente riconducibile a una certa tendenza al noir suburbano del cinema italiano contemporaneo, è *Suburra* (Stefano Sollima, 2015). Il film apre le porte all'interesse tematico per i rapporti tra la criminalità capitolina, gli esponenti politici romani e la mafia, interesse confermato dalla successiva realizzazione dall'omonima serie tv prodotta da Netflix in collaborazione con Rai Fiction e Cattleya. In questo caso, la

²⁵⁰ A. Meccia, U. Santino, *Mediamafia: Cosa Nostra fra cinema e Tv*, cit., p. 132.

²⁵¹ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

²⁵² V. Zagarrìo, *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, edizione digitale, Marsilio Editori, 2022.

²⁵³ Ivi.

²⁵⁴ G. Benvenuti, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv*, edizione digitale, il Mulino, 2018.

rappresentazione della criminalità, dilagante nell'intera penisola, sembra ricongiungersi con «il modello del cinema poliziottesco degli anni Settanta»²⁵⁵, con il ricorso a elementi archetipici come «la componente erotica, le scene di esplosione di violenza gratuita e la dimensione regionale e dialettale»²⁵⁶.

L'ultimo emblematico esempio di questo excursus viene distribuito nelle sale italiane nel 2019 ed è il biopic dedicato a Tommaso Buscetta, pentito di Cosa Nostra che nel 1986 rivelò per la prima volta l'esistenza dell'organizzazione: *Il traditore*, di Marco Bellocchio, si pone in controtendenza «in una fase in cui il cinema pare disinteressarsi a Cosa Nostra [...]»²⁵⁷. La ricostruzione del maxi-processo del 1986 è preceduta da una lunga introduzione sui fatti relativi alla seconda guerra di mafia durante la quale la famiglia di Buscetta viene sterminata dalla cosca dei Corleonesi. Il fulcro della narrazione e dell'interesse del regista è proprio la natura del mafioso, rappresentato da Bellocchio come «figura tragica»²⁵⁸ in sintonia con i modelli della *New Hollywood* e con i gangster che popolano la filmografia di cineasti come Martin Scorsese.²⁵⁹

²⁵⁵ F. Monti, *Suburra di Stefano Sollima: l'apocalisse di una civiltà in presa diretta*, in «Comunicazione politica», fascicolo 2, agosto 216, pp. 294-296, p. 295.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

1.4 La messa in scena delle figure femminili nel *mafia movie*

Sara Martin e Maurizio Buquicchio sono concordi nell'individuare come modelli di riferimento (espliciti e impliciti) della serie tv targata HBO *I Soprano* alcuni film specifici che a partire dagli anni Settanta hanno dato forma definitiva al filone di mafia nel contesto produttivo hollywoodiano: i primi due episodi della trilogia *Il Padrino* e *Quei bravi ragazzi*.²⁶⁰ Questi, nel primo paragrafo dell'elaborato, sono stati presi in esame in virtù della loro ascrivibilità al macro genere che li contiene, il *gangster movie*, e, al contempo, in relazione alle loro specificità e peculiarità nella rappresentazione della mafia italoamericana. Nel presente paragrafo, invece, l'attenzione è rivolta alla messa in scena delle figure femminili nei prodotti audiovisivi in oggetto, ai fattori che l'hanno influenzata e che, in parte, la contraddistinguono rispetto ai modelli riconosciuti come canonici nel genere *gangster*.

Per mettere a fuoco le modalità di rappresentazione cinematografica delle figure femminili nei film di mafia hollywoodiani è necessario innanzitutto rapportarle a quella del *gangster* italoamericano, spesso protagonista delle narrazioni. Il *mafia movie* infatti è un filone che affonda le sue radici nel genere *gangster*, uno dei primi a essersi codificato nell'industria hollywoodiana. «Ben prima dell'avvento degli studi psicoanalitici»²⁶¹ sistematici in materia²⁶², gli *studios* avevano intuito sin dagli anni Trenta del Novecento che «la natura della fruizione cinematografica implicava un forte coinvolgimento psichico»²⁶³; proprio in virtù di questa intuizione, alcuni generi venivano concepiti e reclamizzati per un target di pubblico specifico, identificato da vari fattori tra i quali il *gender*.²⁶⁴ A proposito del *gangster movie*, Michele Corsi afferma che «il successo di questo genere sia negli anni '30 che nei '80-'90 è dovuto al processo di identificazione nella figura del *gangster* da parte di spettatori in gran parte giovani, maschi e proletari»²⁶⁵.

²⁶⁰ Cfr. S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, in R. Caccia, M. Gerosa (a cura di), *Maestri in serie. L'abc dei telefilm d'autore*, Alessandria, Falsopiano, 2013, pp. 116-123, M. Buquicchio, *The Sopranos*, in B. Maio (a cura di), *HBO. Televisione, autorialità, estetica*, Roma, Bulzoni Editore, 2011.

²⁶¹ V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio Editori, 2007, p. 35.

²⁶² L. Albano, *Psicoanalisi*, in «Enciclopedia del Cinema», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/psicoanalisi_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/psicoanalisi_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (Ultima consultazione 20/10/2024).

²⁶³ V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio Editori, 2007, p. 35.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ S. N., *Il genere gangster*, cit.

È importante ribadire che la figura cinematografica del gangster nasce «ancor prima che si scoprissero i rapporti degli italoamericani con la criminalità organizzata»²⁶⁶ e che, nei primi film degli anni Trenta, assume i suoi tratti caratteristici non necessariamente in conseguenza alla sua eventuale connotazione di provenienza ma, soprattutto, in quanto personaggio utile al pubblico statunitense per affrontare le grandi trasformazioni sociali ed economiche di quel periodo.²⁶⁷ Il gangster infatti rappresenta sin da subito «un ideale di virilità basato su violenza e aggressività che riflettevano l'abilità dell'uomo di esercitare controllo sul proprio mondo»²⁶⁸: di questo mondo, che gli ruota attorno, fanno parte anche le donne che non appaiono quasi mai come oggetti di interesse sessuale, quanto piuttosto come «qualcosa da possedere».²⁶⁹ Proprie le donne, infatti, vengono annoverate da Jack Shadoian, insieme all'alcol e agli abiti costosi, tra quei frutti del successo che il gangster si gode una volta giunto al punto più alto della sua parabola narrativa.²⁷⁰ Il successo e l'ascesa nella società statunitense sono uno dei temi portanti del genere sin dall'inizio e le donne, quando comprese nella narrazione, «sono ricompense, testimonianze tangibili»²⁷¹ del raggiungimento di tale successo. A partire dagli anni Settanta, con l'irruzione nel panorama cinematografico statunitense di registi italoamericani e con la diffusione tra le istituzioni e l'opinione pubblica dell'interesse per la mafia italoamericana, il filone raggiunge il suo pieno sviluppo e porta con sé delle varianti rispetto agli archetipi del *gangster movie*. Tralasciando l'aspetto fortemente autoriale e legato alla poetica dei singoli cineasti, che certamente caratterizza le produzioni del periodo della *New Hollywood*, le principali trasformazioni riguardano proprio la messa in scena delle figure femminili, che assumono tratti fortemente peculiari in quanto collocate all'interno del contesto culturale legato alla famiglia italoamericana, associata a tutti gli stereotipi derivanti dall'origine italiana.

Lo scopo in questa sede è quello di indagare non solo le modalità di rappresentazione filmica dei ruoli di genere all'interno del primo e secondo episodio della saga *Il Padrino* e del film *Quei bravi ragazzi*, con il quale Martin Scorsese negli anni

²⁶⁶ F. Gardaphè, *Le ombre e la luce: la rinascita della cultura italoamericana attraverso i film di gangster*, in «Altreitalie», gennaio-dicembre 2009, pp. 301-311, p. 302.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 306.

²⁶⁹ S. M. Kaminsky, *Generi cinematografici americani*, Parma, Pratiche, 1994, p. 50.

²⁷⁰ J. Shadoian, *Dreams & Dead Ends. The American Gangster Film*, edizione digitale, Oxford University Press, 2003.

²⁷¹ S. M. Kaminsky, *Generi cinematografici americani*, cit., p. 51.

Novanta si riallaccia a «questa tradizione più recente»²⁷², ma anche i fattori che stanno alla base di tale rappresentazione e che ne hanno determinato il grande successo. Consideriamo quindi i tre esempi dalla prospettiva in oggetto, fino ad ora solo accennata.

Come anticipato nel secondo paragrafo del presente capitolo, Giacomo Manzoli descrive la trilogia diretta da Francis Ford Coppola come una «saga familiare»²⁷³, in riferimento alla centralità del tema della famiglia di sangue in tutti e tre i capitoli che la compongono. Secondo Shadoian il tema era già presente nelle prime codificazioni del genere gangster sebbene affrontato nel senso di una sostituzione della famiglia d'origine del protagonista con la famiglia acquisita, la gang.²⁷⁴ A partire dagli anni Settanta, nel caso specifico dei film di mafia hollywoodiani, l'ambito familiare per la prima volta viene a coincidere con quello malavitoso e ne vengono ricostruite e osservate minuziosamente le gerarchie interne, soprattutto in relazione ai ruoli maschili e femminili assunti nel contesto della famiglia mafiosa italoamericana.²⁷⁵ È necessario tenere in considerazione che tale rappresentazione, definita da Gandini «antropologica»,²⁷⁶ è «spesso il prodotto dell'immaginazione»²⁷⁷ di registi americani di origine italiana, concepita allo scopo di «mostrare semplici porzioni della vita degli italoamericani»²⁷⁸. Ha indotto tuttavia, collateralmente e involontariamente, il pubblico statunitense a «interpretare la cultura italoamericana attraverso la figura del gangster piuttosto che all'inverso interpretare il gangster attraverso quella cultura»²⁷⁹ e a tralasciare «qualunque altro aspetto della vita degli italoamericani»²⁸⁰.

La costruzione della narrazione mafiosa attorno al perno del nucleo familiare seppur allargato, combinata a un sottotesto emotivo e sentimentale con cui vengono affrontate le dinamiche interne tra i vari personaggi, consente di individuare in *Il Padrino* e *Il Padrino – parte II* molti degli archetipi del *gangster movie* rivisitati alla luce del melodramma familiare degli anni Cinquanta. Sostengono infatti Luca Aimeri e

²⁷² L. Gandini, *Quei bravi ragazzi*, cit.

²⁷³ G. Manzoli, *The Godfather*, cit.

²⁷⁴ J. Shadoian, *Dreams & Dead Ends. The American Gangster Film*, cit.

²⁷⁵ L. Gandini, *Quei bravi ragazzi*, cit.

²⁷⁶ Ivi.

²⁷⁷ F. Gardaphè, *Le ombre e la luce: la rinascita della cultura italoamericana attraverso i film di gangster*, cit., p. 302.

²⁷⁸ V. Patriarca, *L'immagine cristallizzata dell'italo-americano nella televisione e nelle pellicole di Hollywood*, in «Critica sociologica», n. 163, 2007, pp. 1-6, p. 4.

²⁷⁹ F. Gardaphè, *Le ombre e la luce: la rinascita della cultura italoamericana attraverso i film di gangster*, cit., p. 305.

²⁸⁰ Ivi, p. 304.

Giampiero Frasca che «il tono melodrammatico, la cui origine, come è ben noto, precede il suo utilizzo cinematografico, si è ripetutamente impossessato nel corso della Storia del cinema di film appartenenti ad altri generi»²⁸¹; un tono che si traduce principalmente in «tutta una serie di situazioni narrative e discorsive fondate sul concetto di eccesso»²⁸² e al quale, a partire dal secondo dopoguerra, si fa ricorso principalmente per dare spazio al rinnovato interesse cinematografico verso la famiglia. Si tratta in particolare di un nuovo modello familiare, la cosiddetta *suburban family* che, nel corso degli anni Cinquanta, diventa «lo stile di vita cui ogni giovane americano/a, indipendentemente dalla razza e dalla classe sociale, sembra tendere»²⁸³ e che prevede «ruoli ben precisi per il maschile e il femminile che segnano, per la donna, un arretramento rispetto ai decenni precedenti»²⁸⁴. A tal proposito, Veronica Pravadelli osserva come, in questo periodo, venga ristabilita

la separazione tra spazio maschile e spazio femminile, tra lo spazio pubblico del lavoro e quello privato della casa. Non è un caso che, a questo proposito, si conino dei termini specifici: mentre l'uomo, il *breadwinner*, provvede al sostentamento economico della famiglia, la compagna, la *homemaker*, si dedica ai figli e alla casa.²⁸⁵

Si tratta quindi di un modello che sembra riallacciarsi alla definizione fornita dal sociologo Marzio Bargagli di famiglia patriarcale come

un tipo di famiglia che, quale che sia la sua struttura (multipla, estesa o anche nucleare), è caratterizzata da una rigida separazione dei ruoli fra i suoi membri, sulla base del sesso e dell'età, e da relazioni di autorità fra marito e moglie, genitori e figli, fortemente asimmetriche.²⁸⁶

²⁸¹ L. Aimeri, G. Frasca, *Manuale dei generi cinematografici: Hollywood dalle origini a oggi*, Torino, UTET, 2002, p. 18.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ V. Pravadelli, *La suburban family sullo schermo. Stili di vita e immaginario cinematografico nell'America del secondo dopoguerra*, in «Parolechiave», fascicolo 1, gennaio-giugno 2008, pp. 251-270, p. 251.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 252.

²⁸⁶ M. Bargagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 12-29.

A partire dalla grande emigrazione italiana verso gli Stati Uniti (a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento), questo tipo di assetto domestico tradizionale²⁸⁷ viene indiscriminatamente identificato come cellula di base della comunità italoamericana, all'interno della quale le donne sono relegate alle «tradizionali attività subalterne»²⁸⁸ nonostante una buona parte delle immigrate di seconda generazione esercitino in realtà «un interessante ruolo di mediazione fra i nuovi dettami statunitensi e i vecchi usi e costumi della tradizione di appartenenza»²⁸⁹, attratte sempre più verso «la sfera dell'americanizzazione»²⁹⁰ grazie all'accesso all'istruzione e al lavoro salariato.²⁹¹

È proprio questo modello familiare stereotipico a essere messo in scena sul grande schermo da Francis Ford Coppola e Martin Scorsese in forma non molto divergente da quella rappresentata, seppur con uno sguardo critico, dal *family melodrama* hollywoodiano degli anni Cinquanta. Nel caso dei film di mafia presi in esame, tuttavia, lo spazio pubblico maschile non coincide con quello del lavoro, bensì con la sfera della criminalità. Non è nuova, infatti, la chiave interpretativa proposta da molti critici per la quale «il mondo degli affari nei film di gangster riflette la nostra visione complessiva delle imprese commerciali americane»²⁹² e «in nessun film questo punto di vista è evidente come nel *Padrino*»²⁹³. Secondo Dawn Esposito «non sembra fuori luogo dunque da parte della spettatrice femminile chiedersi quale sia la sua collocazione in questo spazio patriarcale»²⁹⁴; a tal proposito, è spesso la figura materna a porsi come «porta di accesso alla femminilità»²⁹⁵ all'interno di questa rappresentazione del contesto mafioso italoamericano.

La madre della «famiglia italoamericana per antonomasia»²⁹⁶ è Carmela Corleone (Morgana King), moglie silenziosa del boss mafioso Vito, la cui caratterizzazione è

²⁸⁷ Cfr. M. Tirabassi, *L'Italia piccola delle emigrate*, in «Passato e presente», fascicolo 83, 2011, pp. 153-170.

²⁸⁸ M. Tirabassi, *Italiane ed emigrate*, in «Altreitalie», n. 9, gennaio-giugno 1993.

²⁸⁹ G. Stefani, *Americanizzazione e ruoli di genere. L'esperienza delle immigrate italiane*, in «Italia contemporanea», n. 224, settembre 2001, pp. 396-400, p. 396.

²⁹⁰ M. Tirabassi, *L'Italia piccola delle emigrate*, cit., p. 162.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² S. M. Kaminsky, *Generi cinematografici americani*, cit., p. 53.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ D. Esposito, *La madre italiana. Mito e interiorità della donna selvaggia*, in A. Camaiti Hostert, A. J. Tamburri (a cura di), *Scene italoamericane*, cit., pp. 41-56, p. 41.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ I. Serra, *Forme e deformità della famiglia nel cinema italoamericano*, in G. Muscio, G. Spagnoletti (a cura di), *Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*, cit., pp. 164-172, p. 165.

praticamente inesistente se non in quanto colei che «mette al mondo figli assassini»²⁹⁷. La figura di Carmela Corleone, nel primo episodio della saga, quasi sempre confinata all'interno dello spazio domestico, possiede i «tratti tipici»²⁹⁸ delle donne relegate al ruolo di «matri-terra della vecchia generazione»²⁹⁹ che sostengono «passivamente e stoicamente i loro uomini»³⁰⁰.

Ad assumere una caratterizzazione divergente da quella di Carmela è la figura di Kay Adams, seconda moglie statunitense del nuovo padrino Michael Corleone nel secondo episodio della trilogia. In entrambi i film il passaggio dalla prima alla seconda generazione di immigrati italoamericani è modulato anche tramite una messa in scena delle figure femminili in parte rinnovata, sebbene ancora subalterna rispetto ai personaggi maschili. La sorella di Michael, Costanza, unica figlia femmina di Vito, viene infatti presentata come esponente del secondo modello della raffigurazione femminile italoamericana a Hollywood³⁰¹, ovvero quello delle «donne della nuova generazione, petulanti giovani americanizzate»³⁰². Similmente anche in Michael si incarnano ed esprimono in vari modi il conflitto padre-figlio e il divario generazionale, per esempio con la decisione di sposare una donna non italiana, estranea al contesto criminale e malavitoso, definita da Carlos Clarens una vera «principessa yankee»³⁰³. Anche Kay finirà per essere relegata forzatamente al ruolo di madre silenziosa: nonostante i diversi tentativi di opposizione, palesati attraverso continue richieste di chiarimenti e spiegazioni riguardo alle attività criminose di Michael, quest'ultimo riuscirà a intrappolarla in quello che viene definito da James Monaco «un archetipico matrimonio degli anni Cinquanta, con Kay letteralmente imprigionata nella cinta familiare»³⁰⁴. Gli sforzi della moglie del nuovo padrino nell'opporsi alla natura malavitosa delle sue attività culmineranno nel gesto estremo dell'aborto intenzionale del terzo figlio della coppia e dell'abbandono definitivo del nucleo familiare. Secondo Carlos E. Cortés «Scorsese però supera Coppola nella sconsolante raffigurazione delle donne italoamericane. Più che donnette petulanti e

²⁹⁷ D. Esposito, *La madre italiana. Mito e interiorità della donna selvaggia*, in A. Camaiti Hostert, A. J. Tamburri (a cura di), *Scene italoamericane*, cit., pp. 41-56, p. 43.

²⁹⁸ C. E. Cortés, *Hollywood e gli italoamericani: evoluzione di un'icona dell'etnicità*, cit.

²⁹⁹ Ivi.

³⁰⁰ Ivi.

³⁰¹ Ivi.

³⁰² Ivi.

³⁰³ C. Clarens, *Giungle americane. Il cinema del crimine*, cit., p. 247.

³⁰⁴ A. Camon, *Il killer dentro di noi. Crimine e violenza nel nuovo cinema americano*, cit., p. 72.

dallo strillo facile, le italoamericane di Scorsese tendono a essere nevrotiche, incapaci e generalmente inaffidabili»³⁰⁵. Anche Martin Scorsese infatti, con *Quei bravi ragazzi*, restituisce «il ritratto di un ambiente familiare-criminale»³⁰⁶, ma «da un punto di vista interno, quello di un membro della “famiglia»³⁰⁷, Henry Hill. È così che, ben presto, la fidanzata prima e moglie poi del protagonista, Karen, si trova catapultata nel mondo della malavita organizzata italoamericana e irlandese. In una sequenza immediatamente successiva alle nozze con Henry, la giovane donna assiste ad una dimostrazione di cosmetici insieme alle altre «mogli della Mafia, ipertruccate e sfatte»³⁰⁸ impegnate a spendere «i soldi sporchi in unghie finte, volontariamente ignare dei traffici dei mariti»³⁰⁹. Sebbene inizialmente Karen sembri restia ad accettare questo stile di vita, cresciuta con una rigida educazione in una famiglia ebrea, il suo arco narrativo sembra trasformarla in una complice del marito. Disposta ad accettare i suoi innumerevoli tradimenti, ad aiutarlo nei suoi traffici illegali durante la detenzione in carcere, pronta ad aspettarlo dopo la fine della sua condanna e a collaborare con la giustizia nell'epilogo del film. Nonostante la componente di subordinazione femminile non venga meno, anche la moglie di Henry infatti è quasi sempre relegata allo spazio privato della casa e dipende da lui non solo economicamente ma anche emotivamente, il modello femminile rappresentato da Karen esibisce comunque delle difformità rispetto alle donne italoamericane della famiglia Corleone. È perfettamente a conoscenza degli affari malavitosi di Henry e dei suoi compagni, e si trova spesso coinvolta nella gestione delle attività illegali. Un'evoluzione, quella rappresentata da Karen, probabilmente dovuta alla sua origine non italiana, e a quella irlandese di Henry, che ha fatto propri solamente per imitazione i valori e le usanze della famiglia mafiosa italoamericana del boss Paul Cicero (Paul Sorvino), personaggio ispirato a uno dei membri della famiglia Lucchese. I due protagonisti condividono infatti un'infanzia trascorsa al fianco di genitori che hanno cercato di impartire loro valori come l'integrità morale, il lavoro e la correttezza. Per quanto concerne la famiglia di Karen, da alcune sequenze è possibile tratteggiarne un quadro di onestà e fervente fede ebrea, come attesta il fatto che Henry è costretto a fingersi ebreo per poter frequentare la donna.

³⁰⁵ C. E. Cortés, *Hollywood e gli italoamericani: evoluzione di un'icona dell'etnicità*, cit.

³⁰⁶ L. Gandini, *Quei bravi ragazzi*, cit.

³⁰⁷ Ivi.

