



NAPOLI IN SCALA

Le rappresentazioni della città (XIV-XXI secolo)
Saggi scelti su pratiche e media

Tanja Michalsky

DARIO CIMORELLI EDITORE

SCRITTI

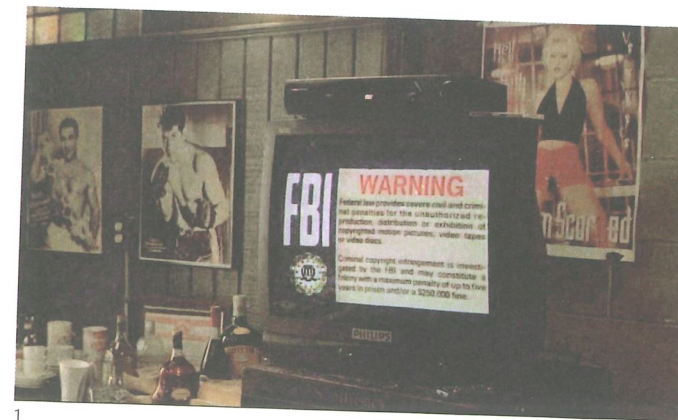
"The mother country.
Here they make it real."
Eroi da serie televisiva
alla ricerca delle proprie radici
(*I Soprano: Commendatori*)*

La serie televisiva *I Soprano* di David Chase, prodotta dalla HBO tra il 1999 e il 2007, deve il suo successo, sia presso il pubblico americano sia nel quadro degli studi accademici sui *media*, alla strategia finzionale - continuamente messa in questione da momenti autoriflessivi - di rappresentare uno spaccato di vita intima dei mafiosi d'oggi nello Stato del New Jersey¹. L'espedito narrativo è quello di mostrare l'ambiguo protagonista Tony Soprano (James Gandolfini) durante le sedute con la psicologa (Lorraine Bracco) per risolvere i suoi attacchi di panico, fornendo in tal modo anche sul piano narrativo una motivazione per collegare l'analisi dei suoi problemi personali con quella delle strutture mafiose². Intorno al personaggio di Tony, infatti, non viene creata unicamente quella rete di potere tipica della figura del boss di un clan; egli appare piuttosto come l'americano medio, il benestante padre di famiglia che vive in una villa di periferia ed è tormentato da problemi comuni. Si genera così un originale connubio fra i temi che caratterizzano l'attualità americana e il genere del film di mafia³. La serie, inoltre, si caratterizza non solo per il linguaggio tagliente e ricco di espressioni volgari tipiche dell'ambiente sociale che ritrae, per la rosa di personaggi presentati e delineati con precisione, per la brutalità e la rappresentazione esplicita della sessualità possibili solo su una pay-tv, ma soprattutto per una qualità generalmente definita di stampo postmoderno che emerge in particolar modo nel gioco con il genere del film di mafia⁴. Attraverso di esso e con la complicità di uno sguardo volto a decostruirlo, *I Soprano* è in grado di riflettere alcuni tratti tipici della società nord-americana così come viene generalmente proposta dai *media*.

Sebbene la mafia venga ripetutamente etichettata e presentata come malvagia, le sue pratiche sociali e criminali trovano comunque riscontro altrove nella società di questo ecosistema narrativo⁵. Pensiamo, per esempio, a come viene trattato il tema della crisi degli uomini bianchi e della loro organizzazione, che trascende di gran lunga il contesto mafioso.

Emerge subito, dunque, l'importanza del rapporto tra genere cinematografico e medialità, evidente non tanto per l'elaborata presenza di immagini provenienti da *media* differenti all'interno dei vari episodi⁶, quanto per l'intenzione di generare una continua relazione con altre opere filmiche e con la storia del cinema – atteggiamento tipico di un progetto prodotto alla soglia del XXI secolo – per trattare il tema dell'identificazione culturale⁷. Anche la lunga durata della serialità televisiva viene qui utilizzata in modo innovativo per sviluppare e approfondire singoli temi, soprattutto se pensiamo alla prima stagione che, senza la pressione delle quote d'ascolto, poté progressivamente 'educare' il pubblico senza dover ricorrere a strategie di *suspense* tra i vari episodi⁸. È alla qualità dei singoli episodi autoconclusivi e che via via approfondiscono diversi aspetti del racconto che si deve, infatti, il successo commerciale di questa serie, promossa fin dall'inizio trasmettendo i singoli episodi più volte settimanalmente in modo da poter essere assimilati nella loro complessità⁹.