³⁰⁸ I. Serra, *Forme e deformità della famiglia nel cinema italoamericano*, in G. Muscio, G. Spagnoletti (a cura di), *Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*, cit., pp. 164-172, p. 165.

³⁰⁹ *Ibidem*.

Lo stesso Henry nasce in una famiglia in cui il padre di origini irlandesi cerca invano di indirizzare il figlio verso il lavoro onesto e l'istruzione. La madre di origine siciliana sembra inizialmente rassicurata dal fatto che Henry abbia iniziato a frequentare una famiglia italoamericana come quella di Paul Cicero ma, non appena si rende conto degli affari malavitosi in cui il giovane è coinvolto, lo disprezza e lo redarguisce in maniera decisa. In una sequenza collocata nella parte iniziale del film, durante la quale viene brevemente ripercorsa l'infanzia e prima giovinezza di Henry, quest'ultimo aiuta un uomo ferito accasciatosi fuori dal locale in cui lavora, mostrando così di essere ancora fedele ai valori che la famiglia ha cercato di trasmettergli. L'espressione pensierosa che appare sul suo volto, ripreso in primo piano, quando viene prontamente redarguito per l'azione da uno degli uomini del boss Paul, suggerisce una presa di coscienza da parte del protagonista: per far parte del mondo a cui tanto ambisce dovrà accantonare gli insegnamenti dei genitori e accogliere quelli impartiti dai criminali che lo circondano.

Capitolo 2 – I Soprano

2.1 HBO e il modello della “*quality television*”

Il secondo capitolo è interamente dedicato al caso di studio che costituisce il nucleo centrale dell’elaborato, la serie TV *I Soprano* (HBO, 1999-2007) creata dallo sceneggiatore, regista e produttore statunitense David Chase per l’emittente *premium cable* HBO.

La serialità è un meccanismo narrativo che viene oggi genericamente associato all’universo televisivo e ancor di più alle nuove piattaforme «che agiscono esclusivamente in ambiente digitale»³¹⁰, definite *Over The Top*, come Netflix, Hulu, Amazon Prime Video, per citarne solo alcune. In realtà, si tratta di un modello indipendente dal medium che ne fa ricorso³¹¹, già prima dell’avvento del mezzo televisivo veniva «variamente utilizzato da forme popolari pretelevise come appunto il feuilleton sette-ottocentesco, il cinema dei “*serial movies*” degli anni dieci e venti, il fumetto e i *radio serials*»³¹². Con la nascita e la diffusione su larga scala della televisione tra la fine degli anni Quaranta e l’inizio degli anni Cinquanta, le dinamiche di serializzazione narrativa migrano verso il contesto produttivo del nuovo medium, considerato da un lato in quanto strumento attraverso il quale la società «rende leggibile la propria forma»³¹³ e dall’altro come prodotto dell’industria culturale, la quale si dirige sempre più verso due caratteristiche: standardizzazione e ripetizione.³¹⁴ Il grande successo del binomio composto da narrazione seriale e «finzionalità televisiva»³¹⁵ contribuisce alla rapida affermazione della televisione in quanto medium di massa, la cui storia nel contesto statunitense ha inizio nel 1947 con quella che viene definita la *prima Golden Age* della

³¹⁰ L. Bandirali, *L’era di Netflix*, in C. Albani, P. Braga, A. Fumagalli (a cura di), *Storia delle serie tv. Volume II. L’era dei canali cable e delle nuove piattaforme*, Roma, Dino Audino, 2021, pp. 169-191, p. 170.

³¹¹ Cfr. V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Clueb, 2012.

³¹² A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, edizione digitale, il Saggiatore, 2016.

³¹³ A. Grasso, *La televisione*, in «Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco», 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-televisione_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-televisione_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/), (Ultima consultazione 18/10/2024).

³¹⁴ Ivi.

³¹⁵ A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, cit.

serialità televisiva, collocata generalmente nel corso degli anni Cinquanta.³¹⁶ Secondo lo studioso Roger J. Thompson, attorno alla metà degli anni Settanta l'avvento di emittenti via cavo dette *premium cable*, come HBO, «dalle crescenti ambizioni [...] che propongono linee editoriali e stili di racconto alternativi a quelli consolidati»³¹⁷ durante i decenni precedenti, pone le basi per l'avvio di un secondo cruciale momento della storia della televisione statunitense. La *seconda Golden Age* si caratterizza per «un nuovo tipo di programmazione, ritenuto migliore, più sofisticato e più artistico»³¹⁸, proposto anche dai network *broadcast* per «fronteggiare la competizione di nuovi operatori»³¹⁹ della *pay TV*. Da questo momento in poi l'assetto della televisione statunitense cambia in maniera radicale, soprattutto allo scopo di assecondare i gusti di nuova audience con maggiore potere di spesa che mostra un crescente disinteresse verso le formule drammaturgiche seriali precedenti³²⁰, fortemente ancorate a un «consolidato sistema di generi»³²¹. Tra questi si annoverano per esempio l'*adult western*, il *police procedural* e il *medical drama*, tutti ottenuti dalla combinazione tra «il modello forte dei generi di Hollywood»³²² e la narrazione legata a professioni intrepdate in chiave eroica.³²³ Uno dei prodotti seriali che alla soglia degli anni Ottanta rivela i caratteri di questa rinnovata produzione televisiva è *Hill Street giorno e notte (Hill Street Blues, 1981-1987, NBC)*, un poliziesco che presenta già alcune delle dieci principali caratteristiche individuate da Robert Thompson come peculiari del nuovo *quality drama*.³²⁴ L'introduzione di nuove tematiche più complesse e ancorate alla realtà quotidiana, il superamento della serializzazione esclusivamente verticale e l'ibridazione con la narrazione orizzontale episodica sono soltanto due degli elementi strutturali e narrativi del *quality drama* che si affermerà come vero e proprio «standard produttivo e creativo»³²⁵ a partire dalla fine degli anni Novanta. Alcuni studiosi e ricercatori come Brett Martin e Alexis Pichard individuano proprio con l'uscita della serie tv *I Soprano* l'esplosione di questo nuovo modello seriale e l'inizio di

³¹⁶ Cfr. A. Bernardelli, *Etica criminale. La trasformazione della figura dell'antieroe nella serialità televisiva*, in «Between», vol. VI, n. 11, maggio 2016.

³¹⁷ A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, cit.

³¹⁸ Ivi.

³¹⁹ Ivi.

³²⁰ Ivi.

³²¹ Ivi.

³²² *Ibidem*.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, Roma, Dino Audino, 2023, p. 11.

³²⁵ *Ibidem*.

una *terza Golden Age* della televisione statunitense.³²⁶ La serie viene trasmessa a partire dal 1999 dall'emittente via cavo a pagamento HBO (Home Box Office), che dopo gli inizi come «canale a sottoscrizione che si basa sull'offerta di eventi sportivi e film in prima visione»³²⁷, entra in breve tempo e «a pieno titolo nel sistema dei networks»³²⁸, inaugurando alla fine degli anni Novanta insieme al canale fratello Cinemax e agli altri due importanti players Starz e Showtime, l'epoca della *quality television*. Queste emittenti *premium cable* si specializzano nella creazione di prodotti seriali considerati capisaldi della televisione di qualità, contraddistinti da

formule di racconto originali, sperimentazione sui generi (soprattutto crime e drama, spesso con una decisa propensione pulp), enfasi sul linguaggio estremo e una grande libertà nel declinare temi che un network generalista difficilmente avrebbe potuto affrontare [...].³²⁹

Come sostiene Paola Brembilla a tal proposito «le peculiarità dell'ambiente *pay* divengono condizione essenziale per la creazione di prodotti che si distaccano dagli schemi e dalla routine della *broadcast television*»³³⁰, infatti ciò che essenzialmente caratterizza e determina l'offerta di queste emittenti *premium*, è l'assenza di interruzioni pubblicitarie, a differenza della tv via cavo classica in cui la vendita di spazi pubblicitari persiste come forma di profitto integrativa per molte reti.³³¹ Per ricevere i canali premium è necessaria una sottoscrizione extra richiesta all'utente, il quale entra di diritto a far parte di una «*class audience*»³³², una fascia di pubblico elitaria e di qualità che si aspetta di poter fruire di prodotti che per contenuti e forma giustifichino il pagamento aggiuntivo. La richiesta di sottoscrizioni e abbonamenti, consente e vincola le emittenti *premium cable* ad offrire «modelli di programmazione specifici e riconoscibili per le proprie caratteristiche testuali»³³³ e tra questi quello proposto da HBO ne costituisce un esempio

³²⁶ Cfr. A. Bernardelli, *Etica criminale. La trasformazione della figura dell'antieroe nella serialità televisiva*, cit.

³²⁷ B. Maio (a cura di), *HBO. Televisione, autorialità, estetica*, Roma, Bulzoni Editore, 2011, p. 24.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ C. F. Benedetti, W. Ingrassia, *Le limited series HBO*, in C. Albani, P. Braga, A. Fumagalli (a cura di), *Storia delle serie tv. Volume II. L'era dei canali cable e delle nuove piattaforme*, Roma, Dino Audino, 2021, pp. 109-129, p. 11.

³³⁰ P. Brembilla, *Tecnologia, istituzioni, industria: l'ambiente economico e normativo degli ecosistemi narrativi*, in G. Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, Roma, Carocci editore, 2018, pp. 93-107, p. 106.

³³¹ *Ivi*, p. 98.

³³² A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, cit.

³³³ *Ivi*.

peculiare e significativo, secondo Barbara Maio infatti «pochi networks possono vantare una tradizione così alta di qualità, sperimentazione, originalità»³³⁴. *I Soprano* è cronologicamente il secondo prodotto targato HBO e apre la nuova fase di grandi successi commerciali e di critica del network.³³⁵ Conta sei stagioni, per un totale di 86 episodi, si tratta quindi di un prodotto appartenente alla categoria della «serialità lunga»³³⁶, che rappresenta insieme al formato delle *limited series* una delle due anime della produzione originale HBO, iniziata ufficialmente con *OZ* (1997-2003, HBO) nel 1997. Si tratta di «un crudo *prison drama* ambientato in carcere»³³⁷ e che già presenta, soprattutto a livello contenutistico, l'originalità e l'irriverenza come tratti distintivi dei *drama* realizzati dal network.³³⁸ Oltre ad una maggiore libertà nei temi, nel linguaggio, nelle immagini, dovuta alla possibilità per le emittenti *premium* di sfuggire alle restrizioni e ai controlli imposti dall'agenzia governativa *Federal Communications Commission*, *OZ* con circa 8 episodi a stagione porta alla luce anche una strategia produttiva insolita, grazie alla quale «invece di privilegiare la quantità, per coprire un maggior arco del palinsesto, HBO punta su alti investimenti (da 2 a 4 milioni di dollari), realizzando pochi episodi per stagione e senza limiti su genere e formato».³³⁹ Negli anni a seguire, i prodotti HBO diventano il nucleo pulsante di «una campagna di rebranding»³⁴⁰ messa in atto dal nuovo CEO Jeff Bewkes e volta al raggiungimento per il network di una legittimazione autoreferenziale, artistica e culturale, esplicitata anche a livello promozionale da iconici slogan come «It's not TV. It's HBO».³⁴¹ Quella iniziata con *OZ* è una produzione originale realizzata allo scopo di «prendere le caratteristiche proprie del *quality drama*, così come definite in prima battuta da Thompson, e metterle a sistema nella definizione di un vero e proprio modello di business»³⁴². *I Soprano*, *Six Feet Under* (2001-2005, HBO), *The Wire* (2002-2008, HBO), *Deadwood* (2004-2006, HBO) confermano questa tendenza che mira anche alla

³³⁴ B. Maio (a cura di), *HBO. Televisione, autorialità, estetica*, cit., p. 27.

³³⁵ Cfr. S. Guerini Rocco, *La serialità premium cable*, in C. Albani, P. Braga, A. Fumagalli (a cura di), *Storia delle serie tv. Volume II. L'era dei canali cable e delle nuove piattaforme*, Roma, Dino Audino, 2021, pp. 130-148.

³³⁶ V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, cit., p. 77.

³³⁷ A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, cit.

³³⁸ Cfr. B. Maio (a cura di), *HBO. Televisione, autorialità, estetica*, cit.

³³⁹ *Ivi*.

³⁴⁰ S. Guerini Rocco, *La serialità premium cable*, cit., p. 134.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 13.

realizzazione di prodotti seriali in cui le stagioni sono più brevi (composte ciascuna da circa 13 episodi), ma i singoli episodi hanno una durata maggiore rispetto ai *drama* degli anni Ottanta «rendendo possibile un passo narrativo più lento, o semplicemente un maggior approfondimento di alcuni aspetti».³⁴³ È proprio la nuova modalità di *storytelling* che consente di individuare in questi prodotti «un'evidente alternativa alla convenzionale narrazione televisiva»³⁴⁴ in virtù della loro complessità narrativa che «privilegia una continuità del racconto abbracciando un'ampia varietà di generi»³⁴⁵. I singoli episodi

non hanno più necessità di presentare gli stessi archi narrativi e le stesse tecniche di “aggancio” dello spettatore imposti dalle interruzioni pubblicitarie, come *cliffhangers* e *climax*.³⁴⁶

Si tratta quindi di segmenti narrativi maggiormente articolati, soprattutto rispetto alle forme precedenti e più tradizionali dell'offerta *broadcast* (come le *situation comedy*), e in grado di stimolare il pubblico a un nuovo approccio che comporta «un notevole sforzo cognitivo e di memoria»³⁴⁷ e che, al tempo stesso, si adeguano a una audience che sta mutando le proprie pratiche di fruizione di pari passo con l'avanzamento del panorama mediale e tecnologico. Il pubblico a cavallo tra il XX e il XXI secolo inizia infatti a disporre di strumenti come il videoregistratore e il lettore DVD che consentono non solo di svincolarsi dalle modalità e tempi di visione, imposti dalla televisione tradizionale, ma soprattutto di «riguardare episodi o analizzare singoli segmenti di sequenze particolarmente complesse»³⁴⁸. Le informazioni e osservazioni che lo spettatore riesce a cogliere e formulare grazie a una possibilità di visione reiterata, con l'avvento e la diffusione di internet vengono poi scambiate e condivise dagli utenti, incentivando i network nel proseguire sulla strada della complessità.³⁴⁹

³⁴³ A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, cit.

³⁴⁴ V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, cit., p. 34.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ S. Guerini Rocco, *La serialità premium cable*, cit., p. 137.

³⁴⁷ A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, cit.

³⁴⁸ V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, cit., p. 30.

³⁴⁹ *Ibidem*.

Nella promozione di questi prodotti seriali, seguendo quella che Stefano Guerini Rocco definisce l' HBO way, grande enfasi viene posta anche sullo showrunner.³⁵⁰ La figura professionale emerge proprio nel settore della serialità audiovisiva statunitense ed è definita come «il perfetto compromesso tra il concetto letterario di “autore” e quello industriale di “produttore”»³⁵¹. La «questione dell'autorialità»³⁵², che si lega originariamente all'ambito letterario ed è già complessa di per sé, diventa ancora più articolata se affrontata in relazione a opere collettive, create quindi grazie al contributo di diverse professionalità, come nel caso dell'opera filmica.³⁵³ Nonostante «il complicato processo produttivo»³⁵⁴ e «il gran numero di professionalità e maestranze coinvolte nella realizzazione di un film»³⁵⁵ – e malgrado un acceso dibattito al riguardo – è invalsa la valorizzazione e l'identificazione del regista come detentore dell'autorialità³⁵⁶.

Nel contesto della serialità è lo showrunner a raccoglierne l'eredità: se detiene «la funzione di indice di più professionalità e azioni»³⁵⁷, segue l'intero processo di realizzazione del prodotto, dal suo concepimento fino agli aspetti organizzativi e industriali³⁵⁸, è tuttavia nello specifico momento in cui questa figura dà vita «a una firma riconoscibile, un marchio, uno stile, una qualità»³⁵⁹ che si aggiudica la funzione di «auteur di derivazione cinematografica»³⁶⁰.

Un ulteriore aspetto che accosta le produzioni targate HBO al mondo cinematografico e le allontana sempre più dalla televisione *broadcast* è quello contenutistico. Il rinnovato obiettivo di questi prodotti seriali è infatti quello di

attrarre uno spettatore informato, che non si accontenta necessariamente del flusso di contenuti offerto da un palinsesto precostituito, ma che, al contrario, si dimostra capace di rispondere alle proprie esigenze di visione ricercando personalmente i prodotti più interessanti.³⁶¹

³⁵⁰ Cfr. S. Guerini Rocco, *La serialità premium cable*, cit.

³⁵¹ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 52.

³⁵² B. Maio (a cura di), *HBO. Televisione, autorialità, estetica*, cit., p. 12.

³⁵³ Ivi, p. 15.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ Ivi, p. 17.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ Cfr. G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, cit.

³⁵⁹ B. Maio (a cura di), *HBO. Televisione, autorialità, estetica*, cit., p. 17.

³⁶⁰ S. Guerini Rocco, *La serialità premium cable*, cit., p. 135.

³⁶¹ Ivi, p. 137.

Per soddisfare quindi le esigenze di un pubblico selezionato, le serie HBO, ascrivibili alla *quality television* intesa come una sorta di nuova «categoria merceologica»³⁶², propongono un trattamento inedito di temi altrettanto inconsueti per il piccolo schermo. Si tratta di serie dal «carattere dirompente e innovativo, grazie alla drastica demolizione di tabù e censure su violenza, sesso, linguaggio scurrile, temi scottanti»³⁶³. A dimostrarlo, il caso di *Sex and the City* (1998-2004, HBO), storia di quattro donne newyorkesi in cui il tema centrale è «un post-femminismo virato sul glamour e sulle nuove tendenze della moda»³⁶⁴. Anche *Six Feet Under* sorprende gli spettatori facendo ricorso a un «pungente e macabro humor»³⁶⁵ per trattare la tematica della morte che pervade la vita della famiglia Fisher.

A temi e archi narrativi di crescente complessità, è associato anche un nuovo trattamento riservato ai personaggi di queste narrazioni, così come osserva Bianca Di Prazza «le serie appetibili devono avere strutture complesse e, di conseguenza, devono essere popolate da personaggi dotati di una terza dimensione»³⁶⁶. I racconti della televisione di qualità si aprono alla messa in scena di «personaggi dalla complessità estetica e morale indiscutibile»³⁶⁷ che diventano, come sostiene il filosofo e sociologo György Lukács, espressioni di «tipicità»³⁶⁸, manifestazioni del contesto storico in cui si collocano.

Ricorrente nello *storytelling* a marchio HBO e in generale nei prodotti della *terza Golden Age*, è la presenza di un «protagonista atipico»³⁶⁹, identificato nella letteratura di settore anche come antieroe. Il concetto di antieroe è di fatto un «termine ombrello, che deve essere di volta in volta caratterizzato e specificato in base al tipo di narrazione in cui viene collocato»³⁷⁰. Genericamente indicante un personaggio che «mostra qualità del

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ Ivi, p. 134.

³⁶⁴ V. Innocenti, *Sex and the city*, in B. Maio (a cura di), *HBO. Televisione, autorialità, estetica*, cit., pp. 51-59, p. 52.

³⁶⁵ M. D'Onorio, F. Rizzello, *Six Feet Under*, in F. Monteleone (a cura di), *Cult series. Volume 11*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, pp. 97-116, p. 99.

³⁶⁶ B. Di Prazza, *Un tesoro di diavolo: perché gli antieroi seriali sono i nostri protagonisti preferiti*, in «Comparatismi», n. 3, 2018, pp. 153-163, p. 153.

³⁶⁷ A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, cit.

³⁶⁸ B. Di Prazza, *Un tesoro di diavolo: perché gli antieroi seriali sono i nostri protagonisti preferiti*, cit., p. 154.

³⁶⁹ A. Bernardelli, *Etica criminale. La trasformazione della figura dell'antieroe nella serialità televisiva*, cit.

³⁷⁰ Ivi.

tutto opposte a quelle considerate tipiche [...] dell'eroe»³⁷¹, tradizionalmente assume la funzione narrativa di antagonista rispetto a un protagonista eroico, a sua volta connotato da una dimensione etica e morale positiva. Nell'ambito della serialità televisiva contemporanea al termine "antieroe" viene attribuita una nuova sfumatura, relativamente appunto alla comparsa di una tipologia di protagonisti «sporchi, impuri in un certo senso, con pecche morali, o di carattere, significative e rilevanti»³⁷². "Antieroe" diventa quindi un sinonimo improprio impiegato per designare (con la funzione di personaggio principale) quello che Edward M. Foster ha definito *round character*: un personaggio psicologicamente sfaccettato al cui interno convivono caratteristiche positive e non³⁷³ e che consente quindi agli autori di «costruire trame più complesse e incentrate non più solo sugli aspetti pragmatici dello sviluppo narrativo, ma anche su aspetti più sottili della narrazione di tipo cognitivo e emotivo». ³⁷⁴ La studiosa Anne Eaton ha individuato un'ulteriore differenziazione possibile interna al panorama dei protagonisti atipici: l'*antieroe* e il *rough hero*. Il primo è un protagonista

fondamentalmente buono che manifesta in superficie delle fragilità, delle negatività, ma sempre superabili e comunque controbilanciate agli occhi del fruitore della narrazione dalla positività di sostanza del personaggio.³⁷⁵

Nel caso del *rough hero*, invece, lo spettatore si trova davanti a un protagonista imperfetto i cui difetti morali non trovano in nessun momento della narrazione una giustificazione o una compensazione «anche se in superficie gli vengono attribuite delle caratteristiche positive, minori e non di sostanza, che attenuano per il fruitore della narrazione l'impatto negativo del personaggio». ³⁷⁶ Bianca Di Prazza identifica proprio in Tony Soprano (James Gandolfini), l'antieroeico protagonista del *mob drama* targato HBO

³⁷¹ *Antieroe*, in «Vocabolario online Treccani», <https://www.treccani.it/vocabolario/antieroe/>, (Ultima consultazione 21/10/2024).