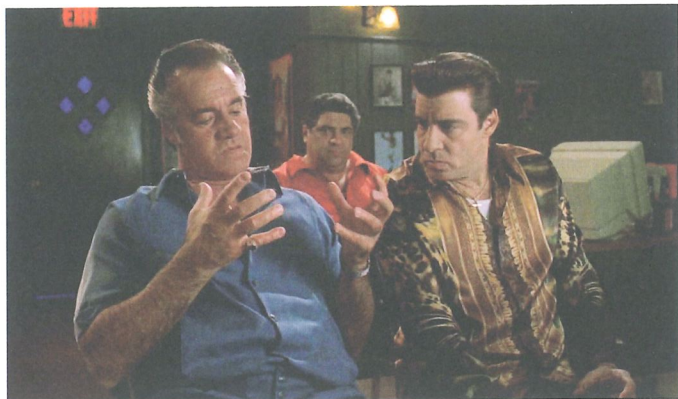
Per poter ragionare di questo 'universo' costruito nel corso degli anni, finora gli studi hanno selezionato alcuni aspetti generali della serie e li hanno interpretati alla luce della storia dei *media* o dei *cultural studies*. Nel presente saggio si esaminerà invece un singolo episodio per analizzare come vengano utilizzate immagini con forti connotazioni culturali, alcune delle quali ormai cristallizzate in cliché, e come questo uso si rapporti al fenomeno dell'intermedialità. L'episodio che si presta a un'analisi di questo tipo è *Commendatori* (II.4; USA, 2000)¹⁰, segmento in cui un piccolo gruppo di personaggi si reca con Tony Soprano a Napoli, centro della mafia italiana nell'immaginario collettivo¹¹, finendo per scoprire di avere un'idea nostalgica e in fondo falsata dei propri 'antenati' e sentendo così incrinarsi la propria identità e genealogia¹². Questo episodio, esemplificando le strategie generali della serie tutta e che riguardano tanto la tecnica narrativa, quanto i dialoghi e il montaggio, l'uso di riferimenti intermediali, la rappresentazione forzata di equivoci e di problemi di traduzione, tratta la decostruzione di un immaginario mafioso che si rivela come distorto attraverso il confronto interculturale. Obiettivo di questo saggio è dimostrare come la configurazione filmica – all'interno di una serie televisiva che si muove sulle corde del genere mafioso – elabori meccanismi di costruzione dell'identità.



1 | Ammonimento dell'FBI contro le copie non autorizzate dei film (*I Soprano*, II.4: *Commendatori*, 1'54")

The Godfather: il film che funge da 'padrino'

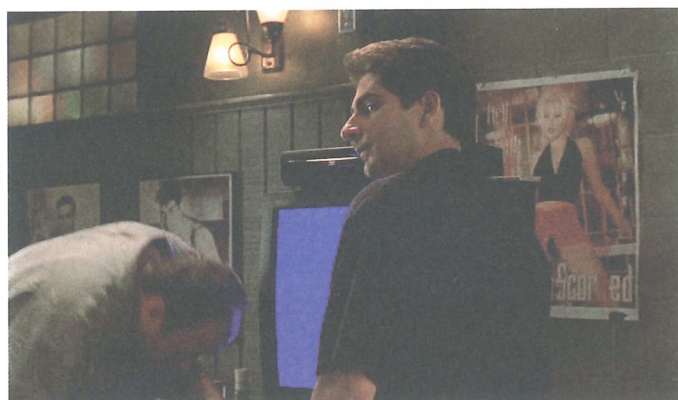
L'episodio inizia ironicamente con l'avviso firmato FBI che precede l'inizio di ogni film americano in DVD e che ribadisce il divieto di copia del film stesso. L'avviso viene trasmesso da un piccolo televisore, la cui area circostante, ingrandita, si rivela essere il retro del nightclub che serve da quartier generale (fig. 1). Paulie Walnuts (Tony Sirico)¹³, un anziano mafioso che riveste una posizione gerarchica abbastanza alta, sta pulendo con solerzia lo schermo, mentre in controcampo vengono introdotti gli altri spettatori, nei quali chi ha acquisito dimestichezza con la serie riconosce la cerchia ristretta della gang mafiosa. Si può supporre che venga proiettato *Il Padrino* o *Il Padrino - Parte II*, dato che Tony dalla sua scrivania sbotta dicendo che non ha nessuna intenzione di vedere il film un'altra volta. Il DVD non parte e Tony propone sarcasticamente che potrebbero chiedere allo stesso Francis Ford Coppola di risolvere il problema. Segue una discussione, come sempre dai toni accesi, su come far funzionare il dispositivo, mentre il film continua a non partire e Paulie si mette a recitare la sua scena preferita del film *Il Padrino - Parte II*, quella in cui Michael Corleone (Al Pacino) affronta il fratello (John Cazale), accusandolo di essere un traditore. "It was you, Fredo!", dice con gesti teatrali (fig. 2), che permettono di distinguere chiaramente la citazione dall'originale. E qui interviene sullo sfondo Big Pussy (Vincent Pastore), il traditore della cerchia dei Soprano (della cui infedeltà gli spettatori della serie sono già a conoscenza), che cerca di dirottare la conversazione in una direzione per lui più gradevole. Christopher Moltisanti (Michael Imperioli) sta intanto cercando di far funzionare il DVD e la sua sagoma si staglia nettamente contro il blu dello schermo privo di immagini, facendo emergere la sua realtà di personaggio televisivo (fig. 3). Paulie insiste e chiede nuovamente a Tony quale sia la sua scena preferita del film. Anche se all'inizio si



2

2 | Paulie recita una scena del *Padrino - Parte II* (*I Soprano*, II.4: *Commendatori*, 2'09")

3 | Christopher e Tony cercano di riparare il lettore DVD (*I Soprano*, II.4: *Commendatori*, 2'36")