³⁷² A. Bernardelli, E. Grillo, *Introduzione. Semio-etica del rough hero. Quando i protagonisti sono cattivi*, in «E|C Serie Speciale», n. 20, 2017.

³⁷³ Cfr. A. Bernardelli, *Etica criminale. La trasformazione della figura dell'antieroe nella serialità televisiva*, cit.

³⁷⁴ Ivi.

³⁷⁵ A. Bernardelli, E. Grillo, *Introduzione. Semio-etica del rough hero. Quando i protagonisti sono cattivi*, cit.

³⁷⁶ *Ibidem*.

il vero «capostipite dei *bad character* nelle serie tv»³⁷⁷. Secondo Brett Martin, esiste un post-Tony Soprano in cui la serialità televisiva si è popolata di «uomini inquieti»³⁷⁸: protagonisti «infelici, immorali, contorti e profondamente umani»³⁷⁹ e, per questo, in grado di esercitare una certa fascinazione sul pubblico, davanti al quale mostrano soprattutto «i proprio dilemmi e conflitti»³⁸⁰. Tuttavia non è solo la presenza di un protagonista dalla personalità complessa a rendere *I Soprano* un vero caposaldo della *quality television* a marchio HBO. Maurizio Buquicchio a tal proposito afferma che

La serie è un prodotto che incarna appieno la mission HBO: non è caso che Chase abbia dichiarato in più sedi di aver fatto con *I Sopranos* qualcosa che non avrebbe potuto fare altrove. *I Sopranos* è HBO.³⁸¹

Iniziata nel 1999 e conclusa nel 2007, la serie creata da David Chase si pone come «capostipite di una nuova generazione di serial»³⁸², una sorta di ibrido tra i due formati del *serial* e della serie classica a puntate, al quale si ricorre proprio per far fronte alle nuove possibilità di fruizione e visione che indirizzano gli autori e i *network* verso una «maggiore libertà creativa»³⁸³ e di approfondimento narrativo. Questo modello di scrittura «non procedurale»³⁸⁴ consente agli sceneggiatori di dar vita a episodi assimilabili a «mini-film»³⁸⁵ che spostano l'attenzione su trame e intrecci secondari rispetto al *running plot* e consentono di approfondire le diverse linee narrative dei numerosi personaggi e personaggi.³⁸⁶ *I Soprano* segue infatti da vicino, nel corso di sei stagionalità, le vicende di un boss mafioso italoamericano del New Jersey, Tony Soprano, e quelle della sua famiglia composta dalla moglie Carmela (Edie Falco) e dai due figli Meadows (Jamie-Lynn Sigler) e Antony Junior (Robert Iler).

³⁷⁷ B. Di Prazza, *Un tesoro di diavolo: perché gli antieroi seriali sono i nostri protagonisti preferiti*, cit., p. 156.

³⁷⁸ B. Martin, traduzione di M. Maraschi, *Difficult man. Dai Soprano a Breaking Bad, gli antieroi delle serie tv*, Minimum fax, edizione digitale, ottobre 2018.

³⁷⁹ Ivi.

³⁸⁰ Ivi.

³⁸¹ M. Buquicchio, *The Sopranos*, in B. Maio (a cura di), HBO. Televisione, autorialità, estetica, Roma, Bulzoni Editore, 2011, pp. 61-68, p. 61.

³⁸² Ivi, p. 64.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 22.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *Ibidem*.

Il protagonismo corale è sin dall'inizio uno degli elementi caratterizzanti della serie, suggerito attraverso «l'alternanza dei focus sugli altri personaggi»³⁸⁷ e in grado di soddisfare un pubblico sempre più selettivo e pretenzioso. Come titolo viene infatti utilizzato il cognome al plurale, un modo per esprimere, nella cultura americana, il riferimento ai componenti di una medesima famiglia, anche nella sua forma non nucleare.³⁸⁸ Attorno a Tony e al suo nucleo familiare stretto ruotano molti altri personaggi e personagge le cui azioni influenzano in maniera determinante l'arco narrativo del protagonista, come per esempio l'infido zio di Tony, Junior (Dominic Chianese) e la rancorosa madre Livia (Nancy Marchand). Le *storylines* che si intersecano tra loro sono innumerevoli e appartengono tutte a un universo narrativo «in costante evoluzione, in espansione, sempre più frammentario [...] e ricco di digressioni su situazioni trascurabili e comprimari minori».³⁸⁹ David Chase non si risparmia dal mettere in scena le vicende di questo mondo facendo ricorso a un iper-realismo³⁹⁰ e ad una «crudezza espressiva che non aveva precedenti nelle vecchie età della televisione»³⁹¹, ponendo le basi per il grande successo dell'HBO *style*. Non a caso, prima di approdare sul piccolo schermo, la serie subisce «una lunga sequela di dinieghi da parte dei *networks*»³⁹² proprio a causa degli eccessi contenutistici che secondo il suo creatore sono «elementi strutturali della narrazione»³⁹³. Connotata, secondo gli standard della televisione generalista, da «troppa volgarità, troppa violenza, troppo sesso»³⁹⁴, *I Soprano* sembrava inizialmente essere destinata «al sacrificio sull'altare del *politically correct*»³⁹⁵.

Invece, in virtù delle sue caratteristiche e in linea con la proposta dello studioso Jason Mittel di mettere in evidenza, più che la qualità dei prodotti seriali della *terza Golden Age*, la loro complessità rispetto al recente passato, è possibile considerare *I*

³⁸⁷ Ivi, p. 23.

³⁸⁸ Cfr. G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, in F. Monteleone (a cura di), *Cult series. Volume 11*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, pp. 29-50.

³⁸⁹ M. Buquicchio, *The Sopranos*, cit., p. 66.

³⁹⁰ Cfr. S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, cit.

³⁹¹ S. Brancato, *The Sopranos, una storia di famiglia made in America*, in «Quaderni d'altri tempi», n. 56, luglio 2015.

³⁹² R. L. Nichil, *I Soprano*, in M. Aprile, D. De Fazio, *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Galatina, Congedo Editore, 2010, pp. 269-278, p. 269.

³⁹³ Ivi, p. 270.

³⁹⁴ Ivi, p. 269.

³⁹⁵ *Ibidem*.

Soprano come «la prima serie complessa della storia»³⁹⁶. Un elemento di fondamentale importanza per definire la serie in quanto tale è il rimando della stessa a una molteplicità di generi e influenze. Descritto dalla maggior parte degli studiosi come un *mob drama*, definizione dovuta al tema gangsteristico e criminale, la serie mette in scene oltre alle vicende relative alla gestione da parte di Tony e dei suoi affiliati di affari illegali coperti da una società fittizia di smaltimento rifiuti, anche le dinamiche interne alla famiglia Soprano. Secondo Giuliana Muscio infatti, in linea con la sperimentazione sui generi che caratterizza il modello della serialità *premium cable*, *I Soprano*

Non appartiene a nessun genere codificato, ma ne mescola molti – quasi tutti. Vi è una consistente vena di melodramma familiare che include rivalità, intrecci amorosi, scontri generazionali, affari e relazioni [...]. C'è una vena sarcastico-grottesca che ricorda i Simpson più che la bonaria comicità dei Robinson, soprattutto per la sua critica dissacrante ai valori della famiglia borghese. Ci sono i migliori intrecci noir che richiamano Scorsese e i suoi *goodfellas* [...].³⁹⁷

³⁹⁶ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 17.

³⁹⁷ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 40.

2.2 *I Soprano*: esito contemporaneo del *mafia movie* hollywoodiano

Nell'excursus realizzato precedentemente, relativo alla nascita e allo sviluppo del genere gangster nel contesto dell'industria hollywoodiana, è stato preso in considerazione come punto di approdo l'approccio alla rappresentazione dell'universo mafioso e criminale adottato, a partire dalla metà degli anni Ottanta, da alcuni cineasti come John Huston e Jonathan Demme. Il rovesciamento ironico messo in scena in alcune opere filmiche a partire da questo momento viene realizzato prevalentemente grazie a un'operazione di ibridazione tra generi. Il sottobosco mafioso, con i personaggi e personagge che lo popolano, viene rappresentato facendo ricorso a elementi linguistici riconoscibili che tendono però «a scomparire o a diluirsi sotto il comune denominatore della risata e del divertimento»³⁹⁸, riversandosi quindi nel macro-genere della commedia cinematografica. Nel 1999 e nel 2002, contemporaneamente alla trasmissione televisiva de *I Soprano*, il regista statunitense Harold Ramis dà vita a due esempi rappresentativi di quello che Nicola Accattoli definisce il *gangster movie* post-moderno³⁹⁹: *Terapia e Pallottole* (*Analyze this*, 1999) e il suo sequel *Un boss sotto stress* (*Analyze that*, 2002). Robert De Niro, dopo aver interpretato per molti anni il tradizionale «modello mascolino del mafioso»⁴⁰⁰, con diversi ruoli come quello del giovane Vito Corleone in *Il Padrino – parte II*, di Johnny Boy in *Mean Streets* e del boss irlandese James Conway in *Quei bravi ragazzi*, veste nuovamente i panni di un gangster italoamericano, questa volta in una versione decostruita e parodizzata che vede Paul Vitti (Robert De Niro), durante una riunione con i membri della famiglia mafiosa, subire il suo primo attacco di panico e decidere così di intraprendere un percorso di terapia presso lo psicanalista Ben Sobel (Billy Crystal). *I Soprano* prende avvio proprio dal medesimo espediente narrativo che, nella serie HBO, diventa però «motore principale del racconto»⁴⁰¹, dimostrando ancora volta la ricettività condivisa dai due media, quello cinematografico prima e quello televisivo poi, nei confronti delle trasformazioni sociali e culturali in atto a partire dagli ultimi decenni del XX secolo.

³⁹⁸ C. Salizzato, V. Zagarrìo, *Effetto commedia*, edizione digitale, Di Giacomo editore, 1985.

³⁹⁹ Cfr. N. Accattoli, *Il gangster movie postmoderno e la decostruzione della mascolinità tradizionale in terapia e pallottole (1999), un boss sotto stress (2002) e cosa fare a Denver quando sei morto (1995)*, in «Iperstoria», n. 10, autunno/inverno 2017, pp. 118-127.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 120.

⁴⁰¹ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 271.

La progressiva «modernizzazione delle relazioni di genere»⁴⁰² (inteso nel senso di *gender*) ha contribuito, anche nella messa in scena cinematografica e televisiva, al passaggio dal modello di mascolinità egemonica teorizzato dalla sociologa australiana Raewyn Connel a una mascolinità definita «contemperata»⁴⁰³. Ci si muove quindi da un «insieme di pratiche, norme e aspettative sociali che definiscono il modello più desiderabile di uomo a cui aspirare»⁴⁰⁴ e che rendono accettabile per gli individui del gruppo egemone un unico modo di vivere la *manhood*, verso un modello che deve la sua evoluzione alla crescente affermazione nei processi istituzionali di quelle categorie in precedenza emarginate e subordinate, come per esempio le donne e gli uomini omosessuali.⁴⁰⁵ Paul Vitti e Tony Soprano incarnano il «*newborn gangster*»⁴⁰⁶ in grado di interiorizzare «elementi etichettati come femminili e omosessuali»⁴⁰⁷ come la vulnerabilità, la passività, la debolezza psicologica. La caratterizzazione del mafioso italoamericano dai tratti rinnovati comporta sul grande e sul piccolo schermo, secondo Emiliano Morreale, anche un rinnovato andamento dell'arco narrativo: «tradizionalmente quello del gangster era un percorso di *rise and fall*»⁴⁰⁸ mentre quello di Tony Soprano è un percorso di «*hollowing*»⁴⁰⁹, termine usato da David Pattie per riferirsi a un «processo in cui le relazioni tra i personaggi si svuotano e inaridiscono»⁴¹⁰. Sin dall'episodio pilota, il protagonista della serie HBO viene mostrato all'interno della sua costosissima e lussuosa casa «dell'hinterland de-industrializzato»⁴¹¹ del New Jersey. Tony è già un boss, la sua non è la storia di una scalata verso i vertici della criminalità organizzata; al contrario, è una lotta per il mantenimento di un potere che di fatto già possiede, in un continuo e reiterato scontro con la generazione che lo precede e con quella che gli

⁴⁰² N. Accattoli, *Il gangster movie postmoderno e la decostruzione della mascolinità tradizionale in terapia e pallole (1999), un boss sotto stress (2002) e cosa fare a Denver quando sei morto (1995)*, cit., p. 125.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ D. Di Michele, G. A. Perkins, A. Scatolon, *Violenza di genere e aderenza al modello tradizionale di mascolinità*, in «Il Bo Live. Università di Padova», 18 aprile 2024, <https://ilbolive.unipd.it/it/news/violenza-genero-aderenza-modello-tradizionale>, (Ultima consultazione 25/10/2024).

⁴⁰⁵ Cfr. N. Accattoli, *Il gangster movie postmoderno e la decostruzione della mascolinità tradizionale in terapia e pallole (1999), un boss sotto stress (2002) e cosa fare a Denver quando sei morto (1995)*, cit.

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 125.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, p. 116.

succederà. Il tema mafioso del passaggio di potere e di testimone dalla vecchia alla nuova generazione non è di certo inedito per il genere; procedendo a ritroso, lo si individua già nella trilogia *Il Padrino*, considerata soltanto come uno degli illustri antecedenti a cui la serie creata da David Chase fa riferimento. *I Soprano* «rende omaggio non solo in diverse occasioni e con diverse modalità, ma nella sua stessa struttura»⁴¹² *in primis* alla saga diretta da Francis Ford Coppola come anche «al *gangster movie* diretto da Martin Scorsese *Quei bravi ragazzi*»⁴¹³. Il rimando al filone del film di mafia della *New Hollywood* è riscontrabile innanzitutto, e a un livello più superficiale, in un assiduo citazionismo che si manifesta in modo diretto o meno in quasi ogni episodio; in merito, Giuliana Muscio afferma che nella serie

tutti i *mobsters* guardano avidamente il cinema di finzione che li ha raccontati, a partire dal *Padrino*, in assoluto il loro film favorito. È una saga che conoscono a memoria, una versione epica della propria storia in cui si proiettano, ripetendo in coro le battute più celebri, evocandole come fossero le sacre scritture.⁴¹⁴

In numerosi scambi tra i membri della gang guidata da Tony Soprano «si fa cenno all'opera di Francis Ford Coppola»⁴¹⁵ riportandone iconiche battute di Vito Corleone e del figlio Michael; vengono inoltre citate espressamente precise scene di *Quei bravi ragazzi* e spesso i personaggi si riuniscono per vedere *Il Padrino* in televisione. I richiami sono molteplici e frequenti, tanto che ne vengono omaggiate in più di un'occasione alcune sequenze che nei film, così come nella serie, rappresentano momenti di snodo per l'avanzamento della narrazione.

A titolo di esempio, nel penultimo episodio della prima stagione, Tony è vittima di un attentato e il momento che precede la sparatoria ricalca la sequenza del tentato omicidio di Don Vito Corleone nel primo episodio della saga de *Il Padrino*.⁴¹⁶ Dopo aver acquistato un succo d'arancia e un giornale, il protagonista della serie intravede dal finestrino di un'auto parcheggiata il riflesso di un uomo armato che gli si sta avvicinando

⁴¹² *Ibidem.*

⁴¹³ *Ibidem.*

⁴¹⁴ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 35.

⁴¹⁵ S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, cit., p. 12.

⁴¹⁶ *Ibidem.*

velocemente , così come i due eleganti sicari avanzano verso Vito mentre è intento ad acquistare delle arance presso un chiosco di frutta e verdure.



Figura 1: *The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972.⁴¹⁷



Figura 2: *The Sopranos*, Stagione 1 - Episodio 12, 1999.⁴¹⁸

Ancora, nell'episodio pilota della serie mentre la voce di Tony fuori campo, durante la sua prima seduta di analisi, riporta considerazioni riguardo alla sua vita e alla sensazione di «rimpianto per un tempo passato»⁴¹⁹, sullo schermo viene mostrato il protagonista in accappatoio mentre raccoglie il giornale nel vialetto della sua villa. Le stesse immagini chiudono la parabola discendente di Henry Hill, protagonista di *Quei bravi ragazzi*. Divenuto un pentito, mentre raccoglie il giornale nel giardino della sua

⁴¹⁷ Fotogramma tratto dal film *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972).

⁴¹⁸ Fotogramma tratto dalla serie tv *The Sopranos* (HBO, 1999-2007).

⁴¹⁹ S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, cit., p. 118.

nuova modesta e ordinaria casa, assegnatagli dalle autorità del programma protezione testimoni, rompe la quarta parete per ricordare con nostalgia la sua vita precedente da gangster.⁴²⁰



Figura 3: *The Sopranos*, Stagione 1 - Episodio 1, 1999.⁴²¹



Figura 4,5,6: *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990).⁴²²

Tony e Henry sono accomunati da un sentimento nostalgico verso il passato, rispetto al quale il primo si sente inadeguato, pur non avendolo vissuto in prima persona: infatti, «Tony parla dell'epoca in cui ha vissuto il padre come di un momento epico, dominato da "Uomini d'Onore"»⁴²³ e da valori che ormai non esistono più. Il nuovo universo della mafia italoamericana del XXI secolo si discosta dal passato e preoccupa Tony per

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ Fotogramma tratto dalla serie tv *The Sopranos* (HBO, 1999-2007).

⁴²² Fotogramma tratto dal film *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990).

⁴²³ S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, cit., p. 118.

Gli affari che non sono più redditizi come un tempo, i collaboratori che non sono più leali, gli agenti dell'FBI che non sono più tolleranti, i rapporti con le altre famiglie che non sono più buoni come una volta.⁴²⁴

Emerge così, sin dal primo episodio, «lo scontro fra i modi di vivere la vecchia e la nuova mafia»⁴²⁵, una delle tematiche principali attorno alle quali la narrazione ruoterà nel corso delle diverse stagioni.

Secondo Sara Martin, è «facile a considerarsi anche come metafora dello scontro fra tradizione classica del cinema di genere e ibridazione postmoderna dei generi»⁴²⁶. Come già riportato nel capitolo precedente, in quanto prodotto caposaldo della *quality television*, *I Soprano* mescola tra loro influenze differenti, oscillando tra il genere gangster, il *family drama* e la *situation comedy*.⁴²⁷ Nel percorso affrontato, che rievoca lo sviluppo del *gangster movie* fino alla contemporaneità, non è nuova la questione relativa all'influenza del *family melodrama* in quanto genere che tratta e mette in scena le dinamiche di un nucleo familiare facendo ricorso a un registro narrativo melodrammatico. Il prototipo della famiglia mafiosa italoamericana al centro della narrazione nella trilogia *Il Padrino*, diventa rispetto alla serie una sorta di «modello arcaico da seguire per i personaggi»⁴²⁸, «una sorta di bibbia che detta le leggi comportamentali della malavita organizzata»⁴²⁹. Lo spettatore assiste nuovamente, come davanti ai film di mafia di Scorsese e Coppola, a una vera e propria sovrapposizione tra l'ambito familiare e quello malavitoso. Entrambi sono costruiti attorno al «doppio capofamiglia»⁴³⁰ Tony; in conseguenza di ciò, «il benessere della famiglia di sangue è legato a doppio filo a quello della famiglia mafiosa»⁴³¹ in un duplice livello che garantisce la complessità degli intrecci tra personaggi e personagge. Se nella saga dei Corleone il nucleo familiare diventa lo strumento ideale per mettere in scena, con uno sguardo mitizzato, la vita di un'immaginaria famiglia italoamericana e le sue dinamiche patriarcali, David Chase

⁴²⁴ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 274.

⁴²⁵ S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, cit., p. 121.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ Cfr. G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit.

⁴²⁸ S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, cit., p. 120.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 33.

⁴³¹ *Ibidem*.

ricorre invece all'ibridazione con il *family drama* in virtù della connotazione fortemente televisiva che il genere ha assunto negli anni. Con l'avvento del nuovo medium, infatti, i drammi familiari iniziano a occupare «nella storia della fiction tv, un posto di particolare rilevanza [...] forse perché la serie televisiva nasceva per essere gustata dalle famiglie, [...] forse perché nel concetto stesso di serialità è previsto un attaccamento, da parte del pubblico, verso i personaggi, di tipo familiare»⁴³². Sembra essere la diversa natura del mezzo a determinare una differente spinta verso l'ibridazione tra il *gangster movie* e il melodramma familiare, così rassicurante da riuscire a compensare davanti al nuovo pubblico televisivo «l'inquietudine inevitabilmente generata dal genere gangster».⁴³³ Lo stesso creatore della serie l'ha definita come il «romanzo di una famiglia americana che si confronta con i tempi che cambiano e che se continua a vivere e guadagnare come i padri e i nonni è perché loro, i nipoti, non riescono a immaginare altri modi di essere»⁴³⁴, enfatizzando e sottolineando la presenza di uno scontro generazionale che (soprattutto per quanto concerne il contesto mafioso) determina la maggior parte delle dinamiche narrative. Secondo Giuliana Muscio le difficoltà determinate da questo *gap* generazionale «tagliano trasversalmente i rapporti tra i personaggi»⁴³⁵ non solo all'interno della famiglia mafiosa ma anche in quella di sangue, con lo zio di Tony, il padre Jhonny Boy (Joseph Siravo) e la madre Livia a rappresentare il passato, Tony e Carmela il presente, Meadow e Antony Junior il futuro. Secondo l'analisi proposta da Cinzia Scarpino, è soprattutto la generazione rappresentata da Tony e la moglie Carmela «a farsi portatrice delle tensioni sociali che affiorano in seguito alla sopraggiunta ricchezza materiale in una quotidianità marcata da un senso di perdita e di vuoto»⁴³⁶.

Questi sentimenti pervadono l'esistenza del protagonista per tutto il suo arco narrativo nel corso delle diverse stagioni, Tony è infatti presentato sin da subito come «un boss stressato e dolente»⁴³⁷, totalmente incapace di gestire e affrontare il senso di inadeguatezza come padre e come capo mafioso. A preoccuparlo, sono infatti anche gli affari malavitosi che si complicano sempre più. In primo luogo, dal punto di vista del

⁴³² Ivi, p. 31.