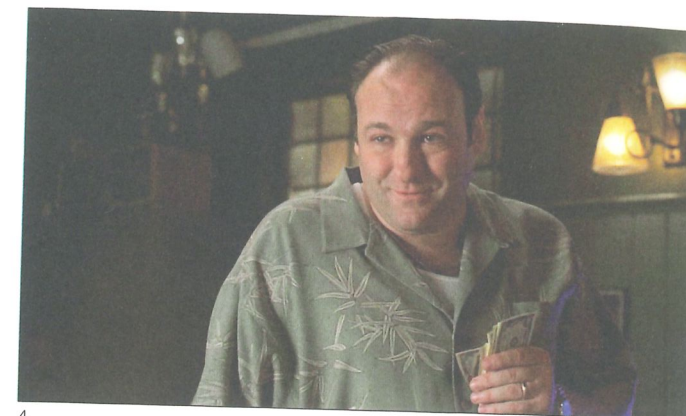
3

rifiuta e i problemi con il lettore DVD continuano a interrompere la conversazione, Tony descrive infine la scena dopo essersi alzato dal tavolo, inquadrato, come spesso, un po' dal basso e con le banconote in mano (fig. 4). È la scena in cui il giovane Vito Corleone uccide il boss in Sicilia. A differenza di Paulie, però, Tony non assume un ruolo preciso: rimane un narratore neutrale e abbozza con poche parole una descrizione della villa, del giardino e della scena in sé e poi aggiunge che probabilmente tutto questo gli è venuto in mente perché ora "ci andrà lui stesso." "Oh, it's fucking beautiful!", commenta il consigliere Silvio (Steve van Zandt), esprimendo come l'estetica della moralità mafiosa sia condensata nell'evocazione di queste immagini, che sono sotto gli occhi di tutti anche senza bisogno di vederle in un DVD. La scena si conclude con Paulie che si accanisce contro il lettore DVD, che continua a non funzionare (fig. 5).

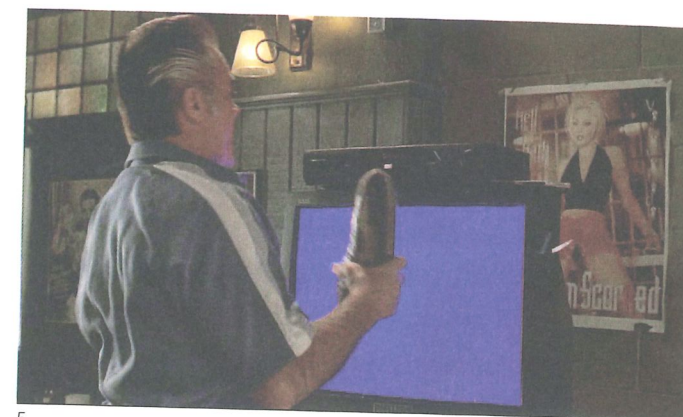
Questa sequenza d'apertura, della durata di meno di un minuto e mezzo, introduce l'argomento con una modalità ricorrente in questa serie: ossia che il viaggio di Tony alla volta

4 | Tony racconta la sua scena preferita del *Padrino - Parte II* (*I Soprano*, II.4: *Commendatori*, 2'41")

5 | Paulie colpisce il lettore DVD (*I Soprano*, II.4: *Commendatori*, 3'04")



4



5

di Napoli avviene sullo sfondo del *Padrino - Parte II* di Coppola. Il film è già stato citato negli episodi precedenti, ma la sua funzione intermediale viene introdotta in modo specifico in questa sede. Che si tratti 'solo' di un film è reso evidente dall'elemento del lettore DVD che non funziona e anche dalla battuta di Tony su Coppola, autore da lui apprezzato ma che, tuttavia, non può rispondere della copia del film. Il fatto però che il film fornisca una matrice per le azioni e le abitudini attuali dei mafiosi risulta evidente dalla conferma che tutti lo conoscono più o meno a memoria: singole frasi, gesti e immagini raccontati sono sufficienti a richiamare l'intera ambientazione e la sua stravagante etica. Il sottotesto conferisce inoltre alla scena un ulteriore livello di significato narrativo: è necessario sapere che il personaggio di Fredo, citato da Paulie, è un traditore per capire che Pussy, l'informatore dell'FBI, deve distogliere l'attenzione da questa scena¹⁴. L'evocazione della scena scelta da Tony, inoltre, acquista il suo pieno senso solo quando ci si rende conto che si tratta di un *flashback* del *Padrino*, un ritorno cinematografico alle radici italiane del protagonista,

che Tony ora vorrebbe incarnare a sua volta nella realizzazione del viaggio. Nel contesto della serie nel suo complesso, tuttavia, si tratta di un metacommento sullo *status* dei suoi personaggi, che agiscono come copie minori di eroi mitici di grandi epoche passate. Conoscono il mito, possono anche apprezzarlo come “fucking beautiful”, ma – inconsapevoli della logica del simulacro – non riescono a prenderne le distanze e cercano comunque di portarlo in vita imitandolo. Si può interpretare tutto questo come puro discorso mediatico e considerare la televisione come la sorella minore del cinema; ma vi si può anche intravedere un commento ironico sull’ipocrisia della mafia stessa, che trae la sua legittimità da immagini kitsch, la cui forma circola e si riproduce attraverso il cinema. Il fatto che Paulie distrugga il dispositivo che tiene in vita il mito va inteso come una sorta di preludio al fatto che tale mito, nel successivo viaggio a Napoli, sarà pesantemente infranto.

La peculiarità della serie *I Soprano* è che venga data per scontata la conoscenza del *Padrino* di Coppola. Anche se la battuta sul fatto che i mafiosi non istruiti non sanno nemmeno far funzionare un lettore DVD, finendo per distruggerlo, viene compresa da tutti gli spettatori, sarà più stimolante per coloro che possono coglierne le allusioni anche in assenza del film, riuscendo a riconoscere il rapporto tra originale e copia. Nel corso della serie, molti avranno rivisto la trilogia del *Padrino* per rinfrescarsi la memoria sulle scene del film e sul loro ruolo narrativo, per cogliere la ricchezza dei riferimenti allusivi. È proprio su questo che può puntare una serie televisiva così complessa e, a differenza delle possibilità di un film prodotto per il cinema, la serialità può quindi imbattersi in citazioni molto puntuali, attingendo anche a un *medium* effimero come il cinema. In tal modo essa stimola all’analisi filmica i suoi spettatori, i quali sono portati a considerare gli episodi come opere con un proprio sistema di riferimento.

Identità e alterità

Per far luce sul tema dell’identità e dell’alterità, e allo stesso tempo sviluppare una trama all’interno dell’episodio, vengono portate avanti in parallelo diverse linee narrative che si commentano a vicenda. Il maggior spazio è dato al soggiorno a Napoli, che, essendo girato in esterni, distingue questo episodio dalla normale ambientazione in studio. Tony vuole concludere l’affare delle auto di lusso rubate, ma deve constatare che la mafia in Italia è da tempo strutturata in modo molto diverso da come pensava, incompatibile con l’immaginario da lui visto nei film. Contrariamente alle sue aspettative, non può negoziare direttamente con una controparte maschile del suo rango, ma deve accontentarsi della moglie (Sofia Milos) di Mauro Zucca, condannato all’ergastolo, e vedere con i suoi occhi

6 | Annalisa Zucca squadra Tony Soprano al loro primo incontro (*I Soprano*, II.4: *Commendatori*, 17'54")



6

che il vecchio Don Vittorio (Vittorio Duse) è ormai ridotto all’ombra di sé stesso, dato che soffre di demenza senile ed è costretto sulla sedia a rotelle. Solo lentamente riesce ad adattare la sua strategia alla nuova situazione e a reagire agli assalti della bella Annalisa, una ‘Madonna’ dai capelli scuri (fig. 6) che lo affronta tanto con seduzione femminile quanto con durezza inflessibile¹⁵. Alla fine riesce a strappare alla *woman boss* il suo uomo migliore, ma in cambio deve vendere le auto a un prezzo molto più basso.

A New York, intanto, una coppia nel clan di mafiosi è in procinto di divorziare. Anche qui i rapporti tradizionali subiscono dei cambiamenti quando Angie Bonpensiero (Toni Kalem) vuole separarsi dal marito Pussy (il già citato informatore dell’FBI) perché questi non le ha mai spiegato i motivi della sua assenza di sei mesi (mentre si trovava presso l’agenzia governativa), non mostrandosi sufficientemente compassionevole alla notizia che alla donna fosse stato diagnosticato un tumore. In assenza di Tony, le vicende di New York sono caratterizzate dalle conversazioni tra donne che ruotano intorno al tema del matrimonio e del comportamento maschilista degli uomini. A Janice (Aida Turturro), sorella di Tony, viene affidato il compito di rappresentare alcune grossolane istanze femministe, che vengono però contrastate dalla sua relazione con un mafioso dalla mentalità piuttosto antiquata¹⁶. E mentre in America si discute con un vocabolario estraneo ai personaggi, in Italia, contrariamente al luogo comune, le mogli dei mafiosi hanno già acquisito una parte del potere (anche se solo come conseguenza del fatto che i loro mariti o si sono uccisi a vicenda o si trovano in prigione). Quasi incidentalmente, inoltre, viene mostrata una scena in cui Pussy uccide un testimone indesiderato del suo incontro con un informatore. Il fatto che si tratti di un fan e imitatore di Elvis può essere letto sia a livello intermediale sia come contrappunto americano ai cliché italiani presenti nell’episodio.