⁴³³ Ivi, p. 33.

⁴³⁴ S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, cit., p. 117.

⁴³⁵ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 33.

⁴³⁶ C. Scarpino, *Soprano Waste Inc. Rifiuti d'America tra Napoli e Newark*, in D. Izzo, C. Scarpino, *I Soprano e gli altri. I serial televisivi americani in Italia*, Milano, Shake edizioni, 2008, pp. 122-135, p. 124.

⁴³⁷ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 271.

profitto: il business mafioso non è più redditizio come un tempo e sembra seguire una parabola discendente che, secondo alcuni storici come Immanuel Wallerstein, rappresenta l'andamento del capitale americano in generale.⁴³⁸ In secondo luogo, anche i rapporti interni tra gli uomini della famiglia mafiosa appaiono incredibilmente tesi, poiché sovrapposti in parte con quelli della famiglia di sangue. È infatti in particolare lo zio paterno di Tony, Junior, a mostrare avversione nei confronti del nipote, boss non di nome ma di fatto. La sfiducia di Junior, ufficialmente il capo dell'organizzazione, nei confronti del nipote cresce ancor di più quando arriva al suo orecchio la voce secondo la quale Tony avrebbe intrapreso da tempo un percorso di psicoterapia.

Causa dei suoi frequenti attacchi di panico che lo costringono a rivolgersi alla Dottoressa Melfi sono la paura del futuro e la sfiducia in tutto ciò che lo circonda nel presente, secondo Cinzia Scarpino infatti «molti dei cortocircuiti di Tony»⁴³⁹ nascono «dal tentativo di conservare il calco di un passato mitizzato in un presente che muove in tutt'altra direzione»⁴⁴⁰. È così che Tony Soprano «diventa la personificazione postmoderna della ansie e delle paure di Henry Hill»⁴⁴¹, un personaggio che racchiude in sé, come insegna la tradizione del genere gangster a cui la serie occhieggia, le paure e i desideri di ogni uomo medio americano; ancor più, la trasformazione e il riposizionamento nella contemporaneità della figura del *mobster*, iniziata proprio negli anni Novanta con i gangster di *Quei bravi ragazzi*.

Allargando lo sguardo agli altri personaggi, i mafiosi della serie sono infatti più simili a quelli che popolano l'universo scorsesiano piuttosto che «ai padri ieratici di Coppola»⁴⁴². Se la trilogia *Il Padrino* rappresenta un modello di riferimento soprattutto in relazione alla focalizzazione sulle dinamiche e sui legami familiari, è *Quei bravi ragazzi* «il primo e diretto ispiratore»⁴⁴³ per David Chase e per la sua messa in scena della criminalità organizzata italoamericana, così che il film è pensabile come una sorta di «ideale prequel»⁴⁴⁴ de *I Soprano*. L'iper-realismo utilizzato per rappresentare il mondo

⁴³⁸ Cfr. C. Scarpino, *Soprano Waste Inc. Rifiuti d'America tra Napoli e Newark*, cit.

⁴³⁹ Ivi, p. 125.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 21.

⁴⁴² C. Scarpino, *Soprano Waste Inc. Rifiuti d'America tra Napoli e Newark*, cit., p. 130.

⁴⁴³ S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, cit., p. 117.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 120.

di Tony Soprano si rifà esplicitamente agli intenti di autenticità e alla poetica volta al «cinéma-vérité» di Martin Scorsese, allontanandosi in modo netto dalla mitizzazione del gangster italoamericano consacrata da Coppola. Nella serie gli stereotipi non vengono sfruttati ma esibiti; sono «rivisitati, esposti, spesso con ironia»⁴⁴⁵. Attraverso un certo cinema gangster di Scorsese, che comprende anche film precedenti come *Mean Streets*, *I Soprano* «recupera e riattualizza l'intera lezione dell'epica gangsteriana americana»⁴⁴⁶. Chase non si limita a questo: *Quei bravi ragazzi* diventa anche il principale «bacino da cui l'ideatore della serie attinge per quasi tutto il suo cast; alla fine della serie si contano ben ventisette personaggi interpreti del film»⁴⁴⁷. Il nipote di Tony Christopher Moltisanti è interpretato da Michael Imperioli, il Michael Spider Gianco ucciso da Tommy De Vito (Joe Pesci) in *Quei Bravi ragazzi*. Anche la psicanalista di Tony, la dottoressa Jennifer Melfi, è interpretata da Lorraine Bracco, coprotagonista e moglie di Henry Hill; ancora, per il ruolo di Paulie Gualtieri, uno degli uomini fidati del protagonista, è stato scelto l'attore italoamericano Tony Sirico, Tony Stacks in *Quei bravi ragazzi*.

In virtù di tali considerazioni, il caso *I Soprano* può essere considerato in quanto esito dell'attualizzazione di uno dei generi cinematografici che ha segnato in modo decisivo l'industria statunitense a partire dai primi decenni del Novecento. La serie riprende infatti «temi e stilemi classici del *mafia movie*»⁴⁴⁸, rievocando le atmosfere dell'intero panorama del genere gangster, a partire dai tre capisaldi che negli anni Trenta ne hanno sancito la codificazione: *Scarface*, *Nemico Pubblico* e *Piccolo Cesare*.⁴⁴⁹ Allo scopo di rinnovare il *gangster movie* hollywoodiano e di trasferirlo dal grande al piccolo schermo, David Chase ricorre proprio all'ibridazione tra generi diversi, spesso utilizzata come strumento utile per rinnovare formule narrative ed estetiche «che altrimenti potrebbero rivelare segni di usura»⁴⁵⁰.

In questo specifico caso, il rinnovamento drammaturgico diventa un'operazione imprescindibile per poter continuare a parlare di mafia e *gangsters* anche alle soglie del

⁴⁴⁵ S. Giagnoni, *Tony, Ray e gli altri: gli italoamericani in televisione*, in G. Muscio, G. Spagnoletti (a cura di), *Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*, cit., pp. 218-228, p. 221.

⁴⁴⁶ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 272.

⁴⁴⁷ S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, cit., p. 117.

⁴⁴⁸ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 29.

⁴⁴⁹ Cfr. R.L. Nichil, *I Soprano*, cit.

⁴⁵⁰ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 28.

XXI secolo e non solo per le ragioni già esposte in apertura di paragrafo. Se da un lato, infatti, la trasformazione dei ruoli di genere ha comportato la comparsa sullo schermo di un personaggio come Tony Soprano, ovvero «un gangster in un'epoca in cui le nozioni tradizionali di mascolinità sono in crisi»⁴⁵¹, dall'altro non sono solo le trasformazioni del contesto socio-culturale a incoraggiare un tale cambiamento. È importante tenere in considerazione a tal proposito la composizione dell'audience a cui la serie HBO e in generale i prodotti televisivi si rivolgono. Sin dal principio, la diffusione del medium televisivo ha riguardato principalmente i nuclei familiari, fisicamente sempre più lontani dai cinema metropolitani e sempre più propensi a scegliere la televisione come mezzo di intrattenimento preferito. Nello specifico caso del network HBO, il bacino di utenza è ancora più specifico, ovvero quello delle famiglie agiate con un'istruzione medio-alta,⁴⁵² seppur con delle differenziazioni interne. Così, serie come *Sex & The City* sono esplicitamente destinate a una fetta specifica della *quality* audience di riferimento, mentre *I Soprano* possiede «un taglio più generalista e trasversale»⁴⁵³ e necessita perciò di essere resa appetibile e digeribile agli occhi di un pubblico composto prevalentemente da famiglie borghesi. Anche i Soprano lo sono in fin dei conti, con un capofamiglia in crisi che oscilla continuamente tra l'identità gangster e quella da «imprenditore dei *suburbs*, coi suoi rituali borghesi, l'ostentazione del benessere, la casa piena di elettrodomestici»⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 38.

⁴⁵² Cfr. F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit.

⁴⁵³ Ivi, p. 14.

⁴⁵⁴ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 38.

2.3 La messa in scena delle figure femminili nella serie TV

Tra le caratteristiche principali che consentono di individuare ne *I Soprano* un esempio emblematico e rappresentativo della televisione complessa teorizzata dallo studioso Jason Mittel, possiamo annoverare il ricorso ad una «narrazione multilivello e stratificata»⁴⁵⁵. Uno dei livelli che verrà analizzato e approfondito nel presente paragrafo è quello legato alla messa in scena delle figure femminili all'interno della serie TV e dell'«approfondita scomposizione [...] nell'ambito del gender»⁴⁵⁶ operata dal suo creatore David Chase. L'accurata analisi delle dinamiche familiari, identificata nel paragrafo precedente come elemento cardine della serie, sfocia in una cosciente e lucida rappresentazione dell'evoluzione dei ruoli di genere all'interno di una famiglia italoamericana contemporanea. I Soprano incarnano appieno il sentire e gli stravolgimenti sociali e culturali del XXI secolo, come già emerso in parte dalla ricognizione sul protagonista Tony Soprano, concretizzazione del gangster post moderno. La messa in discussione della mascolinità egemonica e, più nello specifico, del modello virilista del mafioso italoamericano, proposto negli anni dalla tradizione cinematografica (statunitense e italiana) del *gangster movie*, è uno degli aspetti che maggiormente suggerisce l'intento di David Chase di «sovvertire questo genere»⁴⁵⁷. La spinta innovativa diventa necessaria nel contesto descritto dall'ex magistrato Antonio Ingroia in cui

Gli italiani sono disposti ad ammirare solo padrini forti e arcaici. Il boss mafioso può essere visto solo nella sua sacralità di potente malvagio. In Italia, è impossibile, inaccettabile, mostrarlo come una persona così comune, alle prese con problemi piccoli o grandi, familiari e psicologici [...] In Italia, Cosa Nostra è ancora un mondo separato. Gli americani sono diventati immuni dal fascino della mafia; per gli italiani non è ancora così.⁴⁵⁸

Questo tipo di rappresentazione rinnovata riguarda tanto la figura del protagonista Tony, quanto quella degli altri personaggi maschili della serie. Si prenda ad esempio l'ultimo episodio della prima stagione *Un'inquietante scoperta*, in cui Tony destabilizzato dall'aver scoperto che i mandanti dell'attentato alla sua vita sono la madre

⁴⁵⁵ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 17.

⁴⁵⁶ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

⁴⁵⁷ K. Pinkus, *Automobilisti del New Jersey! @#%*!*, in A. Camaiti Hostert, A. J. Tamburri (a cura di), *Scene italoamericane*, cit., pp. 273-288, p. 277.

⁴⁵⁸ Cfr. E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

Livia e lo zio Junior, rivela ai suoi uomini più fidati di aver intrapreso, da circa cinque mesi, un percorso di psicoterapia. Paulie e Silvio reagiscono inaspettatamente bene, il primo confessa di aver fatto un po' di terapia alcuni anni addietro e anche Silvio ammette che nel loro lavoro è normale aver bisogno di attenuare lo stress in qualche modo, alludendo al fatto che la terapia possa essere uno di questi.

L'attribuzione di caratteristiche inedite non riguarda soltanto i personaggi maschili e il modello del gangster, si estende altresì al binomio maschile/femminile, attraverso la messa in scena di un rovesciamento del modello femminile tipicamente associato alla realtà della famiglia mafiosa italoamericana e degli stereotipi legati al ruolo della donna in generale nell'universo mafioso. Nel tentativo di restituire una visione d'insieme relativa alla presenza e al ruolo assunto nella narrazione dalle figure femminili nelle loro varie e più disparate declinazioni, sono state selezionate quattro personagge che verranno prese in analisi in maniera approfondita data la loro centralità ai fini dell'intreccio: la Dottoressa Jennifer Melfi (psicologa di Tony), la moglie di Tony Carmela Soprano, la figlia Meadow e la madre Livia.

A prima vista, l'elemento che sembra accomunare tutte queste donne tra loro è il fatto di esistere all'interno dell'universo narrativo della serie solo e unicamente perché esiste Tony. La madre, la figlia, la moglie, la dottoressa che lo ha in cura, sono tutte indissolubilmente legate alla presenza e all'esistenza del protagonista; bisogna infatti tenere in considerazione che «è il viaggio nella mente di Tony Soprano [...] a rappresentare la maggiore attrattiva da seguire sull'orizzontale»⁴⁵⁹. Federico Di Chio infatti definisce la serie come un «*dramedy* al maschile».⁴⁶⁰

Il legame che unisce le personagge al protagonista della serie tuttavia non smentisce affatto il menzionato protagonismo corale che contraddistingue molti prodotti HBO e i numerosi *sub-plot* introdotti da Chase per creare una «stratificazione multitrama della storia»⁴⁶¹ spesso vengono dedicati proprio all'approfondimento psicologico e narrativo delle figure femminili, talvolta anche di quelle corollarie. Ne è un esempio il quinto

⁴⁵⁹ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 23.

⁴⁶⁰ F. Di Chio, *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie tv*, Carocci editore, edizione digitale, 2016.

⁴⁶¹ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 23.

episodio della prima stagione *Un conto da saldare*, in cui largo spazio è dedicato a Carmela Soprano e ai suoi tormenti interiori dovuti alla vita criminale di Tony.

Un secondo elemento che accomuna le personagge prese in esame è la loro appartenenza alla comunità italoamericana. La caratterizzazione può sembrare anacronistica e controtendenza alla soglia del XXI secolo; negli anni successivi, infatti, i prodotti audiovisivi soprattutto se seriali riguardanti la criminalità organizzata si allontanano sempre più dal *mob drama* per rivolgere la loro attenzione ad altre comunità e fenomeni sociali come il narcotraffico nei Paesi sudamericani. Basti pensare ad alcuni titoli come *Narcos* (Netflix, 2015-2017) o *El Chapo* (Univision e Netflix, 2017-2018), prodotti che guardano al mondo del crimine assumendo una prospettiva storica attraverso l'ibridazione con il *period drama*.⁴⁶²

Nel caso de *I Soprano* però il riferimento alle dinamiche della comunità italoamericana degli anni Duemila, oltre a esplicitare una certa continuità e il rimando agli antecedenti cinematografici della *New Hollywood*, diventa utile per mettere in discussione i *cliché* legati al *gender* e considerati tradizionali anche in virtù di una certa rappresentazione cinematografica e mediatica che nel tempo li ha consolidati sempre più. Secondo Giuliana Muscio il binomio «maschile/femminile è l'asse su cui ruotano nella serie alcuni dei conflitti chiave»; infatti, gli stereotipati modelli del maschile e del femminile, la loro ostentazione e, al tempo stesso, il loro rovesciamento si configurano come elementi alla luce dei quali è possibile interpretare molte delle sottotrame che compongono la narrazione. Se da un lato «*I Soprano* presenta la comunità nettamente distinta nelle sue componenti di genere: i maschi coi loro affari sporchi, le donne nelle case che odorano di ziti al forno»⁴⁶³, dall'altro

Tony e la sua famiglia mettono in crisi gli standard della cultura dominante americana soprattutto per quel che concerne questi modelli; da non dimenticare che il conflitto tra zio Junior e Tony nasce intorno alle loro reciproche debolezze nell'identità di genere: la psicanalisi e il sesso orale.⁴⁶⁴

⁴⁶² A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, cit.

⁴⁶³ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 42.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

La messa in discussione dei ruoli di genere all'interno della famiglia connotata da un'italianità stereotipata come i Corleone sarebbe stata impensabile. Quella dei Soprano viene infatti denominata da Muscio una famiglia «patrio-matriarcale»⁴⁶⁵, definizione che enfatizza e mette in luce il ruolo fondamentale attribuito alle donne, non più relegate ai margini della narrazione, in quanto soggetti passivi e vittime delle dinamiche messe in atto dai personaggi maschili, come accade nella trilogia diretta da Francis Ford Coppola. Attraverso l'analisi delle quattro personagge selezionate si cercherà non solo di evidenziarne l'importanza in quanto agenti attivi, quanto, e soprattutto, come *round characters*, psicologicamente complesse e sfaccettate.

A segnare un'inversione di rotta rispetto alla tradizione del genere gangster è lo spazio dedicato, nell'economia generale della serie, all'approfondimento dei molteplici aspetti che contribuiscono alla caratterizzazione di ciascuna delle personagge. Basti pensare allo spazio riservato nel primo capitolo de *Il Padrino* alla figura di Carmela Corleone, moglie silente del boss Vito. La sua rappresentazione, presa in esame nel quarto paragrafo del capitolo precedente, si limita a sporadiche apparizioni in scena, funzionali a comunicare il suo effettivo e unico ruolo nella famiglia: quello di madre e moglie accondiscendente e relegata unicamente alla sfera domestica. La natura seriale del prodotto e l'evidente ibridazione tra *mob* e *family drama* hanno probabilmente incentivato questa maggiore attenzione dedicata a tutti i personaggi in *I Soprano*, compresi quelli femminili. In primo luogo, il dispiegarsi della narrazione attraverso diversi episodi e stagioni concede agli autori la possibilità di sviluppare personaggi e personagge dotati di un arco narrativo complesso e articolato, concepiti allo scopo di generare nel pubblico «un'attenzione costante e ripetuta e un legame anche affettivo»⁴⁶⁶. A tal proposito interviene, in questa stessa direzione, proprio la componente *family* della serie, infatti «pochi prodotti si rivelano altrettanto capaci di fidelizzare il pubblico come [...] le storie di famiglie»⁴⁶⁷. È tuttavia limitante considerare la messa in scena delle figure femminili unicamente in quanto conseguenza delle logiche e delle esigenze della produzione seriale; secondo De Angelis e Garofalo, infatti,

⁴⁶⁵ Ivi, p. 33.

⁴⁶⁶ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Terza edizione*, cit., p. 46.

⁴⁶⁷ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 32.

Utilizzando elementi proprio del postmodernismo, dalla crisi degli ideali novecenteschi, passando per la frammentazione narrativa, l'ibridazione e la molteplicità dei generi, *The Sopranos* propone una serie di metafore e questioni filosofiche stratificate per affrontare in modo analitico, e al di sotto della superficie narrativa, la realtà sociale che racconta.⁴⁶⁸

2.3.1 La Dottoressa Jennifer Melfi

L'episodio pilota della serie, mandato in onda per la prima volta su HBO il 10 gennaio del 1999, si apre con il primo incontro tra il protagonista Tony Soprano e la sua nuova psicoterapeuta: Jennifer Melfi. Ad indirizzare l'uomo verso la Dottoressa è stato il suo vicino di casa e medico curante, Bruce Cusamano (Robert LuPone), pochi giorni dopo un attacco di panico del boss. Tony siede nella sala d'aspetto dello studio e il suo volto è incorniciato tra le gambe di una statua che il protagonista scruta e dalla quale viene a sua volta guardato dall'alto verso il basso. In un campo-controcampo la macchina da presa si avvicina dapprima lentamente al viso dell'uomo, segnato da un'espressione perplessa e al tempo stesso imbarazzata, e poi al volto severo di quella scultura che ostenta con fierezza le forme di un corpo femminile nudo e che sembra prefigurare «il ruolo fondamentale che ricoprono le donne nella vita di Tony e nella serie»⁴⁶⁹.



Figura 5: *The Sopranos*, Stagione 1 - Episodio 1, 1999.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Ivi, p. 35.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 49.

⁴⁷⁰ Fotogramma tratto dalle serie tv *The Sopranos* (HBO, 1999-2007).



Figura 6: *The Sopranos*, Stagione 1 - Episodio 1, 1999.⁴⁷¹

Durante la prima delle numerose sedute con la Dottoressa (alle quali la stessa pone fine nel penultimo episodio della sesta stagione), una volta espresso il suo scetticismo verso il «parlare con gli psicologici», Tony inizia a ripercorrere gli avvenimenti che hanno preceduto il suo primo svenimento. Ha inizio così un *flashback*, utilizzato quale espediente utile, in primo luogo, a porre il «*set-up*»⁴⁷² delle altre linee narrative, indispensabile per dare inizio al racconto.

Le immagini mostrate sullo schermo, inerenti ai giorni precedenti, sono nel frattempo accompagnate dalla voce fuori campo di Tony che però «nasconde dietro ironici eufemismi la propria reale attività (e quindi identità)»⁴⁷³, raccontando alla dottoressa una verità filtrata e mostrata invece allo spettatore in tutta la sua cruda violenza. Si crea così per tutta la durata dell'analisi, che occupa all'incirca metà dell'episodio, una vera e propria biforcazione tra gli eventi reali come sono accaduti e il racconto patinato e distorto che Tony propone alla psicoterapeuta, preoccupato dal dover raccontare dei suoi affari malavitosi a un'estranea e per di più donna. Dal canto suo, dinnanzi al racconto poco credibile di Tony, la Dottoressa Melfi lo ascolta impassibile; a un certo punto, tuttavia, lo interrompe per precisare che il segreto professionale decade in circostanze specifiche, facendo intendere quindi di essere già a conoscenza delle reali attività di Tony e del suo coinvolgimento nella mafia italoamericana.

Jennifer Melfi - «Io ignoro quale sia l'epilogo di questa storia, ma ci sono alcune norme etiche basilari che è opportuno mettere subito in chiaro. Ciò che lei mi dice in questa stanza rientra nel rapporto medico-

⁴⁷¹ Fotogramma tratto dalle serie tv *The Sopranos* (HBO, 1999-2007).

⁴⁷² F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 50.

⁴⁷³ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 36.

paziente, quindi è confidenziale. Salvo il caso in cui mi trovassi...se venissi a sapere, le faccio un esempio, che un omicidio sta per essere commesso (non dico che sia questo il caso, solo per ipotesi) ...se un paziente mi confida un fatto che può minacciare l'incolumità di terze persone, io ho l'obbligo di avvertire le autorità, in teoria. Ha detto che si occupa di raccolta e riciclaggio rifiuti»

Tony - «Servizi ecologici»

Jennifer Melfi - «Il dottor cusamano, oltre ad essere il suo medico di famiglia è anche il suo vicino di casa per combinazione, capisce cosa intendo? Non so cosa sia successo a quella persona, lungi da me fare insinuazioni...»