Nella giustapposizione delle due ambientazioni vengono tratteggiate in modo molto efficace e con informazioni specifiche anche le due città. A Napoli le trattative importanti si svolgono sullo sfondo di scenografie tipiche e idealizzate, che si tratti di un ristorante di lusso, della spiaggia di Posillipo (che non viene specificatamente introdotta come tale, ma intende trasmettere un'immagine tipica di Napoli) o persino dell'oracolo della Sibilla Cumana. A New York, sullo sfondo di una voce fuori campo della radio che informa sulle condizioni meteo e del traffico, i 'colleghi' afroamericani di Tony rubano una Mercedes destinata alla vendita, provocando la reazione indignata della proprietaria quando il marito incolpa del furto i "fucking niggers"¹⁷. La piccola famiglia ebrea con il cane di nome Churchill è sufficiente per evocare nel pubblico americano i tipici luoghi comuni di New York. Al contrario, alcune scene nella Napoli by night sono girate anche in location insolite, come i luoghi visti dal mare o all'uscita di un tunnel congestionato dal traffico, mentre una parentesi formale è data anche qui dal chiacchiericcio (senza testo in sottotitolo) di un annunciatore radiofonico. Globalizzazione e alterità vengono in tal modo a fondersi e a sensibilizzare lo spettatore alla complessa struttura delle due città, che non diventano afferrabili in questo quadro appena abbozzato ma, tanto con la complicità di immagini da cartolina quanto attraverso la loro negazione, si delinea uno spartito fatto da poche ma vivide impressioni.

Tuttavia, l'alterità degli italo-americani e degli italiani è espressa non tanto mediante la giustapposizione di immagini, quanto piuttosto attraverso le esperienze individuali dei visitatori di Napoli. Paulie e Tony imparano che la violenza può essere usata in modo diverso dal solito mentre assistono senza parole a quello che, a loro avviso, è un ingiusto pestaggio di un ragazzo. "Questa è l'università di Napoli", viene detto loro: un commento che deriva dal noto cinismo dei napoletani, ma che suggerisce che anche tra mafiosi le differenze culturali possano essere superate soltanto grazie a un lungo e complicato processo di apprendimento. Christopher si gode il consumo sfrenato di droga in albergo senza mai mettere piede fuori dalla porta e Paulie cerca invano di parlare in napoletano con degli sconosciuti e di entusiasmare un'annoiata prostituta del fatto che i rispettivi antenati provenivano dallo stesso luogo¹⁸. Il fallimento del processo di appropriazione di una 'patria' solo apparentemente familiare si fa qui evidente: l'intreccio tra i brevi intermezzi newyorkesi e l'azione a Napoli ne rende più palpabile la distanza, ulteriormente enfatizzata dalle telefonate scontrose fra Tony e sua moglie, complice la differenza di fuso orario¹⁹. Il risultato del viaggio si traduce in termini visivi con l'espressione di delusione stampata sui volti dei tre personaggi mentre guardano fuori dai finestrini dell'auto e rivedono la loro 'patria'

71 "The Vesuvius!" (I Soprano, II.4: Commendatori, 11'59")



7

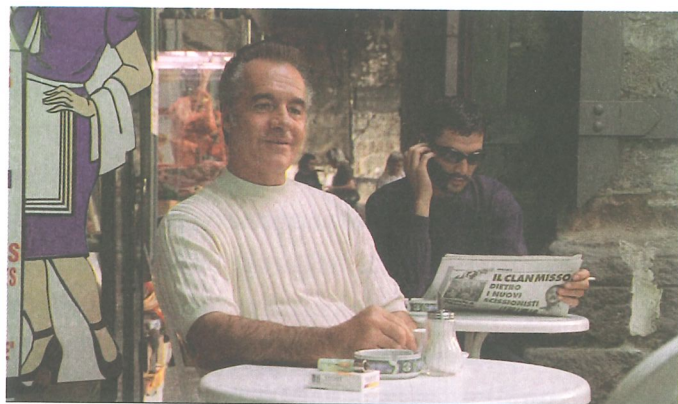
americana disseminata di industrie, che i titoli di testa della serie - con Tony che guida attraverso il paesaggio suburbano - hanno reso già un *topos*²⁰. Nonostante tutta la retorica di segno contrario, essi sanno quanto poco successo hanno avuto nel loro viaggio, sia dal punto di vista economico sia emozionale, ma non possono far altro che reprimere tali sensazioni. Le radici apparentemente così reali dell'identità italo-americana, garantite genealogicamente dai loro antenati, vengono smascherate in questo episodio per essere ridotte a puro costruito; eppure, nulla cambia nell'identità dei mafiosi, perché tale identità si basa, tra l'altro, proprio su tale costruito. Questa visione non rappresenta ovviamente una novità, ma la serie fornisce l'esempio di quanto i mafiosi siano nell'impossibilità di sorpassare il proprio modello nonostante le intuizioni afferrate in questa nuova esperienza.

Realtà e luogo comune

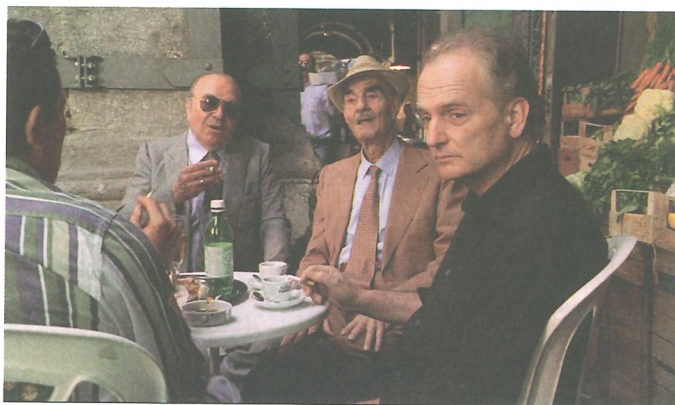
Nella scena dell'arrivo a Napoli, le aspettative dei viaggiatori paiono ancora possibili. Paulie è estasiato nella speranza di trovarsi di fronte a una realtà della quale la propria esistenza non è altro che una semplice copia: "Look at this place! The mother country. Here they make it real!" E dopo aver visto il Vesuvio ergersi di fronte ai loro occhi, Tony formula quasi una teoria dell'imitazione: "The Vesuvius! Jesus! Who'll tell Artie that his mural looks like a used Trojan compared to this?" (fig. 7). A seconda del livello linguistico di interpretazione di questa affermazione, lo "used Trojan" può riferirsi a un oggetto particolarmente disgustoso, cioè un preservativo usato, la cui marca più nota, 'Trojan' appunto, è diventata sinonimo di preservativo negli Stati Uniti; oppure è la versione più colta del cavallo di Troia. In ogni caso, Tony si riferisce al dipinto murale del vulcano presente all'interno del Vesuvio, il ristorante di famiglia in New Jersey, che, se paragonato con il vulcano reale, gli sembra,



8a



8b



8c

8 | | Soprano, 11.4: *Commendatori*

8a. "Discover the taste of the real Neapolitan express": Paulie nel centro storico di Napoli (31'10")

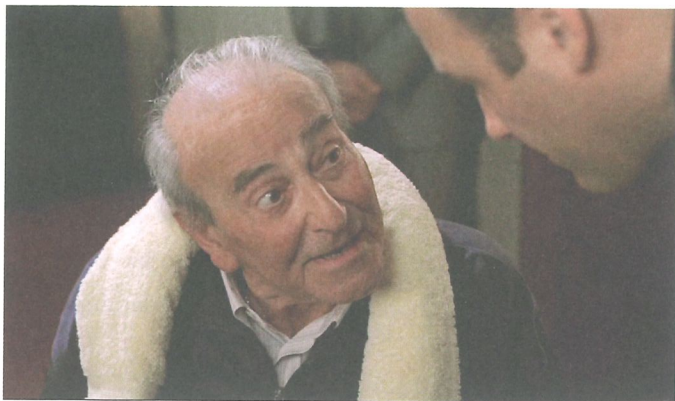
8b. Ultime notizie sulla mafia (31'26")

8c. David Chase fra i napoletani (31'27")

per dirla in un modo gentile, non solo una copia di 'qualità inferiore', ma addirittura una copia di seconda mano, cogliendo così quel processo di trasformazione di un luogo in mero marchio della città di Napoli. Si vedrà in seguito che anche il loro stesso *status* sarà quello di cavalli di Troia di seconda mano, che vengono immediatamente e ovunque riconosciuti come tali. Tuttavia, i tre personaggi non riescono ad acquisire questa consapevolezza; sperano invece di diventare 'veri' mafiosi attraverso la loro presenza nel luogo in cui "quelli fanno sul serio", proprio come avevano cercato di fare in precedenza appropriandosi delle scene del film.

La discrepanza tra l'immaginazione e la realtà della patria napoletana è messa in scena da un punto di vista narrativo attraverso i processi di apprendimento sopra citati, ma si esprime soprattutto nelle difficoltà di comunicazione causate dalla mancata conoscenza dell'italiano da parte degli italo-americani: condizionano la trama quando l'intermediario bilingue, Furio Giunta²¹, traduce in modo errato per motivi diplomatici; producono un effetto comico quando Paulie, ignaro delle regole, si rivolge a tutti quelli che non conosce chiamandoli "commendatori", poiché pensa di aderire a un registro formale. Seduto davanti a un cartello pubblicitario di "real Neapolitan express" (scritta che potrebbe benissimo essere un reale reperto locale di squisita 'invenzione' linguistica; fig. 8a), e con alle spalle un signore che legge le ultime notizie sugli scontri di mafia su un giornale (fig. 8b), si rivolge amichevolmente agli uomini del tavolo accanto. Il fatto che David Chase sia seduto tra gente del posto indifferente e scostante (fig. 8c) enfatizza la finzione della scena e permette all'autore di partecipare alla vita di strada napoletana, di cui invece priva il suo personaggio.

Altre due scene mostrano in modo più chiaro che i tentativi di esprimersi con brandelli di parole e simulare così un senso di appartenenza simboleggiano l'infruttuosa trasposizione sulla realtà di formule preconfezionate. Quando gli americani iniziano a negoziare mentre sono a cena insieme, la circospezione si diffonde da entrambe le parti, perché sia Tony sia i napoletani non si sentono trattati secondo le loro aspettative. Sebbene Tony non riesca a capire gli insulti del leader napoletano, interpreta correttamente i suoi gesti e le sue espressioni facciali, e solo l'arrivo del confuso don Vittorio salva la delicata situazione. Tony si inchina a lui secondo le regole tradizionali e, con soddisfazione di tutti, gli rende l'omaggio dovuto. Quando l'anziano signore si appresta ad aggiungere qualcos'altro, le espressioni imbarazzate dei napoletani non lasciano presagire nulla di buono. Ma lui si limita a dire "Wheelchair... Boulevard" (fig. 9), al che Tony dice a Furio che probabilmente la sua sedia a rotelle deve essere aggiustata. Annalisa, la figlia di Vittorio, lo corregge dicendo "Whilshire Boulevard", mentre Vittorio aggiunge "George Washington Bridge" e