Tony - «Niente, abbiamo preso un caffè»⁴⁷⁴

Il rapporto tra questi due personaggi si basa sin dall'inizio su «una menzogna reciproca, o meglio, un accordo sul non varcare quei confini etici che non consentirebbero a lei di proseguire nel rapporto terapeutico»⁴⁷⁵. Il tacito patto diventa il filo conduttore che consentirà a entrambi di procedere nel percorso di terapia per molti anni, accorciando le distanze tra il paziente malavitoso e la Dottoressa, figura connotata sin dalla sua prima apparizione da un aspetto elegante e un temperamento in apparenza imperturbabile. Interpretata dall'attrice Lorraine Bracco, già nota per il ruolo dell'appariscente moglie del malavitoso Henry Hill in *Quei bravi ragazzi*, Jennifer Melfi è al contrario una donna riservata e raffinata, mai eccessiva nell'abbigliamento, a differenza di Carmela che ostenta gioielli in oro e abiti alla moda: è quindi quanto di più lontano si possa immaginare dallo stile di vita della famiglia Soprano. L'unico elemento che tuttavia la accomuna con il suo nuovo paziente è la loro origine italoamericana. Tony dichiara di averla scelta come analista «nonostante sia una donna, perché almeno è 'dei nostri'»⁴⁷⁶; anche se in realtà Jennifer e la sua famiglia incarnano valori molto distanti da quelli dei Soprano, rappresentano comunque «l'operosa comunità italoamericana di successo, onesta e ben integrata»⁴⁷⁷. È proprio l'ex marito di Jennifer, Richard LaPenna (Richard Romanus), a ribadire, in quasi tutte le sue apparizioni nella serie, quanto sia dannosa per l'immagine e per la reputazione della comunità la presenza al suo interno di individui come Tony. Nell'ottavo episodio della prima stagione *La crisi di Christopher*, durante una cena di

⁴⁷⁴ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [min 00:08:20 – 00:09:21].

⁴⁷⁵ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 50.

⁴⁷⁶ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 36.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

famiglia con l'ex moglie, il figlio e i suoceri, Richard esprime il suo dissenso riguardo alla scelta di Jennifer di seguire Tony come suo paziente e sostiene che

Per colpa di gente come lui gli italoamericani hanno una pessima immagine. Chiedi a un cittadino qualsiasi di questo paese di descriverti un italoamericano e subito ti tirerà fuori Il Padrino, Quei bravi ragazzi...e poi ti parlerà della pizza.⁴⁷⁸

La donna, dal canto suo, appare pienamente consapevole che tale scelta la porterà a dover rinnegare, almeno in parte, la sua integrità e i suoi valori etici; nonostante ciò però difende Tony di fronte alle offese dell'ex coniuge, esprimendo così sin dall'inizio una certa incapacità nel sottrarsi al «desiderio di salvarlo»⁴⁷⁹. In tal senso «nello scegliere come curare i mali dell'anima italoamericana la serie opta dunque con decisione per la psicanalisi, piuttosto che per il tradizionale strumento della religione»⁴⁸⁰. Le sequenze relative alle sedute con la dottoressa, quasi sempre ambientate nel suo curato studio dai toni tenui e caldi, ben si prestano a diventare espedienti narrativi efficaci per variare l'utilizzo di elementi visivi e sonori come il *voice over* e il *flashback*. Tale scelta dei creatori però è soprattutto motivata, secondo Giuliana Muscio, dal fatto che nella serie «la psicanalisi sostituisce il dibattito morale che percorre il *noir*, quell'etica del guerriero solitario in conflitto con la società»⁴⁸¹.

Il guerriero protagonista della serie è un gangster «la cui scala di valori è distorta rispetto a quella della società in cui si trova a vivere»⁴⁸², apertamente «maschilista, reazionario e tradizionalista»⁴⁸³ si trova quasi forzatamente a doversi confrontare con una figura che sembra invece rappresentare appieno quella stessa società a lui avversa. Jennifer appare infatti come un modello «facilmente riconoscibile»⁴⁸⁴ agli occhi della *class audience* di riferimento, con il quale il pubblico può facilmente identificarsi. È una donna istruita e colta, è una stimata professionista, onesta ed esplicitamente connotata da una forte rettitudine. Nonostante la sua supposta neutralità, spesso emerge una certa avversione nei confronti delle affermazioni violente e dei dogmi e atteggiamenti machisti

⁴⁷⁸ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:14:16 – 00:14:32].

⁴⁷⁹ G. Muscio, *The Sopranos* (1999), cit., p. 36.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ G. Muscio, *The Sopranos* (1999), cit., p. 38.

⁴⁸² F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 30.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 21.

di Tony. Nell'undicesimo episodio della quarta stagione *Finale d'analisi*, davanti a un'affermazione estremamente sessista del suo inquieto paziente, il volto della Dottoressa Melfi, che lo ascolta sconcertata, si inasprisce, esprimendo poi con una serie di domande il suo forte disappunto:

Jennifer Melfi - «C'è sua moglie, c'è la sua amante, un suo socio in affari e c'è lei. Tutti nella stessa macchina, cioè quella di suo padre»

Tony - «Con mia moglie al volante, che se fosse ancora vivo mio padre, gli sarebbero girati i coglioni dopo due secondi»

Jennifer Melfi - «Percepisco collera»

Tony - «No no, dico solo che una volta era diverso. Uomini davanti, donne dietro»

Jennifer Melfi - «Preferirebbe che fosse ancora così?»

Tony - «Le mogli per me dovrebbero stare in un carrellino, dietro la macchina. Come nei cartoni animati, come la barchetta delle puzze dietro l'arca di Noè»

Jennifer Melfi - «Quindi le mogli sono puzze»⁴⁸⁵

In molte sequenze analoghe a quella appena descritta, la Dottoressa Melfi non riesce ad astenersi dal contestare il maschilismo di Tony, spesso mascherato dietro ad una esasperata ironia. La sua avversione tuttavia emerge anche in maniera meno velata, col procedere delle stagioni e con l'aumentare della confidenza tra i due personaggi. Nel settimo episodio della prima stagione *Padri e figli*, durante una seduta di terapia, Jennifer contraddice in maniera decisa l'idea espressa da Tony relativa al considerare il suo coinvolgimento nella malavita come conseguenza di un destino ineluttabile e non di una scelta consapevole:

Jennifer Melfi - «La gente sceglie. Ritiene che tutto quello che succede sia predeterminato? Lei non crede che gli esseri umani posseggano il libero arbitrio?»

Tony - «E com'è che io non dipingo ceramiche in Perù? Nella merda ci nasci, tu sei quello che sei»

Jennifer Melfi - «C'è una grande varietà di scelta invece, questa è l'America!»

Tony - «Certo, l'America...»⁴⁸⁶

Questa sua chiara e didascalica attestazione di fiducia e speranza nelle possibilità offerte dal paese in cui vive consente allo spettatore di percepire Jennifer non solo come

⁴⁸⁵ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:05:00 – 00:05:24].

⁴⁸⁶ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:39:30 – 00:39:52].

una esponente della «comunità italoamericana buona»⁴⁸⁷, ma anche come una donna perfettamente integrata nella *middle class* statunitense. La figura della Dottoressa e le sequenze dedicate alle sue sedute con Tony, presenti in quasi ogni episodio di ciascuna stagione, diventano agli occhi del pubblico uno strumento di mediazione grazie al quale ci si addentra «lentamente all'interno della coscienza di Tony»⁴⁸⁸ e «attraverso questo viaggio introspettivo viene messa in discussione la sua stessa immagine iniziale di apparente nichilista da manuale»⁴⁸⁹. Anche nel primo episodio della quinta stagione *Corteggiamento spietato*, Jennifer ribadisce la sua lontananza dall'universo valoriale distorto al quale appartiene Tony. I due si trovano nello studio di lei, questa volta non per una seduta di analisi; infatti, il boss, reduce dal divorzio con la moglie Carmela, tenta disperatamente di conquistare la Dottoressa:

Jennifer Melfi - «Allora... lei non è un uomo sincero. Non ha rispetto per le donne. In generale, non ha rispetto per le persone»

Tony - «Non amo le persone?»

Jennifer Melfi - «Può darsi che le ami, non lo so. Prende da loro quello che vuole con la forza o con la minaccia della forza. Io non potrei vivere così. Non potrei sopportare di assistere a violenze...»⁴⁹⁰

Nonostante la fermezza con cui Jennifer lo rifiuta, si dichiara al tempo stesso lusingata dal corteggiamento invasivo del protagonista, così come era già accaduto la prima volta che l'uomo si era dichiarato a lei nel corso della prima stagione. Tony infatti, superata l'iniziale avversione nei confronti della terapia, si apre con la Dottoressa e ben presto si rende conto di essersene invaghito. Secondo De Angelis e Garofalo «la storia delle sedute tra Tony e la dottoressa Jennifer Melfi si declina a tutti gli effetti in una *love-story*»⁴⁹¹, a livello strutturale se ne può parlare «rispetto a qualunque storia racconti l'avvicinamento di due personaggi disegnati inizialmente in modo opposto e conflittuale»⁴⁹². Secondo l'interpretazione offerta da Giuliana Muscio, non può esserci assoluzione morale per Tony, data l'imprescindibile assenza di redenzione per il

⁴⁸⁷ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 36.

⁴⁸⁸ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 21.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:47:12 – 00:47:33].

⁴⁹¹ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 35.

⁴⁹² *Ibidem*.

protagonista, tipica del genere gangster; la terapia però può forzarne «l'onestà, l'autoconoscenza, l'assunzione delle responsabilità, la libertà dai codici tradizionali di comportamento»⁴⁹³. Assumendo tuttavia una prospettiva legata all'ibridazione tra i generi, alla luce dell'intreccio ricorrente nella commedia sentimentale, Jennifer sembra sostituire Carmela Soprano nell'assumere su di sé la funzione della donna «provvista di tutto ciò che potrebbe portare Tony a colmare il suo *need*, il suo bisogno profondo»⁴⁹⁴. Con la dottoressa Melfi infatti, nonostante gli scetticismi, l'uomo «può rivelarsi e persino piangere»⁴⁹⁵, manifestando allo spettatore la

Profonda contraddizione interiore che lo porta agli attacchi di panico: da un lato è un boss della mala, uccide senza pietà quando è necessario per gli interessi propri e del suo clan; dall'altro è un padre di famiglia terrorizzato dall'idea che i figli potrebbero essere condannati a seguire la sua strada. ⁴⁹⁶

Le sedute di terapia proseguono nel corso delle sei stagionalità, nonostante le ricorrenti interruzioni e perplessità reciprocamente espresse da entrambi i personaggi, in una continua lotta che ricalca proprio quella fase di corteggiamento conflittuale messa in scena dalla commedia sentimentale.⁴⁹⁷ All'interno di questa dinamica ci soffermiamo sul ruolo e sulla posizione ambivalente assunta da Jennifer. Se da un lato infatti la figura della Dottoressa Melfi appare in linea con la svolta femminista, che a partire dagli anni Settanta comporta l'attribuzione alla protagonista femminile di «un carattere più solido, intelligenza e progettualità autonomi»⁴⁹⁸, dall'altro si mostra sempre più soggiogata dal fascino di Tony, dalla sua «personalità ambigua e da decifrare»⁴⁹⁹ e, paradossalmente, anche dal suo stile di vita così lontano. Nel quinto episodio della seconda stagione *I sogni son desideri*, Jennifer si reca dal suo analista a causa di ricorrenti incubi in cui immagina la morte di Tony. Preoccupata per la salute mentale del suo paziente, dopo aver deciso lei stessa di abbandonare il percorso terapeutico, inquieta e tormentata da quello che

⁴⁹³ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 38.

⁴⁹⁴ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 116.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ *La commedia sentimentale*, in «Cinescuola», <https://www.cinescuola.it/generi/sentimentale/commedia-sentimentale/>, (Ultima consultazione 01/11/2024).

⁴⁹⁸ *Ivi*.

⁴⁹⁹ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 119.

riconosce come senso di colpa, si mostra particolarmente irascibile nel momento in cui il dottor Elliot (Peter Bogdanovich) insinua la possibilità che lei stia in realtà sviluppando una sorta di ossessione nei confronti del boss.

Elliot – «Perché le montagne russe divertono tanto Jennifer? O i film dell'orrore?»

Jennifer Melfi – «Perché si provano in prima persona delle emozioni terrificanti senza però correre veri rischi. È emozionante, Elliot»

Elliot – «Il tuo film è bello ma in certi momenti fa paura»

Jennifer Melfi – «Sì, è un'osservazione molto acuta»

Elliot – «Mi preoccupa che avere in cura un paziente malavitoso ti procuri dei brividi virtuali»⁵⁰⁰

La storia d'amore tra Jennifer e Tony infatti non può essere definita totalmente platonica e sbilanciata in quanto anche la donna, con l'avanzare delle stagioni e degli anni (nella realtà diegetica), modifica alcuni suoi tratti e comportamenti influenzata dal rapporto col protagonista.⁵⁰¹ Per esempio, i frequenti rifiuti e allontanamenti di Tony la renderanno sempre più instabile e ansiosa, sempre meno connotata dalla rigidità e imperturbabilità iniziale. La si vedrà preoccupata per una improvvisa dipendenza dall'alcol nel finale della seconda stagione, sempre più ostile nei confronti dell'ex marito e di tutti coloro che le consigliano di interrompere ogni tipo di rapporto con Tony. Proprio quest'ultimo, in un momento cruciale per l'arco narrativo della personaggio, diventa la sua unica ancora di salvezza.

Nel quarto episodio della terza stagione *Stupro*, Jennifer è vittima di una violenza sessuale da parte di un malvivente di nome Jesus Rossi (Mario Polit). Dopo il rilascio dell'uomo a causa di un errore nella procedura di custodia, la donna si reca scoraggiata e ancora traumatizzata dal suo terapeuta, raccontando di un incubo in cui rivive l'aggressione sessuale, ma questa volta un cane riusciva a salvarla. Jennifer si convince sempre più che quel cane rappresenti simbolicamente Tony e il suo monologo sull'ingiustizia sociale e sulla mancanza di fiducia nelle autorità sembra riecheggiare le convinzioni del boss, approssimandola sempre di più al suo nichilismo.

⁵⁰⁰ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:11:16 – 00:11:42].

⁵⁰¹ Cfr. F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit.

Jennifer Melfi – «L'avvocato di Richard se ne sta occupando a trecento dollari l'ora, ma nel frattempo quel bastardo figlio di puttana se ne va tranquillo e beato in giro e stavolta chi riuscirà a fermarlo? Tu?»

Elliot – «Jennifer, la civiltà...»

Jennifer Melfi – «Oh Elliot, non preoccuparti. Non ho nessuna intenzione di infrangere il grande patto sociale. Ma questo non significa che non ci sia una certa soddisfazione nella consapevolezza di essere in grado di schiacciare quello stronzo come un verme. Basterebbe volerlo»⁵⁰²

Quella di Jennifer Melfi è a tutti gli effetti una figura tridimensionale, indagata a tutto tondo anche nelle sue fragilità e nella sua vita intima e personale, ma soprattutto assume all'interno della narrazione un ruolo di fondamentale importanza in quanto «oggetto d'amore, antagonista e mentore al tempo stesso»⁵⁰³.

2.3.2 Livia Soprano

Durante il lungo *flashback* presente nell'episodio pilota, in cui Tony riassume gli avvenimenti dei giorni che hanno preceduto il primo svenimento, il racconto si sofferma sulle ore antecedenti alla festa per il compleanno del figlio Antony Junior. Un piano medio mostra sullo schermo il protagonista mentre bussa insistentemente alla porta di una villetta bianca, tenendo tra le braccia lo scatolone di un lettore CD marchiato «Sharp». Dopo qualche secondo apre la porta una donna che, grazie alle parole di Tony, si intuisce essere sua madre: Livia Soprano. Ha inizio così una lunga sequenza durante la quale avviene il primo dei quotidiani e accesi diverbi tra Tony e l'anziana donna:

Tony – «Ma', ti devi tenere la mente occupata, quando è morto pa' volevi fare tante cose!»

Livia – «Ah, tuo padre era un santo»

Tony – «Sì lo so che era un santo, ma ci ha lasciati. Volevi fare viaggi, fare volontariato, non hai fatto niente!»

Livia – «Ma la vuoi smettere di insegnarmi a vivere? E stai zitto un po'!»

Tony – «Io mi preoccupo per te»

Livia – «Non ricominciare con la solita storia dell'ospizio»

Tony – «Non è un ospizio! Quante volte te lo devo dire? È una residenza per anziani! Staresti con altre persone della tua età, viaggeresti, faresti delle cose»

⁵⁰² *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:42:26 – 00:43:04].

⁵⁰³ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 36.

Livia – «Le ho viste quelle povere vecchie che stanno chiuse negli ospizi, a balbettare come rimbambite in carrozzella. Mangiate le melanzane va»

Tony – «Ma', te l'ho detto, ho già pranzato te lo ricordi?»⁵⁰⁴

La discussione prosegue e Livia congeda Tony ricordandogli con sguardo impietoso che «le figlie sono più brave dei figli a occuparsi delle loro madri». La prima apparizione della madre di Tony all'interno della serie sembra già predisporre agli occhi del pubblico quelli che saranno i *leitmotiv* di questa seconda figura femminile presa in esame: l'incurabile rancore nei confronti del figlio, il continuo tentativo di instillare in lui il senso di colpa per averla abbandonata a sé stessa, il rimpianto per un tempo passato.

Lo zio Junior e Livia infatti, come anticipato, rappresentano ciò che resta della generazione passata, segnata da un'insanabile incompatibilità e insofferenza rispetto a quella successiva, incarnata principalmente dal protagonista e anche dalla moglie Carmela. Il rapporto madre-figlio, sin dall'inizio tormentato e conflittuale, è una delle principali linee narrative che congiunge tra loro le prime due stagioni; infatti, «l'arcigna madre di Tony, che ha i lineamenti marcati dell'attrice Nancy Marchand»⁵⁰⁵ è presente in quasi tutti i 26 episodi, fino al momento della sua morte (all'inizio della terza stagione). All'interno dell'analisi della struttura drammaturgica dell'episodio pilota proposta da Franca De Angelis e Damiano Garofalo, l'introduzione di questa personaggio viene considerata come «introduzione dell'antagonista del *running plot*»⁵⁰⁶. Nonostante Livia assuma spesso l'aspetto della «classica anziana madre scontenta e piagnucolona»⁵⁰⁷, con l'avanzare degli episodi rivela l'arco narrativo tipico di una vera e propria «*villain nascosta*»⁵⁰⁸. Livia Soprano non si limita a scardinare quelle caratteristiche tipicamente attribuite alla madre inconsapevole e devota del gangster nella tradizione del genere, ma ricopre a tutti gli effetti la funzione dell'antagonista che «si oppone all'azione del personaggio protagonista, creando ostacoli»⁵⁰⁹. In quanto tale, la presenza della donna determina reiterate situazioni conflittuali in cui si intrecciano il plot gangster e quello

⁵⁰⁴ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:16:26 – 00:17:05].

⁵⁰⁵ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 277.

⁵⁰⁶ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 54.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ *Il sistema dei personaggi*, in «Zanichelli», <https://online.scuola.zanichelli.it/metodiefantasia/files/2009/08/pp56-59n.pdf>, (Ultima consultazione 1/11/2024).

familiare.⁵¹⁰ A dispetto delle apparenze iniziali infatti, Livia è l'unica figura femminile realmente invischiata anche negli affari malavitosi e nelle lotte di potere interne al clan, ne regge addirittura abilmente le fila. L'attrice che interpreta la matriarca «porta in scena il suo fisico magro e malmesso, che risulta in vistosa contraddizione con lo sguardo truce e con le sue parole taglienti»⁵¹¹ e Livia Soprano si pone agli antipodi rispetto alla stereotipata rappresentazione della donna di mafia silenziosa e accondiscendente. La maggior parte delle sequenze in cui è protagonista consiste in lunghi dialoghi in cui la donna dimostra grandi abilità oratorie e di manipolazione, tanto da poterla definire come «la burattinaia occulta di Junior»⁵¹². Già negli ultimi minuti dell'episodio pilota viene infatti esplicitata una certa complicità tra i due personaggi, accomunati non solo dal legame parentale ma soprattutto dall'avversione nei confronti di Tony.

Livia – «Sei stato gentile a venirmi a prendere per andare alla festa. Almeno c'è qualcuno che si preoccupa di me...»

Junior – «Questi giovani d'oggi!»

Livia – «Forse Tony calcola che una volta che sarà riuscito a chiudermi in un ospizio morirò più in fretta e non sarà più obbligato a portarmi in nessun posto. Certo che se suo padre fosse ancora vivo...quant'è vero iddio, gli risegnerebbe lui a portare rispetto a sua madre!»

Junior – «Mio fratello John era un uomo raro veramente!»

Livia – «Era un santo...(piange)»

Junior – «Comunque, sono cambiate tante cose dai tempi miei e di Johnny»

Livia – «Che vuoi dire?»

Junior – «Che non sono libero di far camminare i miei affari come voglio io!»

Livia – «Madonna, e perché?»

Junior – «Anche l'altro giorno si è messo in mezzo in una questione rendendomi tutto mille volte più complicato, in più ha iniziato a ficcare il naso a New York...»

Livia – «Ah, Gesù!»

Junior – «Ma cosa ci vuoi fare? È la sua generazione che è fatta così»⁵¹³

⁵¹⁰ Cfr. F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit.

⁵¹¹ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 277.

⁵¹² F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 55.

⁵¹³ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:54:30 – 00:55:20].