9 | Don Vittorio dimostra le sue conoscenze di inglese (*I Soprano*, II.4: *Commendatori*, 18'00")

"Major Deegan Expressway", e a quel punto Tony, abituato a parenti confusi, sa come comportarsi. Poco dopo, rispondendo a una domanda, Annalisa dice di non essere mai stata negli Stati Uniti e che il suo inglese, passabile ma non privo di errori, deriva "from school... and films!". Nel contesto dell'episodio, l'affermazione di Annalisa di conoscere l'inglese dai film allude, tra l'altro, al cinema quale comune sistema di riferimento. Tuttavia, il fatto che il padre non si limiti a parlare male o in modo scorretto l'inglese, ma pronuncii nomi di strade, porta in primo piano il processo stesso di denominazione. Un nome proprio può quindi essere frainteso in quanto elemento denotativo, e allo stesso tempo allude al processo mediante il quale semplici autostrade vengono nobilitate attribuendo loro dei nomi storici. In questo senso, al linguaggio non viene unicamente attribuita una funzione problematica in quanto mezzo di comunicazione, ma anche quale strumento che genera cultura, e le cui singole parti, anche se estrapolate dal contesto, trasmettono molto più di un semplice significato²². Non appare quindi fuori luogo che Paulie, pochi istanti dopo, mentre mangia svogliatamente un piatto di linguine al nero di seppia, chiami il cameriere e chieda del *gravy*, la versione americana della salsa di pomodoro. Ci vogliono alcuni scambi di battute per far capire ai napoletani una simile richiesta, con il risultato che questi ultimi commentano tra loro, nel più profondo dialetto napoletano, che prima credevano, a torto, che fossero i tedeschi ad essere "u pezzo di merda." Il declassamento culturale degli americani, che, nel non saper apprezzare un piatto locale, li colloca addirittura dopo i tedeschi, rivela il sistema non proprio sottile, ma comunque differenziato, all'interno del quale vengono giustificati i pregiudizi nei confronti dei forestieri.

I pregiudizi nazionali che derivano dalla limitata informazione da parte dei *mass media* sono invece oggetto di un breve dialogo tra Paulie e un altro personaggio napoletano.

Nei pressi di Castel Nuovo, in un'area trafficata e piuttosto inospitale, che è però (ancora una volta ironicamente) accompagnata da un'idilliaca canzone popolare napoletana fuori campo, Paulie si mette di nuovo a parlare con un uomo, nonostante le sue precedenti e sconcertanti esperienze, e dandogli un'amichevole pacca sulla spalla si rivolge a lui chiamandolo "Commendatore!" "La conosco?", risponde l'uomo. "I'm from America!", e a Paulie non sembra di dover aggiungere altro. Ma la sua risposta non fa che scatenare nell'interlocutore il ricordo dell'incidente alla funivia di Cavalese del 1998: "È con la Nato? Allora Lei ha tagliato i fili della gondola." E la conversazione finisce qui, mentre parte la musica sull'immagine di un pescatore che passa in barca nel bagliore del sole al tramonto, tanto che per Paulie tutto rientra nella solita immagine, non avendo capito il motivo di quell'accusa insensata. Entrambi gli episodi dimostrano che non si tratta di un'unilaterale messa in discredito dei mafiosi, ma di un problema di livello superiore: il problema degli "used Trojans", che rendono così difficile approssimarsi alla realtà degli altri.

Ma non sono solo i dialoghi a determinare la discrepanza tra realtà e immaginazione. La musica, in particolare, è utilizzata in modo tale da fare da supporto alla trama e al contempo fungere da commento ironico della stessa. Talvolta viene però anche impiegata per assecondare gli stereotipi e favorirne la decostruzione. Sebbene questa costruzione non sia un'invenzione dei *Soprano*, essa viene portata alle estreme conseguenze in questo episodio, esemplificando ancora una volta come vengano esibiti i molteplici meccanismi di produzione di significato attraverso i *media*.

Con te partirò

In diversi episodi, la canzone *Con te partirò*, nell'interpretazione di Andrea Bocelli, funge da simbolo decadente di un'Italia perfetta e sentimentale, così come i membri della famiglia vorrebbero che fosse, proprio perché la conoscono solo in questa versione superficiale e sdolcinata. In *Commendatori*, la melodia e il testo sono costantemente posti in una nuova relazione con le immagini mostrate, in modo tale da rendere evidente come la sua interpretazione dipenda dal contesto, fino a privarla del suo valore di simbolo di un'Italia pura e incontaminata²³.