Figura 7: *The Sopranos*, Stagione 1 - Episodio 1, 1999.⁵¹⁴

Junior prosegue la sua invettiva contro la nuova generazione e finisce con l'attribuire a Tony la responsabilità del cattivo andamento degli affari malavitosi, mentre la macchina da presa si sposta, mostrando in primo piano il volto di Livia che alle parole del cognato assume un'espressione sempre più disgustata. Le inquadrature alternate sui volti dei due personaggi palesano la sudditanza psicologica di Junior nei confronti della donna, della quale scruta con la coda dell'occhio la reazione mentre allude alla possibilità di prendere «un'iniziativa riguardo Tony». Manovrando silenziosamente lo scontro tra il cognato Junior e suo figlio, Livia cerca vendetta nei confronti di Tony per averla convinta a trasferirsi in una residenza di lusso per anziani, sfruttando a suo vantaggio lo stereotipato ruolo di madre italiana. Il protagonista infatti si mostra nei confronti della donna diviso tra i sensi di colpa, un'eterna gratitudine per averlo cresciuto e un'opprimente necessità di ottenerne l'approvazione, che però di fatto non arriva mai. Livia viene spesso rappresentata mentre prepara da mangiare per il figlio, il cibo in questo senso diventa l'unico strumento impiegato dalla donna per esprimere un senso materno che in realtà non le appartiene, a tal proposito Giuliana Muscio la definisce «una caricatura malvagia della madre italiana trasformata in Medea, pronta a tramare per la morte del figlio»⁵¹⁵. Il disprezzo della donna nei confronti di Tony è in parte imputabile ad una generale misantropia che la caratterizza e che la porta costantemente a «denigrare, accusare o minimizzare chi le sta davanti»⁵¹⁶. D'altro canto, però, alberga in lei un crescente rancore

⁵¹⁴ Fotogramma tratto dalla serie TV *The Sopranos* (HBO, 1999-2007).

⁵¹⁵ G. Muscio, *The Sopranos* (1999), cit., p. 39.

⁵¹⁶ Ivi, p. 33.

che la porterà nel finale della prima stagione a complottare insieme a Junior contro Tony, arrivando a commissionarne l'omicidio.

La Dottoressa Melfi tenta più volte, durante il percorso di terapia, di indirizzare il protagonista verso una riflessione profonda riguardo la reale identità della madre, idealizzata da Tony come una figura mitica del glorioso passato di cui non c'è più traccia. Nel tredicesimo episodio della prima stagione, è proprio la stessa Jennifer a definire Livia «una personalità borderline distruttiva», cercando di costringere Tony «a prendere coscienza che è nella figura della madre che si intreccia il male oscuro che lo divora; che è lei la mandante del suo tentato omicidio. Tony non vuole crederle e si infuria, arrivando quasi ad attaccarla fisicamente»⁵¹⁷. Poco dopo, però, il boss si arrende alla realtà e

davanti ad un nastro registrato dall'FBI, che riproduce una conversazione fra Livia ed il cognato Junior, mandante materiale dell'attentato, Tony si convince della responsabilità della madre, riuscendo a vederla per quella che è, una persona spietata, capace di ordire nell'ombra l'omicidio del proprio figlio.⁵¹⁸

In seguito a tale presa di coscienza i rapporti tra i due personaggi si interrompono definitivamente, nel corso della seconda stagione infatti Livia viene «messa per sempre al bando da Tony»⁵¹⁹.

Se la figura della Dottoressa Melfi contribuisce alla mediazione tra lo spettatore e il boss, la figura di Livia invece sembra essere uno degli strumenti utilizzati da David Chase per offrire al pubblico la possibilità di empatizzare con l'antieroe protagonista fornendogli «una madre che da sola ci consente di provare compassione per il figlio»⁵²⁰. Ogni qualvolta ne ha la possibilità, Livia sfrutta con furbizia la sua immagine fittizia di madre compassionevole per aizzare diversi personaggi contro Tony. L'unica con cui non riesce nel suo malefico intento è Carmela, fedele e protettiva compagna del figlio, che disprezza con la stessa intensità e con la quale dimostra di avere un rapporto fortemente ambiguo. Nell'undicesimo episodio della prima stagione, Carmela si reca presso la residenza per anziani per portare una torta alla donna.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 277.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 116.

Carmela – «Senti ma', tuo figlio ti vuole un gran bene, non fa che pensare a te in ogni momento e c'è rimasto male che non sei venuta alla festa. Non mi interessa se la prendi come una mancanza di rispetto, ma piantala con questo melodramma. Sta uccidendo Tony»

Livia – «Ma che stai dicendo Carmela?»

Carmela – «Parliamoci chiaro. La povera mamma abbandonata da tutti a cui nessuno vuole bene è uno schifosissimo ricatto e io detesto vedere Tony che si tormenta»

Livia – «Io gli dico solo quello che penso»

Carmela – «Sono una madre anch'io, non lo dimenticare. Tu conosci il potere che hai su di lui e lo usi da professionista»

Livia – «Potere? Ma quale potere? Sono una povera reclusa, io!»

Carmela – «Sei il centro della sua vita, sei sua madre! Io non posso credere che tu non sappia quello che gli stai facendo»

Livia – «Oh madonna! Ma che cosa gli avrei fatto scusa?»⁵²¹

Durante una discussione con la madre, accusandola di averlo condannato alla vita da mafioso impedendo al padre di trasferirsi in Nevada per dedicarsi ad attività legali, Tony pronuncia una frase che ben riassume e condensa l'essenza di Livia in quanto personaggio cardine dell'intera narrazione

Tony – «Papà passava per spietato ma era un dilettante di fronte a te. Se nascevi nell'era del femminismo eri tu il boss, altro che lui»⁵²²

La carica negativa propria della figura di Livia, emerge in ogni sua apparizione e risuona in ogni sua parola, tanto da non esaurirsi nemmeno dopo la sua dipartita, è così che «neanche la morte riesce a placare l'odio generato dalla vecchia donna, come dimostra il violento dibattito scatenato da Janice»⁵²³. Il riferimento è al secondo episodio della terza stagione, durante il quale viene messa in scena la morte della donna. Dopo il funerale, la sorella di Tony coinvolge tutti i presenti e li invita caldamente a omaggiare la madre, ma «ciò che viene fuori è un ritratto spietato di una donna crudele e frustrata, incapace di provare affetto per i propri cari».⁵²⁴

⁵²¹ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:16:00 – 00:16:45].

⁵²² *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:43:20 – 00:43:27].

⁵²³ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 277.

⁵²⁴ Ivi, p. 278.

2.3.3 Carmela Soprano

La terza figura femminile, la cui fondamentale importanza è attestata dalla sua presenza in quasi tutti gli episodi dalla prima fino all'ultima stagione della serie, è Carmela Soprano, la moglie del boss del New Jersey interpretata dall'attrice italoamericana Edie Falco. Tra tutte le personagge approfondite nel presente paragrafo, Carmela è quella che sembra avvicinarsi maggiormente al modello della «donna italoamericana tradizionale, che mette al centro della sua vita la famiglia, occupandosi della cucina e della casa, dei figli e della loro educazione»⁵²⁵. Una vera donna «*homemaker*»⁵²⁶, archetipo di cui si è già discusso in relazione alla *suburban family* sovente oggetto di rappresentazioni nel melodramma familiare statunitense degli anni Cinquanta. Come per la maggior parte delle figure femminili della serie tuttavia, anche nel caso di Carmela questa definizione non appare adeguata a restituire il complesso arco narrativo e la tridimensionalità di questa personaggio, alla quale viene dedicato più spazio rispetto a tutti gli altri personaggi maschili e femminili.

Per molti aspetti, Carmela De Angelis (in Soprano) viene sin dall'inizio presentata agli spettatori come una donna la cui sfera di competenza è prevalentemente quella domestica, non ha un'occupazione e trascorre la maggior parte delle sue giornate dibattendosi «fra gli impegni familiari»⁵²⁷ e «cercando di vincere la frustrazione della monotonia domestica»⁵²⁸. In linea con il processo di americanizzazione che ha coinvolto le donne italoamericane appartenenti alla seconda generazione, Carmela è a tutti gli effetti il perno «dell'apparente idillio borghese»⁵²⁹ incarnato dalla famiglia Soprano. Ostenta un aspetto sempre curato e un abbigliamento appariscente, non appare mai in scena senza «le sue unghie curate, le sue permanenti e i vestiti luccicanti»⁵³⁰. Di frequente, soprattutto nelle prime due stagioni, la maggiore preoccupazione di Carmela è quella di farsi carico dell'immagine della famiglia, obbligando il marito a prendere parte alle assidue feste e cene che lei stessa organizza nella loro lussuosa casa.

⁵²⁵ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 32.

⁵²⁶ V. Pravadelli, *La suburban family sullo schermo. Stili di vita e immaginario cinematografico nell'America del secondo dopoguerra*, cit.

⁵²⁷ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 275.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 33.

⁵³⁰ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 275.

Carmela «come ogni donna americana, è anche al centro dei rapporti sociali dei Soprano»⁵³¹ e trasforma qualsiasi ricorrenza in un pretesto per riunire amici e parenti. Apparentemente frivola e disinteressata, Carmela viene in realtà definita da Luigi Nichil come «una sposa inquieta»⁵³², una sorta di erede italoamericana di Karen Hill in *Quei bravi ragazzi*, moglie ribelle che esasperata dai continui tradimenti del malavitoso marito Henry, gli punta una pistola addosso mentre dorme. Se ci vorranno ben quattro stagioni prima che Carmela prenda la decisione di lasciare il marito Tony a causa della sua inguaribile infedeltà, sin dall'episodio pilota viene suggerito il profondo turbamento della donna, mascherato non troppo abilmente dietro alle preoccupazioni mondane. Carmela, Meadow e la sua amica Hunter (Michele DeCesare) si trovano in cucina per la colazione. La madre offre alle due adolescenti delle sfogliatelle avanzate dal giorno prima, ma Meadow le rifiuta in quanto troppo caloriche.

Carmela – «Ragazze, ci sono le sfogliatelle avanzate ieri sera!»

Meadow – «No! Sono piene di calorie!»

Carmela – «Che sarà mai...»

Hunter – «Lei come fa a restare così magra signora?»

Carmela – «Ci pensa lui, con le sue anatre...»⁵³³

Un primo piano immortalata l'espressione rassegnata della donna mentre osserva attraverso il vetro della finestra il marito Tony immerso nella piscina nel tentativo di interagire con la famiglia di anatre, la cui scomparsa causerà il suo primo attacco di panico.⁵³⁴



Figura 8,9: *The Sopranos*, Stagione 1-Episodio 1, 1999.⁵³⁵

⁵³¹ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 32.

⁵³² R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 275.

⁵³³ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:05:46 – 00:05:58].

⁵³⁴ Nell'episodio pilota della serie, una famiglia di anatre selvatiche si stabilisce nella piscina di Tony e lui le cura e le nutre, parlando e interagendo con loro come se fossero persone.

⁵³⁵ Fotogrammi tratti dalla serie TV *The Sopranos* (HBO, 1999-2007).

Alludendo a un'incessante sofferenza causatagli dal protagonista, già negli episodi successivi Carmela rivela la sua ossessiva gelosia dovuta ai reiterati tradimenti di Tony nel corso degli anni. Secondo Emiliano Morreale, quella subita dalla donna nei confronti del marito è «un'oppressione complice»⁵³⁶: se da un lato infatti è disposta a tollerare la sua infedeltà in virtù della dipendenza economica dal marito, dall'altro non è possibile definirla come una vera e propria vittima degli eventi, quanto piuttosto come connivente. In più di un'occasione Carmela beneficia e sfrutta in maniera consapevole il potere di Tony, pur cercando ipocritamente di ostentare un certo dissenso per i metodi violenti del marito, dei quali è pienamente cosciente. Nel secondo episodio della prima stagione *Lo sgarro*, Carmela chiede a Tony di intervenire per ritrovare l'auto che è stata rubata al professore di scienze di Antony Junior:

Carmela – «Potresti ritrovargliela tu!»

Tony – «Tesoro, credevo che sapessi che non mi chiamo più San Gennaro ma Tony Soprano»

Carmela – «Che ridere, me la sto facendo sotto...no sul serio Pussy fa il carrozziere, potrebbe chiedere in giro»

Tony – «Quanto hai in scienze?»

Anthony Junior – «Insufficiente»

Tony – «Vedo che posso fare...»

Carmela – «Mica lo dicevo per questo, i voti se li deve meritare!»⁵³⁷

Anche in altre occasioni Carmela non esita nel chiedere l'aiuto criminoso del marito, non solo per cercare di aiutare i figli ma anche per un suo tornaconto personale. Nel sesto episodio dell'ultima stagione, *Sulla bocca di tutti*, chiede insistentemente a Tony di fare pressioni sull'ispettore comunale per riprendere i lavori del suo cottage, uno dei tanti progetti ideati dalla donna alla ricerca di una qualsiasi forma di soddisfazione e realizzazione personale.

La figura di Carmela è connotata infatti da un forte senso di frustrazione, che deriva principalmente dalla sua condizione di complice tormentata. Uno degli elementi che la caratterizza fortemente è la fervente fede cattolica, che la rende ancor più

⁵³⁶ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

⁵³⁷ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:06:42 – 00:07:22].

consapevole «del fatto che l'attività di Tony è un crimine anche davanti a Dio»⁵³⁸; tuttavia «per rispetto al marito, e perché ama il benessere che essa le consente e soprattutto che può offrirgli, non se ne chiama fuori»⁵³⁹. Così come Tony, Carmela è un personaggio psicologicamente complesso e sfaccettato, non una donna silenziosa e sottomessa, bensì una complice cosciente benché segnata da un profondo rimorso per la vita ai margini della legalità che conduce.

La moglie del boss ha infatti «un rapporto ambiguo con la *professione* del marito»⁵⁴⁰, nel quinto episodio della prima stagione *Un conto da saldare* si alternano sequenze relative al viaggio di Tony e Meadow nel Maine per visitare alcuni college a quelle che vedono come protagonista proprio Carmela, rimasta a casa in compagnia di padre Phil (Michael Santoro). Durante la serata con il sacerdote, personaggio ambiguo e opportunistico, la donna si fa prendere dallo sconforto e chiede all'uomo di confessarla:

Carmela – «Mi perdoni padre perché ho peccato, sono già quattro settimane che non vado a confessarmi...ma che sto dicendo? Non è vero. Io non mi confesso sul serio da vent'anni!»

Padre Phil – «Va avanti...»

Carmela – «Io ho lasciato...la retta via, per quella più facile, facendo così entrare il male nella mia casa. Ho permesso che i miei figli...Oh Gesù, le mie creature, gli vivessero accanto, perché volevo che stessero meglio, che avessero una vita migliore, una buona istruzione, volevo questa casa, volevo avere a disposizione i soldi per comprare tutto quello che desideravo. Mi vergogno tanto. Mio marito...io credo che abbia commesso delle azioni orribili. Credo che abbia...lei sa tutto di lui, padre Phil. Io non sono migliore. Ho taciuto. Non ho fatto niente per impedirlo. Ho la terribile sensazione che non ci vorrà molto prima che il Signore Dio decida di punirmi per tutti i miei peccati»⁵⁴¹

A questi momenti di estrema lucidità Carmela ne alterna continuamente altri in cui finge di non capire cosa stia accadendo attorno a lei. Nel penultimo episodio della seconda stagione *Amore e pallottole*, Tony aiuta la sorella Janice a occultare il cadavere dell'uomo che ha ucciso con due colpi di pistola. Una volta tornato a casa comunica alla moglie che Janice è tornata a Seattle, alludendo ironicamente all'avvenuto omicidio; Carmela finge di non capire, rivolgendogli continuamente domande e dissimulando un certo stupore.

⁵³⁸ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 32.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 275.

⁵⁴¹ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:29:53 – 00:31:26].

A tal proposito, Emiliano Morreale osserva che «una delle caratteristiche della serie è proprio il procedere avanti e indietro dei personaggi, attraverso evoluzioni e arretramenti spesso imprevedibili»⁵⁴² e così come Jennifer, anche Carmela è continuamente in balia di tali oscillazioni. Nel settimo episodio della terza stagione confessa, durante una seduta con uno psicanalista, il Dottor Krakower (Sully Boyar), di aver più volte preso in considerazione l'idea del divorzio:

Dottor Krakower – «Deve fidarsi del suo impulso iniziale e prendere in considerazione l'idea di lasciarlo. Lei non potrà mai stare bene con sé stessa. Non riuscirà a placare i sensi di colpa e di vergogna finché è sua complice»

Carmela – «Si sbaglia, non sono sua complice»

Dottor Krakower – «Ne è sicura?»

Carmela – «Tutto quello che faccio è assicurarmi che abbia dei vestiti puliti e la cena pronta»

Dottor Krakower – «Allora una definizione più precisa di «complice» sarebbe «assistente». Le chiedo scusa»

Carmela – «Quindi lei pensa che io debba definire più chiaramente il mio ruolo, mantenere una certa non interiorizzare la mia...»

Dottor Krakower – «Cosa le ho appena detto?»

Carmela – «Di lasciarlo»

Dottor Krakower – «Prenda solo i bambini, se non è troppo tardi, e se ne vada»

Carmela – «Il mio parroco ha detto che io dovrei restare al suo fianco e aiutarlo a migliorare»

Dottor Krakower – «E sta funzionando?»

Carmela non risponde.

Dottor Krakower – «Ha mai letto *Delitto e castigo* di Dostoevskij? Non è una lettura facile, paria della colpa e della redenzione. Penso che se suo marito si consegnasse, leggesse quel libro, riflettesse sui propri crimini per qualche anno in una cella, potrebbe redimersi»

Carmela – «Dovrei trovarmi un avvocato, un appartamento, accordarmi per il mantenimento dei figli...»

Dottor Krakower – «Lei non mi sta ascoltando. Non le chiederò dei soldi per questa seduta, perché non voglio prendere dei soldi sporchi di sangue. E non dovrebbe farlo neanche lei. Ma non potrà dire che nessuno l'aveva avvertita»⁵⁴³

Infatti, anche quando nella quarta stagione decide di lasciare Tony, esasperata dai continui tradimenti, Carmela non riesce a sfuggire al legame «intenso e profondo»⁵⁴⁴ con

⁵⁴² E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

⁵⁴³ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:47:46 – 00:51:30].

⁵⁴⁴ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 276.

lui e, durante l'ultima stagione, «finisce fatalmente per riavvicinarsi al marito, destinata a dividerne l'oscuro futuro»⁵⁴⁵. In conclusione, nonostante il complesso arco narrativo della personaggio, che si sviluppa nel corso delle sei stagioni, Carmela ritorna esattamente al punto di partenza. In conclusione, anche la figura di Carmela Soprano rappresenta l'insanabilità di tensioni contrastanti, analogamente alla Dottoressa Melfi.

2.3.4 Meadow Soprano

Nel terzo atto dell'episodio pilota, Carmela e Tony suggellano la loro complicità genitoriale durante una cena al ristorante. In questa sequenza, Carmela rivela al marito di essere molto preoccupata a causa delle incomprensioni tra lei e la figlia Meadow.

Carmela – «La nostra esistenza su questa terra è un rompicapo...se solo penso che mia figlia mi odia»

Tony – «No che non ti odia, Carmela»

Carmela – «Eravamo grandi amiche...»

Tony – «Madri e figlie sono una cosa sola. Vi riconcilierete»⁵⁴⁶

Emerge così sin dall'inizio, il conflittuale rapporto madre-figlia tra Carmela e l'adolescente. Secondo Luigi Nichil, la giovane donna e il fratello Antony Junior

Rappresentano a loro modo gli adolescenti americani di fine millennio. Rampolli dell'alta borghesia, i due ragazzi paiono essere perfettamente integrati con la società statunitense, come se avessero perso per sempre, malgrado la genia e rimandi familiari, la loro appendice italiana.⁵⁴⁷

Meadow, interpretata dall'attrice Jamie-Lynn Sigler, è la figlia maggiore di Tony e Carmela Soprano. Frequenta il penultimo anno della *high school*, che nel sistema scolastico statunitense corrisponde alla scuola secondaria di secondo grado italiana. Nonostante la sua giovane età e un'identità personale ancora in evoluzione, incarna una

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:44:35 – 00:44:50].

⁵⁴⁷ R.L. Nichil, *I Soprano*, cit., p. 276.

figura femminile che si distacca in maniera definitiva dal passato e si pone in aperto conflitto con la tradizione, rappresentata proprio dalla madre Carmela.

Il divario generazionale tra le due donne rende particolarmente difficoltoso e problematico il loro rapporto, Meadow infatti «è una giovane donna piuttosto refrattaria alle convenzioni del familismo patriarcale cattolico-meridionale»⁵⁴⁸. Quando Carmela, alla fine del primo episodio, porta alla figlia la sua torta preferita in segno di riconciliazione, Meadow abbandona la stanza senza proferire parola, negando così «di voler stare alle tradizioni di famiglia, secondo le quali l'attenzione si manifesta col cibo: è di altro, che ormai Meadow ha bisogno»⁵⁴⁹. Come sostiene Giuliana Muscio, infatti, molto spesso nella serie e nell'universo valoriale della famiglia Soprano, il cibo assume un ruolo di fondamentale importanza e diventa veicolo per la messa in scena dei «conflitti culturali e psicologici della comunità italoamericana, in modo immediatamente identificabile e allo stesso tempo ricco di connotazioni culturali»⁵⁵⁰.

Inizialmente presentata al pubblico come la tipica adolescente viziata, superficiale e «civettuola»⁵⁵¹, interessata egocentricamente solo alle vacanze invernali ad Aspen con l'amica Hunter, l'arco narrativo di Meadow si sviluppa alquanto velocemente, rivelandone la profondità dei drammi interiori. È soprattutto nello scontro con Carmela che la ragazza esprime «con forza il suo stare crescendo: le abitudini di famiglia – e le sue regole – non vengono più prima di tutto»⁵⁵². A tal proposito, secondo De Angelis e Garofalo «se le prime scene ci potevano far credere che Meadow fosse niente di più di una ragazzina capricciosa, la sua stessa stanza ci racconta una profondità diversa, a partire dal poster che raffigura Tori Amos»⁵⁵³, cantautrice e compositrice statunitense che negli anni Novanta ha combattuto contro gli stereotipi di genere e le disegualianze sociali.

⁵⁴⁸ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 33.

⁵⁴⁹ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 66.

⁵⁵⁰ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 33.

⁵⁵¹ Ivi, p. 32.

⁵⁵² F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 62.

⁵⁵³ *Ibidem*.



Figura 9: *The Sopranos*, Stagione 1 - Episodio 1, 1999.⁵⁵⁴

In numerose sequenze, non esita a sostenere i suoi ideali progressisti contrapponendosi con fermezza alle «rigide convenzioni dell'educazione tradizionale italoamericana»⁵⁵⁵ che Tony fatica ad adattare «alle esigenze dei tempi mutati»⁵⁵⁶. Al tal proposito appare particolarmente esemplificativo un dialogo avvenuto tra la figlia e i genitori all'interno dell'undicesimo episodio della prima stagione *La spia*. La famiglia Soprano si trova riunita in cucina per la colazione, in televisione hanno appena trasmesso un servizio giornalistico riguardante l'arresto di un agente della polizia trovato all'interno di un bordello.

Antony Junior – «Cos'è un bordello?»

Meadow – «Una casa dove vivono le puttane»

Carmela – «Non cominciare, ti prego»

Meadow – «È vero!»

Carmela – «Sì, lo so che è vero ma non mi piacciono questi discorsi»

Meadow – «Qui da noi siamo rimasti molto indietro. In molti paesi civili la prostituzione è legalizzata»

Tony – «Non dovevi uscire?»

Meadow – «Insomma è ricolto, guardate cos'ha passato il Presidente»

Carmela – «Io dico che se l'è meritato»

Antony Junior – «Sì è fatto Monica "Lardonski" e la puttana col naso lungo»

Meadow – «Per me considerare il sesso un reato è uno sbaglio»

Tony – «Sono d'accordo con te tesoro, è un errore considerare il sesso un reato, ma aggiungerei che anche parlarne a tavola è un errore, e per di più è maleducato! Quindi cambiando argomento d'accordo?»

⁵⁵⁴ Fotogramma tratto dalla serie TV *The Sopranos* (HBO, 1999-2007).

⁵⁵⁵ G. Muscio, *The Sopranos* (1999), cit., p. 33.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

Meadow – «I genitori devono parlare di sesso con i figli, ormai siamo nel 2000»

Tony – «Sì ma ti dico dove sbagli: vedi fuori di qui è l'anno 2000, ma in questa casa è il 1954. Fuori è il 2000, qui invece il '54. Quindi una volta per tutte non si parla più di sesso, d'accordo?»⁵⁵⁷

Tony si ritrova di frequente a interagire con una figlia «intelligente e che ha studiato»⁵⁵⁸; Meadow infatti viene sempre descritta come un'ottima studentessa, intenzionata a continuare la sua carriera accademica al college, in parte anche per soddisfare le alte aspettative riposte in lei dai genitori. Nonostante il suo animo ribelle, si mostra fortemente legata a loro, soprattutto al padre, che a sua volta non riesce a nascondere la sua predilezione per la figlia rispetto ad Antony Junior, descritto da Tony come «un pelandrone». Nel quinto episodio della prima stagione *Un conto da saldare*, Tony accompagna la figlia nel Maine per visitare alcuni college. Durante il viaggio, al quale è dedicato l'intero episodio, la linea narrativa gangster si intreccia con quella familiare: infatti, è in questa occasione che Tony riconosce e strangola a mani nude un ex membro della cosca che anni prima aveva aderito al programma protezione testimoni, tradendo la banda.

Già a conoscenza delle reali attività malavitose del padre, Meadow manifesta in diverse sequenze, una di quelle che si riveleranno essere tra le più grandi ossessioni della personaggio: «l'importanza del dire sempre la verità»⁵⁵⁹. Un valore imprescindibile, che continuerà a sostenere nel corso delle diverse stagioni, e che la porterà sempre più lontana dal padre, nonostante i reiterati tentativi di «instaurare con lui un dialogo sincero».⁵⁶⁰ Durante una conversazione in macchina tra i due personaggi, insospettita dall'atteggiamento insolito del padre, che nel mentre sta difatti meditando vendetta dopo aver riconosciuto il traditore, Meadow gli domanda «senza mezzi termini, se fa parte della mafia. Tony prima nega affermando che “la mafia non esiste” e poi racconta una verità parziale sui suoi guadagni attraverso sistemi non propriamente leciti»⁵⁶¹.

Particolarmente significativo, a tal proposito, anche lo scambio a cuore aperto nuovamente proposto dalla ragazza a Tony durante il viaggio di ritorno in macchina,

⁵⁵⁷ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:30:02 – 00:30:50].

⁵⁵⁸ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 33.

⁵⁵⁹ F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, cit., p. 93.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 81.

⁵⁶¹ S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, cit., p. 121.

immediatamente successivo al primo momento in cui il protagonista viene mostrato mentre uccide qualcuno in prima persona:



Figura 10: *The Sopranos*, Stagione 1 - Episodio 5, 1999.⁵⁶²



Figura 11: *The Sopranos*, Stagione 1 - Episodio 5, 1999.⁵⁶³

Meadow – «Papà...tu non mi stai mentendo vero?»

Tony – «Mmm, ma lo sai che adesso comincio a offendermi?»

Meadow – «Noi abbiamo un rapporto che esclude le bugie»

Tony – «Esatto, niente bugie fra noi! Sincerità totale»

Meadow – «Papà...»

Tony – «Cosa?»

Meadow – «Niente, ti voglio bene»

Tony – «Te ne voglio anche io»⁵⁶⁴

⁵⁶² Fotogramma tratto dalla serie TV *The Sopranos* (HBO, 1999-2007).

⁵⁶³ Fotogramma tratto dalla serie TV *The Sopranos* (HBO, 1999-2007).

⁵⁶⁴ *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007) [Versione digitale, min 00:51:30 – 00:51:50].

Il rapporto di Tony con la figlia, definito da Emiliano Morreale «di devozione»⁵⁶⁵, subisce nel corso delle sei stagioni continue oscillazioni, dovute proprio dall'estremo disprezzo della giovane per le azioni criminose commesse dal padre, che tuttavia non le impedisce di trarre vantaggio dalle opportunità che l'uomo le offre.⁵⁶⁶

Meadow appare alla continua ricerca dell'autoaffermazione, di un'emancipazione dall'autorità, specialmente paterna, e sembra riuscirci solo nel momento in cui intraprende relazioni sentimentali non approvate da Tony. Nel corso della terza stagione, Meadow conosce un giovane ebreo di origini afroamericane di nome Noah Tannenbaum (Patrick Tully), se ne innamora e intraprende una relazione con lui. Sin dal primo incontro tra Noah e Tony, quest'ultimo non si risparmia dal manifestare i suoi pregiudizi e dall'offendere il giovane con battute razziste, allontanando ancor di più la figlia dal contesto familiare. Nonostante non viva più sotto lo stesso tetto dei genitori poiché iscritta alla Columbia University, Meadow continua infatti a soffrire i tentativi del padre di imporre su di lei la sua volontà. Poco dopo l'interruzione della relazione con Noah, la ragazza intraprende un'altra frequentazione poco gradita a Tony: quella con il figlio del boss mafioso Jackie Aprile, scomparso nel quarto episodio nella prima stagione *Addio Jackie*.

Meadow appare continuamente in bilico tra la repulsione e il profondo amore che la lega alla sua famiglia d'origine e a tutto l'universo valoriale tradizionalmente italoamericano che ruota attorno a loro. Anche dopo tutti gli sforzi per prenderne le distanze, la sua ultima relazione nella serie è proprio con un uomo «il cui cognome finisce per vocale»⁵⁶⁷, l'italoamericano Patrick Parisi (Daniel Sauli).

⁵⁶⁵ E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, cit.

⁵⁶⁶ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 32.

⁵⁶⁷ G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, cit., p. 33.

2.4 Le donne Soprano: uno sguardo d'insieme

In conclusione, l'affresco definito da queste quattro figure femminili all'interno della serie e nel corso delle sei stagionalità è connotato da una complessità e tridimensionalità tipicamente attribuite ai personaggi maschili nel genere gangster. La caratterizzazione riservata alle personagge prese in esame sembra contribuire alla messa in scena di un nuovo modello di femminilità irrisolvibile, poco propenso alla facilità d'interpretazione. Un modello che comporta anche per le donne, così come per gli uomini, l'essere attraversate da desideri e tensioni conflittuali.

In primo luogo, sia per la dottoressa Melfi che per Carmela, emerge come volontà prevalente quella dell'affermazione personale. Jennifer Melfi, soprattutto rispetto al contesto sociale che la circonda, manifesta la necessità di essere riconosciuta in quanto membro rispettabile della sua comunità d'origine ma, al tempo stesso, anche come una professionista ligia al dovere seppur attraversata da una certa attrazione fatale nei confronti del protagonista maschile. Carmela Soprano invece, nonostante si inserisca appieno nella tensione che caratterizza la parabola della *Mob Wife* nei film di mafia, esplicita il suo bisogno tutto post-moderno di trovare una via di inserimento nella società statunitense. Il legame indissolubile con la struttura familiare in cui si trova e la distanza spesso esplicitata dalla personaggia, rispetto ad una cultura mafiosa che non la permea fino in fondo, vincola e ostacola Carmela nel suo riconoscimento esterno.

La figura di Meadow appare ancor più frastagliata e soggetta a oscillazioni che derivano in parte, come per la madre, dall'impellente necessità di ottenere un riconoscimento sociale attraverso la costruzione di un'identità propria, lontana dal modello genitoriale che fatica a validare come un riferimento adeguato. L'affetto e il rapporto ambivalente che la lega alla madre, ma soprattutto al padre, tuttavia, irrompe e ostacola il suo percorso verso l'età adulta, indirizzandola verso scelte di vita che potrebbero imprigionarla nello stesso destino malavitoso riservato al resto della sua famiglia.

L'arco narrativo di Livia Soprano, viceversa, non presenta le medesime fluttuazioni che connotano quello delle altre personagge. La madre di Tony si presenta come una figura priva di scalfiture, un tutto tondo negativo che ostacola il protagonista e che si contrappone nettamente al prototipo della madre nelle narrazioni gangster di riferimento. D'altro canto, sembra maggiormente avvicinarsi al modello di donna di

mafia che, tra gli altri, lo scrittore Roberto Saviano ha contribuito a disvelare nell'ultimo decennio. Pur tenendo conto delle esigenze drammatiche e finzionali del prodotto audiovisivo, alla luce dell'analisi condotta, la narrazione di Livia Soprano sembra approssimarsi a quelle cronache di carriere mafiose al femminile emerse nella recente contemporaneità, sia nella serialità audiovisiva che nella letteratura. Lo stesso Saviano, durante una video-intervista realizzata per la Fondazione Corriere della Sera in occasione dell'uscita del suo nuovo reportage narrativo intitolato *Noi due ci apparteniamo: sesso, amore, violenza, tradimento nella vita dei boss*, riflette sul ruolo della donna all'interno delle organizzazioni mafiose. Il suo intento, già a partire da opere letterarie precedenti come *Gomorra*, romanzo pubblicato nel 2006 e oggetto di adattamenti sia filmici che seriali, è quello di scardinare la stereotipata rappresentazione femminile nel contesto malavitoso. All'interno di questa realtà, le donne «sono molto di più che mogli, sorelle, madri di criminali; sono loro stesse, in molti casi, capi che legittimano e strutturano le regole mafiose di un'organizzazione [...] l'immagine femminile di donne che sono più buone e moderate, nel crimine, non esiste»⁵⁶⁸. Per quanto concerne la trasposizione filmica e soprattutto seriale di quest'immagine femminile disvelata e sempre più lontana dall'archetipo della donna vittima e silenziosa, Saviano afferma che spesso si «raccontano fatti reali, noi stessi (per *Gomorra*) ci siamo ispirati a diverse figure del crimine organizzato: Anna Mazza che fu a capo di un'organizzazione i cui vertici erano tutti femminili [...], Celeste Giuliano, potente figura femminile di Forcella»⁵⁶⁹.

Alla luce di queste considerazioni, la serie TV *I Soprano* restituisce l'affresco di una femminilità articolata, in cui le personaggi vengono indagate a fondo nella loro tridimensionalità, tenendo conto delle più disparate implicazioni che contribuiscono a scardinare un modello ormai consolidato.

⁵⁶⁸ Intervento tratto dalla video-intervista a Roberto Saviano per la Fondazione Corriere della Sera, 6 febbraio 2024, https://www.youtube.com/watch?v=3H89et_DSrs, (Ultima consultazione 30/10/2024).

⁵⁶⁹ Ivi.

Bibliografia e sitografia

I titoli sono proposti in ordine cronologico

Sul genere gangster

Monografie

C. Clarens, L. Codelli, *Giungle americane: il cinema del crimine*, introduzione di Lorenzo Codelli, Venezia, Arsenale cooperativa, 1982.

A. Camon, *Il killer dentro di noi: crimine e violenza nel nuovo cinema americano*, prefazione di Morando Morandini, Verona, Bertani, 1990.

S. M. Kaminsky, *Generi cinematografici americani*, Parma, Pratiche, 1994.

R. Venturelli, *Gangster in cento film: storia del cinema*, Recco, Le mani, 2000.

L. Aimeri, G. Frasca, *Manuale dei generi cinematografici: Hollywood dalle origini a oggi*, Torino, UTET, 2002.

A. Camaiti Hostert, A. J. Tamburri (a cura di), *Scene italoamericane*, Roma, Luca Sossella editore, 2002.

J. Shadoian, *Dreams & Dead Ends. The American Gangster Film*, edizione digitale, Oxford University Press, seconda edizione, 2003.

G. King, *La nuova Hollywood: dalla rinascita degli anni sessanta all'era del blockbuster*, traduzione di Paola Pace, Torino, Einaudi, 2004.

E. Borello, S. Mannori, *Teoria e tecnica delle comunicazioni di massa*, edizione digitale, Firenze University Press, 2007.

G. Muscio, G. Spagnoletti (a cura di), *Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*, Venezia, Marsilio Editori, 2007.

D. Bordewell, K. Thompson, *Storia del cinema. Un'introduzione*, trad. italiana a cura di D. Bruni, E. Mosconi, Milano, McGraw Hill, 2014, quarta edizione.

A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 2. Dal 1650 al 1900*, Bari, Editori Laterza, 2014.

A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 3. Dal 1900 a oggi*, Bari, Editori Laterza, 2014.

G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano contemporaneo*, edizione digitale, Editori Laterza, luglio 2015.

- F. Di Chio, *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie tv*, edizione digitale, Carocci editore, 2016.
- K. K. Patel, *Il New Deal. Una storia globale*, edizione digitale, Giulio Einaudi editore, 2018.
- G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Terza edizione*, Novara, UTET, 2018.
- E. Morreale, *La mafia immaginaria: settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, edizione digitale, Donzelli, 2020.
- G. Santoro, *La scoperta di Cosa Nostra. La svolta di Valachi, i Kennedy e il primo pool antimafia*, edizione digitale, Il Libraio, marzo 2020.
- S. Luconi, M. Petrelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti*, edizione digitale, il Mulino, 2020.
- M. Sanfilippo, *Tony and Paddy went to Hollywood: italiani e irlandesi nella filmografia statunitense*, Foligno, Editoriale Umbra, 2022.

Articoli in riviste

- C. E. Cortés, *Hollywood e gli italoamericani: evoluzione di un'icona dell'etnicità*, in «Altreitalie», n. 10, luglio-dicembre 1993.
- M. Andretta, *I corleonesi e la storia della mafia. Successo, radicamento e continuità*, in «Meridiana: rivista di storia e scienze sociali», n. 54, 2005, pp. 211-232.
- B. Cartosio, *New York*, in «Nuova informazione bibliografica», Fascicolo 3, luglio-settembre 2008, pp. 465-477.
- M. Melanco, *Appunti di viaggio dell'emigrato italiano nel cinema*, in «Altreitalie», n. 38-39, gennaio-dicembre 2009.
- F. Gardaphè, *Le ombre e la luce: la rinascita della cultura italoamericana attraverso i film di gangster*, in «Altreitalie», gennaio-dicembre 2009, pp. 301-311.
- P. Bianchi, *Hollywood, Italia*, in «Allegoriaonline», n. 68, luglio/dicembre 2013, pp. 123-131.
- D. Zanello, *Barriere nella metropoli. Melting pot e identità italiana nel cinema americano degli anni Settanta*, in «Cinergie», n. 6, novembre 2014, pp. 136-146.
- A. Smaldone, *Storie criminali: modelli di narrazione del Gangster-movie*, in «Scienze e ricerche», n. 6, aprile 2015, pp. 26-30.

C. Dovizio (a cura di), *Il rapporto McLellan sul gangsterismo italo-americano*, in «Storia e Memoria», volume 7, numero 1, 2021, pp. 142-226.

S. Lupo, *La mafia americana: trapianto o ibridazione?*, in «Meridiana», Numero 43, 2022, pp. 15-48.

M. Zornetta, *La Mano Nera e la “società delle banane”*: un fenomeno criminale transatlantico, in «Studi sulla questione criminale», Fascicolo 2, maggio-agosto 2022, pp. 97-114.

Voci enciclopediche

Metropoli, in «Enciclopedia online Treccani», <https://www.treccani.it/enciclopedia/metropoli/>, (Ultima consultazione 20/09/2024).

Proibizionismo, in «Enciclopedia online Treccani», <https://www.treccani.it/enciclopedia/proibizionismo/>, (Ultima consultazione 23/09/2024).

D. McQuail, A. Pace, *Comunicazioni di massa*, in «Enciclopedia delle scienze sociali Treccani», 1992, [https://www.treccani.it/enciclopedia/comunicazioni-di-massa_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/comunicazioni-di-massa_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/), (Ultima consultazione 19/09/2024).

R. Campari, *Generi cinematografici*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/generi-cinematografici_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/generi-cinematografici_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 19/09/2024).

F. De Bernardinis, *Cinéma Vérité*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-verite_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-verite_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 4/10/2024).

T. Harrison, E. Siciliano, *Hollywood*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/hollywood_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/hollywood_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 19/09/2024).

G. Carluccio, *David Wark Griffith*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/david-wark-griffith_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/david-wark-griffith_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 22/09/2024).

F. Di Pace, *Ben Hecht*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ben-hecht_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ben-hecht_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 23/09/2024).

R. Venturelli, *Gangster film*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, https://www.treccani.it/enciclopedia/gangster-film_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (Ultima consultazione 15/09/2024).

M. Argentieri, G. Muscio, *Censura*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/censura_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/censura_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 25/09/2024).

A. Cappabianca, *Joseph Von Sternberg*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/josef-von-sternberg_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/josef-von-sternberg_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 23/09/2024).

A. Grasso, *La televisione*, in U. Eco (a cura di) «Storia della Civiltà Europea», 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-televisione_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-televisione_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/), (Ultima consultazione 29/09/2024).

Sitografia

D. Kehr, *Regeneration*, in P. Von Bagh (a cura di), *La grande avventura di Raul Walsh*, <http://fondazione.cinetecadibologna.it/files/festival/CinemaRitrovato/2012/catalogo/walsh.pdf>.

S.N., *Nemico Pubblico*, in «LongTake», <https://www.longtake.it/movies/nemico-pubblico-1>, (Ultima consultazione 25/09/2024).

S. N., *Il genere gangster*, in «Cinescuola», <https://www.cinescuola.it/gangster/> (Ultima consultazione 15/09/2024).

S.N., *Lezione 2, I generi cinematografici*, in «Libro più internet», Roma-Bari, Gius. Laterza e figli, 2013, https://www.laterzalibripiuinternet.it/materiali_download_free.php?id=17276&isbn=9788842112228.

Sul film di mafia in Italia

Monografie

M. Marangi, P. Rossi, *La mafia è cosa nostra*, Edizioni gruppo Abele, Torino, 1993.

M. Grande, *Eros e politica: sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri, Bertolucci, P. e V. Taviani*, Siena, Protagon, 1995.

R. Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Lindau, Torino, 2006.

- M. Buonanno, *La fiction italiana*, edizione digitale, Editori Laterza, 2012.
- A. Costa, *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, edizione digitale, il Mulino, 2013.
- A. Meccia, U. Santino, *Mediamafia: Cosa Nostra fra cinema e Tv*, saggio introduttivo di Umberto Santino, Trapani, Di Girolamo, 2014.
- G. Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole: 1905-1929*, edizione digitale, novembre 2015, Editori Laterza.
- G. Benvenuti, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv*, edizione digitale, il Mulino, 2018.
- F. Di Chio, *Il cinema americano in Italia: industria, società, immaginari. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Milano, Vita e pensiero, 2021.
- V. Zagarrìo, *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, edizione digitale, Marsilio Editori, 2022.

Saggi in libri

- V. Zagarrìo, *L'isola dei tre cavalieri. I misteri di Mafia, da Pisciotta a Il capo dei capi*, in C. Uva (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, edizione digitale, Rubbettino.
- G. Vitello, *Indagini preliminari. Perché non esiste un courtroom drama italiano*, in G. Vitello (a cura di), *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2013, pp. 7-23.

Articoli in riviste

- M. Catino, *La mafia come fenomeno organizzativo*, in «Quaderni di sociologia», n. 14, 1997, pp. 83-98.
- F. Monti, *Suburra di Stefano Sollima: l'apocalisse di una civiltà in presa diretta*, in «Comunicazione politica», fascicolo 2, agosto 2016, pp. 294-296.
- P. Nappi, *La criminalità napoletana nel cinema italiano degli anni '70 e '80*, in «Liburna», n. 12, maggio 2018, pp. 74-96.

Voci enciclopediche

E. Ciconte, *Le mafie: dall'Italia al mondo e ritorno*, in «Atlante Geopolitico Treccani», 2012, [https://www.treccani.it/enciclopedia/le-mafie-dall-italia-al-mondo-e-ritorno_\(Atlante-Geopolitico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/le-mafie-dall-italia-al-mondo-e-ritorno_(Atlante-Geopolitico)/), (Ultima consultazione 7/10/2024).

R. Sciarrone, *La mafia, le mafie: capitale sociale, area grigia, espansione territoriale*, in «L'Italia e le sue Regioni», 2015, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-mafia-le-mafie-capitale-sociale-area-grigia-espansione-territoriale_\(L'Italia-e-le-sue-Regioni\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-mafia-le-mafie-capitale-sociale-area-grigia-espansione-territoriale_(L'Italia-e-le-sue-Regioni)/), (Ultima consultazione 7/10/2024).

Sitografia

S.N., *Sportello Scuole e Università*, in «Parlamento Italiano», https://leg15.camera.it/_bicamerale/leg15/commbicantimafia/documentazionetematica/28/schedabase.asp, (Ultima consultazione 17/10/2024).

S.N., *Il neorealismo 45'-51'*, in «Cinescuola», <https://www.cinescuola.it/storia/storia-del-cinema-italiano/il-neorealismo/>, (Ultima consultazione 9/10/2024).

S.N., *Salvatore Giuliano*, in «Il Cinema Ritrovato», <https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/salvatore-giuliano/rosi-sul-film/>, (Ultima consultazione 9/10/2024).

Sulla messa in scena della figura femminile

Monografie

M. Bargagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1984.

V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio Editori, 2007.

Articoli in riviste

M. Tirabassi, *Italiane ed emigrate*, in «Altreitalie», n. 9, gennaio-giugno 1993.

G. Stefani, *Americanizzazione e ruoli di genere. L'esperienza delle immigrate italiane*, in «Italia contemporanea», n. 224, settembre 2001, pp. 396-400.

V. Patriarca, *L'immagine cristallizzata dell'italo-americano nella televisione e nelle pellicole di Hollywood*, in «Critica sociologica», n. 163, 2007, pp. 1-6.

V. Pravadelli, *La suburban family sullo schermo. Stili di vita e immaginario cinematografico nell'America del secondo dopoguerra*, in «Parolechiave», fascicolo 1, gennaio-giugno 2008, pp. 251-270.

G. Stefani, *Americanizzazione e ruoli di genere. L'esperienza delle immigrate italiane*, in «Italia contemporanea», n. 224, settembre 2001, pp. 396-400.

Voci enciclopediche

L. Albano, *Psicoanalisi*, in «Enciclopedia del Cinema», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/psicoanalisi_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/psicoanalisi_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (Ultima consultazione 20/10/2024).

Sitografia

Video-intervista a Roberto Saviano per la Fondazione Corriere della Sera, 6 febbraio 2024, https://www.youtube.com/watch?v=3H89et_DSrs, (Ultima consultazione 30/10/2024).

HBO e la *quality television*

Monografie

B. Maio (a cura di), *HBO. Televisione, autorialità, estetica*, Roma, Bulzoni Editore, 2011.

V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Clueb, 2012.

A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, edizione digitale, il Saggiatore, 2016.

C. Albani, P. Braga, A. Fumagalli (a cura di), *Storia delle serie tv. Volume II. L'era dei canali cable e delle nuove piattaforme*, Roma, Dino Audino, 2021.

Saggi in libri

M. D'Onorio, F. Rizzello, *Six Feet Under*, in F. Monteleone (a cura di), *Cult series. Volume II*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, pp. 97-116.

P. Brambilla, *Tecnologia, istituzioni, industria: l'ambiente economico e normativo degli ecosistemi narrativi*, in G. Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, Roma, Carocci editore, 2018, pp. 93-107.

C. F. Benedetti, W. Ingrassia, *Le limited series HBO*, in C. Albani, P. Braga, A. Fumagalli (a cura di), *Storia delle serie tv. Volume II. L'era dei canali cable e delle nuove piattaforme*, Roma, Dino Audino, 2021, pp. 109-118.

S. Guerini Rocco, *La serialità premium cable*, in C. Albani, P. Braga, A. Fumagalli (a cura di), *Storia delle serie tv. Volume II. L'era dei canali cable e delle nuove piattaforme*, Roma, Dino Audino, 2021, pp. 130-139.

Articoli in riviste

A. Bernardelli, *Etica criminale. La trasformazione della figura dell'antieroe nella serialità televisiva*, in «Between», vol. VI, n. 11, maggio 2016.

A. Bernardelli, E. Grillo, *Introduzione. Semio-etica del rough hero. Quando i protagonisti sono cattivi*, in «E|C Serie Speciale», n. 20, 2017.

B. Di Prazza, *Un tesoro di diavolo: perché gli antieroi seriali sono i nostri protagonisti preferiti*, in «Comparatismi», n. 3, 2018, pp. 153-163.

Sitografia

S. N., *Antieroe*, in «Vocabolario online Treccani», <https://www.treccani.it/vocabolario/antieroe/>, (Ultima consultazione 21/10/2024).

I Soprano

Monografie

C. Salizzato, V. Zaggarro, *Effetto commedia*, edizione digitale, Di Giacomo editore, 1985.

B. Martin, traduzione di M. Maraschi, *Difficult man. Dai Soprano a Breaking Bad, gli antieroi delle serie tv*, Minimum fax, edizione digitale, ottobre 2018.

F. De Angelis, D. Garofalo, *The Sopranos. Creata da David Chase. Analisi della struttura drammaturgica della serie (I stagione)*, Roma, Dino Audino, 2023.

Saggi in libri

G. Muscio, *The Sopranos (1999)*, in F. Monteleone (a cura di), *Cult series. Volume 11*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, pp. 29-50.

C. Scarpino, *Soprano Waste Inc. Rifiuti d'America tra Napoli e Newark*, in D. Izzo, C. Scarpino, *I Soprano e gli altri. I serial televisivi americani in Italia*, Milano, Shake edizioni, 2008, pp. 122-135.

R.L. Nichil, *I Soprano*, in M. Aprile, D. De Fazio (a cura di), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Martina Franca (Ta), Edizioni Pugliesi, 2010, pp. 269-278.

M. Buquicchio, *The Sopranos*, in B. Maio (a cura di), HBO. Televisione, autorialità, estetica, Roma, Bulzoni Editore, 2011, pp. 61-68.

S. Martin, *The Sopranos, alla ricerca di un cambiamento in-compiuto. Viaggio tra gli eroi archetipi di Francis Ford Coppola e quelli moderni di Martin Scorsese*, in R. Caccia, M. Gerosa (a cura di), *Maestri in serie. L'abc dei telefilm d'autore*, Alessandria, Falsopiano, 2013, pp. 116-123.

Articoli in riviste

G. Cremonini, *Made in America*, in «Cineforum», n. 474, maggio 2008, pp. 91.

S. Brancato, *The Sopranos, una storia di famiglia made in America*, in «Quaderni d'altri tempi», n. 56, luglio 2015.

N. Accattoli, *Il gangster movie postmoderno e la decostruzione della mascolinità tradizionale in terapia e pallottole (1999), un bosso sotto stress (2002) e cosa fare a Denver quando sei morto (1995)*, in «Iperstoria», n. 10, autunno/inverno 2017, pp. 118-127.

S. Bosco, *20 anni dei Soprano: 5 cose che forse non sapevate*, in «Wired», 7 gennaio 2019, <https://www.wired.it/play/televisione/2019/01/07/soprano-curiosita/>, (Ultima consultazione 30/10/2024).

F. Zanetti, *Come I Soprano ha cambiato per sempre le regole della TV*, in «Esquire», 12 gennaio 2019, <https://www.esquire.com/it/cultura/film/a25855731/i-soprano-20-anni/>, (Ultima consultazione 20/10/2024).

D. Garofalo, *Ai confini della realtà televisiva. Le origini della serialità*, 13 maggio 2019, <https://www.fatamorganaweb.it/le-origini-della-serialita/>, (Ultima consultazione 20/10/2024).

D. Garofalo, *L'ultima cena. I Soprano di David Chase*, 3 agosto 2020, <https://www.fatamorganaweb.it/lultima-cena/>, (Ultima consultazione 20/10/2024).

M. Gandolfi, *I Soprano compie 25 anni*, in «Cinematografo», 10 gennaio 2024, <https://www.cinematografo.it/riflettori/i-soprano-compie-25-anni-ezteskwk>, (Ultima consultazione 20/10/2024).

Sitografia

D. Di Michele, G. A. Perkins, A. Scatolon, *Violenza di genere e aderenza al modello tradizionale di mascolinità*, in «Il Bo Live. Università di Padova», 18 aprile 2024, <https://ilbolive.unipd.it/it/news/violenza-genere-aderenza-modello-tradizionale>, (Ultima consultazione 25/10/2024).

S. N., *La commedia sentimentale*, in «Cinescuola», <https://www.cinescuola.it/generi/sentimentale/commedia-sentimentale/>, (Ultima consultazione 01/11/2024).

S. N., *Il sistema dei personaggi*, in «Zanichelli», <https://online.scuola.zanichelli.it/metodiefantasia/files/2009/08/pp56-59n.pdf>, (Ultima consultazione 1/11/2024).

Sui principali film citati

Quei bravi ragazzi

Monografie

M. Pat Kelly, *Martin Scorsese. Un viaggio*, traduzione di Alberto Pezzotta, edizione digitale, La Nave Teseo, 2024.

Articoli in riviste

L. Gandini, *Quei bravi ragazzi*, in «Cineforum», n. 500, dicembre 2010, pp. 35.

Il Padrino

Voci enciclopediche

A. Monda, *Francis Ford Coppola*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/francis-ford-coppola_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francis-ford-coppola_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (Ultima consultazione 17/09/2024).

G. Manzoli, *The Godfather*, in «Enciclopedia del cinema Treccani», 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/the-godfather_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, (Ultima consultazione 17/09/2024).

Filmografia

di seguito si riportano i titoli dei film citati nell'elaborato in ordine cronologico

La camorra (anno e regia non reperiti), Italia.

The Black Hand, Wallace McCutcheon, Stati Uniti d'America, 1906.

Un dramma alla masseria, Alfredo Robert, Italia, 1912.

I moschettieri di Pig Alley (The Musketeers of the Pig Alley), D.W. Griffith, Stati Uniti d'America, 1912.

La mano nera, Camillo De Riso, Italia, 1915.

La rigenerazione (Regeneration), Raoul Walsh, Stati Uniti d'America, 1915.

Le notti di Chicago (Underworld), Joseph Von Sternberg, Stati Uniti d'America, 1927.

Piccolo Cesare (Little Caesar), Mervyn LeRoy, Stati Uniti d'America, 1930.

Nemico Pubblico (The Public Enemy), William Wellman, Stati Uniti d'America, 1931.

Scarface – Lo sfregiato (Scarface), Howard Hawks, Stati Uniti d'America, 1932.

Tutta la città ne parla (The Whole Town's Talking), Jhon Ford, Stati Uniti d'America, 1935.

La pattuglia dei senza paura (G-Man), William Keighley, Stati Uniti d'America, 1935.

I gangsters (The Killers), Robert Siodmak, Stati Uniti d'America, 1946.

Il bandito, Alberto Lattuada, Italia, 1946.

In nome della legge, Pietro Germi, Italia, 1949.

Al Capone, Richard Wilson, Stati Uniti d'America, 1959.

Salvatore Giuliano, Francesco Rosi, Italia, 1961.

Il giorno della civetta, Damiano Damiani, Italia, Francia, 1967.

Gangster Story, Arthur Penn, Stati Uniti d'America, 1967.

La fratellanza (The Brotherhood), Martin Ritt, Stati Uniti d'America, 1968.

Il Padrino (The Godfather), Francis Ford Coppola, Stati Uniti d'America, 1972.

Camorra, Pasquale Squitieri, Italia, Francia, 1972.

Mean Streets – Domenica in chiesa, lunedì all'inferno (Mean Streets), Martin Scorsese, Stati Uniti d'America, 1973.

Il Padrino – parte II (The Godfather – part II), Francis Ford Coppola, Stati Uniti d'America, 1974.

I guappi, Pasquale Squitieri, Italia, 1974.

L'ambizioso, Pasquale Squitieri, Italia, 1975.

L'onore dei Prizzi (Prizzi's Honor), John Huston, Stati Uniti d'America, 1985.

Una vedova allegra...ma non troppo (Married to the Mob), Jonathan Demme, Stati Uniti d'America), 1988.

Il Padrino – parte III (The Godfather – part III), Francis Ford Coppola, Stati Uniti d'America, 1990.

Quei bravi ragazzi (Goodfellas), Martin Scorsese, Stati Uniti d'America, 1990.

Tano da morire, Roberta Torre, Italia, 1997.

Terapia e Pallottole (Analyze this), Harold Ramis, Stati Uniti d'America, Australia, 1999.

The Sopranos (HBO, 1999-2007).

I cento passi, Marco Tullio Giordana, Italia, 2000.

Placido Rizzotto, Pasquale Scimeca, Italia, 2000.

Un boss sotto stress (Analyze that), Harold Ramis, Stati Uniti d'America, 2002.

Angela, Roberta Torre, Italia, 2002.

Gomorra, Matteo Garrone, Italia, 2008.

Il divo, Paolo Sorrentino, Italia, Francia, 2008.

Suburra, Stefano Sollima, Italia, Francia, 2015.

Il traditore, Marco Bellocchio, Italia, Francia, Germania, Brasile, 2019.

Schede filmiche

In ordine cronologico *I Soprano* e i tre riferimenti filmici a confronto

Il Padrino (The Godfather)

Titolo: Il padrino (The Godfather); *origine*: Stati Uniti d'America; *anno*: 1972; *genere*: gangster, drammatico; *regia*: Francis Ford Coppola; *soggetto*: Mario Puzo; *sceneggiatura*: Francis Ford Coppola, Mario Puzo; *fotografia*: Gordon Willis; *scenografia*: Dean Tavoularis; *costumi*: Anna Hill Johnstone; *effetti*: Paul J. Lombardi; *montaggio*: William H. Reynolds, Peter Zinner; *musiche*: Carmine Coppola, Nino Rota; *durata*: 175'; *produzione*: Paramount Pictures; *distribuzione*: CIC, CIC VIDEO; *distribuzione Italia*: CIC; *interpreti*: Marlon Brando - Don Vito Corleone, Al Pacino - Michael Corleone, James Caan - Sonny Corleone, Richard Castellano - Clemenza, Robert Duvall - Tom Hagen, Richard Conte - Barzini, Al Lettieri - Sollozzo, Diane Keaton - Kay Adams, Talia Shire - Connie Corleone Rizzi, Abe Vigoda - Tessio, John Cazale - Fredo Corleone, Simonetta Stefanelli - Apollonia, Gianni Russo - Carlo Rizzi, Salvatore

Corsetto - Bonasera, Rudy Bond - Cuneo, Sterling Hayden - Meluskey, Julie Gregg - Sandra Corleone, Tony Giorgio - Bruno Tattaglia, Richard Bright - Al Neri, Corrado Gaipa - Don Tommasino, Victor Rendina - Philip Tattaglia, Jeannie Linero - Lucy Mancini, Tere Livrano - Theresa Hagen, John Marley - Jack Woltz, John Martino - Paulie Gatto, Lenny Montana - Luca Brasi, Alex Rocco - Moe Greene, Angelo Infanti - Fabrizio, Vito Scotti - Nazorine, Cardell Sheridan - Mrs. Clemenza, Saro Urzi - Vitelli, Al Martino - Johnny Fontane, Franco Citti - Calò, Morgana King - Mama Corleone, Sofia Coppola - Michael Francis Rizzi (non accreditata); *premi*: Oscar 1973 per Miglior film a Albert S. Ruddy, Miglior attore protagonista a Marlon Brando, Miglior sceneggiatura non originale a Francis Ford Coppola e Mario Puzo – Golden Globe 1973 per Miglior film drammatico a Albert S. Ruddy, Miglior regia a Francis Ford Coppola, Miglior attore in un film drammatico a Marlon Brando, Miglior sceneggiatura a Francis Ford Coppola e Mario Puzo, Miglior colonna sonora originale a Nino Rota.

Il Padrino – parte II (The godfather – part II)

Titolo: Il padrino – parte II (The godfather – part II); *origine*: Stati Uniti d’America; *anno*: 1974; *genere*: gangster/drammatico; *regia*: Francis Ford Coppola; *soggetto*: Mario Puzo; *sceneggiatura*: Francis Ford Coppola, Mario Puzo; *fotografia*: Gordon Willis; *scenografia*: Dean Tavoularis, Angelo Graham; *costumi*: Theadora Van Runkle; *effetti*: Joe Lombardi, A.D. Flowers; *montaggio*: Barry Malkin, Peter Zinner, Richard Marks; *musiche*: Nino Rota; *durata*: 200’; *produzione*: Paramount Pictures, Zoetrope Studios; *distribuzione*: CIC, CIC VIDEO, Paramount; *distribuzione Italia*: CIC; *interpreti*: Al Pacino - Don Michael Corleone, Robert Duvall - Tom Hagen, Diane Keaton - Kay Corleone, Robert De Niro - Vito Corleone, John Cazale - Fredo Corleone, Talia Shire - Connie Corleone, Lee Strasberg - Hyman Roth, Michael Vincent Gazzo - Frankie Pentangeli, G.D. Spradlin - Senatore Pat Geary, Richard Bright - Al Neri, Gastone Moschin - Don Fanucci, Tom Rosqui - Rocco Lampone, Bruno Kirby - Clemenza da giovane, Frank Sivero - Genco, Francesca De Sapio - Mamma Corleone da giovane, Morgana King - Mamma Corleone da anziana, Marianna Hill - Deanna Dunn-Corleone, Leopoldo Trieste - Signor Roberto, Dominic Chianese - Johnny Ola, Amerigo Tot - Guardia del corpo di Michael, Troy Donahue - Merle Johnson, John Aprea - Tessio da giovane, Joe Spinell - Willie Cicci, James Caan - Sonny Corleone, Abe Vigoda -

Salvatore "Sally" Tessio, Tere Livrano - Theresa Hagen, Gianni Russo - Carlo Rizzi, Giuseppe Sillato - Don Francesco Ciccio, James Gounaris - Anthony Corleone, Livio Giorgi - Tenore, Maria Carta - Signora Andolini, la madre di Vito, Mario Cotone - Don Tommasino da giovane, Oreste Baldini - Vito Andolini da giovane, Danny Aiello - Tony Rosato, Roger Corman - Uno dei senatori, Sofia Coppola - Bambina al porto di New York (non accreditata), Roman Coppola - Sonny Corleone bambino (non accreditato), Italia Coppola - Mamma Corleone defunta (non accreditata); *premi*: Oscar 1975 per Miglior film a Francis Ford Coppola, Gray Frederickson, Fred Roos, Miglior regia a Francis Ford Coppola, Miglior attore non protagonista a Robert De Niro, Miglior sceneggiatura non originale a Francis Ford Coppola e Mario Puzo, Miglior scenografia a Dean Tavoularis, Angelo P. Graham e George R. Nelson, Miglior colonna sonora a Nino Rota e Carmine Coppola.

Quei bravi ragazzi (Goodfellas)

Titolo: Quei bravi ragazzi (Goodfellas); *origine*: Stati Uniti d'America; *anno*: 1990
genere: gangster/drammatico; *regia*: Martin Scorsese; *soggetto*: Nicholas Pileggi (libro);
sceneggiatura: Martin Scorsese, Nicholas Pileggi; *fotografia*: Michael Ballhaus;
scenografia: Kristi Zea; *costumi*: Richard Bruno; *effetti*: Connie Brink; *montaggio*:
Thelma Schoonmaker, James Y. Kwei; *durata*: 145'; *produzione*: Warner Bros;
distribuzione: Warner Bros; *distribuzione Italia*: Warner Bros. Italia; *interpreti*: Robert
De Niro - James Conway, Ray Liotta - Henry Hill, Joe Pesci - Tommy DeVito, Lorraine
Bracco - Karen Hill, Paul Sorvino - Paul Cicero, Chuck Low - Morris 'Morrie'
Kessler, Frank DiLeo - Tuddy Cicero, Frank Sivero - Frankie Carbone, Tony Darrow -
Sonny Bunz, Mike Starr - Frenchy, Frank Vincent - Billy Batts, Frank Adonis - Anthony
Stabile, Catherine Scorsese - Signora DeVito, madre di Tommy, Gina Mastrogiacomo -
Janice Rossi, Samuel L. Jackson - Stacks Edwards, Julie Garfield - Mickey
Conway, Welker White - Lois Byrd, Suzanne Shepherd - Madre di Karen, Debi Mazar -
Sandy, Margo Winkler - Belle Kessler, Kevin Corrigan - Michael Hill, Charles
Scorsese - Vinnie; *premi*: Oscar 1991 per Miglior attore non protagonista a Joe Pesci -
Mostra del Cinema di Venezia 1990 Leone d'argento-Premio speciale per la regia a Martin
Scorsese.

I Soprano (The Sopranos)

The Sopranos; *origine*: Stati Uniti d'America; *regia*: David Chase, Steve Buscemi, Jack Bender, Daniel Attias, Alan Taylor, Henry Bronchtein, Timothy Van Patten, John Patterson, Allen Coulter; *soggetto*: David Chase; *sceneggiatura*: Diane Frolov, Michael Imperioli, David Chase, Terence Winter, Robin Green, Mitchell Burgess, Jason Cahill, Andrew Schneider, Todd A. Kessler, Frank Renzulli, Matthew Weiner, Lawrence Konner; *numero episodi*: 86; *numero stagioni*: 6; *musiche*: Ashen Keilyn; *genere*: drammatico serie TV; *tratto da*: serie ideata da David Chase; *produzione*: Chase Films, Bard Grey Television, HBO; *distribuzione*: HBO; *distribuzione Italia*: Sky (Fox), Mediaset (Canale 5 – Italia 1); *interpreti*: James Gandolfini - Tony Soprano, Edie Falco - Carmela Soprano, Jamie-Lynn Sigler - Meadow Soprano, Michael Imperioli - Christopher Moltisanti, Lorraine Bracco - Dott.ssa Jennifer Melfi, Tony Sirico - Paulie 'Walnuts' Gualtieri, Robert Iler - Anthony 'A.J.' Soprano, Jr., Steve Van Zandt - Silvio Dante, Dominic Chianese - Corrado 'Junior' Soprano, Aida Turturro - Janice Soprano, Drea de Matteo - Adriana La Cerva; *premi*: Golden Globe 2000 per miglior serie televisiva, miglior attore a James Gandolfini, miglior attrice a Edie Falco, miglior attrice non protagonista Nancy Marchand – Golden Globe 2003 per miglior attrice a Edie Falco – Emmy Award 2007 per miglior serie drammatica, miglior regia e miglior sceneggiatura di episodio (*Made in America*, Stagione 6 – Episodio 21).