La melodia compare per la prima volta nel momento in cui Pussy, dopo essere stato sorpreso a incontrarsi con un uomo dell'FBI, esce dal supermercato e cerca freneticamente la sua vittima nel parcheggio. Mentre la musica si fa sempre più forte, si sentono le parole: "...il mio cuore che hai acceso. Chiudi dentro me la luce che...", seguite da un'inquadratura delle tre donne al ristorante e, in tono molto più sommesso (tanto che solo chi conosce la canzone

riesce a distinguere le parole), dalla frase: "...hai incontrato per strada." La canzone, che in realtà è dedicata agli innamorati, produce qui l'effetto contrario: la luce che ha scatenato l'incontro casuale va ora intesa come l'idea di uccidere il testimone indesiderato. Per quanto sia fugace, questa allusione non fa che rendere ancora più chiaro il ruolo di un pubblico attento al quale la serie si rivolge: come è già stato sottolineato in precedenza, la trasmissione ripetuta degli episodi ha infatti permesso fin dall'inizio di individuare tali sottigliezze²⁴.

La musica fa in seguito da cornice alla conversazione a cui partecipano Angie, la moglie di Pussy, e altre protagoniste, Carmela e Rosalie, curiose di sapere quanto sia felice Angie ora che il marito è tornato all'ovile. Quando però quest'ultima rivela la sua delusione per essere stata tenuta all'oscuro di tutto, ecco che la musica, che risuona anche al ristorante, fornisce l'occasione per cambiare discorso e passare a parlare della canzone stessa e del cantante. All'inizio la canzone commuove Rosalie fino alle lacrime; Carmela allora la conforta per la morte del marito, assecondata da Angie. Rosalie risponde "que será será", al che Carmela aggiunge "what will be, will be." Una canzone provoca dunque commozione, fa quello che fa di solito il cinema, ma la conseguenza è il ricorso a un'altra canzone citata, che già di per sé univa spagnolo e inglese, ma che qui, nelle versioni spagnola e inglese citate una dopo l'altra, indica ancora una volta quanto queste parole rimangano sulla superficie della lingua, perché si deve supporre, sullo sfondo della serie, che Rosalie non si renda conto che sta citando lo spagnolo e non l'italiano. Allo stesso modo, Rosalie e Carmela vivono questo momento di profonda intesa seguendo solo un'intuizione, senza la consapevolezza che si tratta di una canzone scritta per un film di Alfred Hitchcock²⁵.

I telespettatori cominciano intanto ad avere il sospetto che il futuro non porterà niente di buono, dato che Angie è molto scossa e si appresta a sfogarsi. Carmela inizia parlando del cantante: "God, he's so handsome, too", e dopo una pausa imbarazzante aggiunge: "He's blind, you know?". Angie a quel punto inizia a emozionarsi, non per la condizione di Bocelli, fraintendimento iniziale di Rosalie che genera l'ennesimo equivoco dell'episodio, ma per la sua personale situazione matrimoniale. Sullo sfondo e sempre accompagnati dalla voce del tenore, in una *mise-en-scène* leggermente sfocata ma efficace, si vedono altri clienti del ristorante che origliano le donne e che Rosalie rimprovera verbalmente a più riprese. La scena si conclude con l'annuncio del divorzio di Angie mentre la musica aumenta di volume e le parole "Io con te partirò!" risuonano sui volti scioccati delle amiche, riprese in primo piano una dopo l'altra, cariche di un pathos di segno opposto.

Lo stacco successivo mostra un altro commiato che, per quanto ironico, si ricollega a pieno titolo a quanto detto in precedenza. Ancora accompagnato dal canto a piena voce di

Bocelli, un aereo decolla in un cielo rosso sangue, e appare chiaramente che anche Tony sta partendo verso un futuro incerto, forse addolcito da avventure amorose. Sempre rosso sangue, appare il Vesuvio (fig. 7) e, in dissolvenza incrociata, parte una panoramica insolitamente ampia e altrettanto ricca di pathos sul Castel dell'Ovo di Napoli, oltre il quale la limousine con Tony, Paulie e Christopher raggiunge l'albergo. Il finale della canzone si mischia alle parole già citate di Paulie: "Look at this place, the mother country." "Io con te!" allude ora alla storia d'amore tra i mafiosi e la loro patria, che si rivela vuota come il matrimonio di Angie e Pussy. La canzone diventa così sia il leitmotiv dell'episodio, in cui i mafiosi si trovano a percorrere strade già conosciute e a riconoscere qualcosa di nuovo, ma anche emblema del finto ordine che sostiene una visione del mondo che non ha nulla a che vedere con la realtà.

Il filo musicale viene ripreso solo molto più tardi, quando Tony osserva dal balcone di casa sua Annalisa Zucca, in bikini, mentre si taglia le unghie. La canzone di Bocelli si pone ora in netto contrasto con la musica moderna ascoltata in precedenza, che viene spenta per volere di Annalisa. E di nuovo il testo può essere incorporato nella narrazione: "Sulle finestre mostra a tutti il mio cuore, che hai acceso." Insieme a Tony interpretiamo questa scena come un invito, rivelato dal suo sguardo apparentemente consapevole, verso il corpo femminile esposto. Ma poi il cambio scena ci porta nella cucina di Carmela, dove la canzone è trasmessa alla radio. La donna nei suoi pensieri sembra essere in Italia, ma presto si capisce che sta pensando alla precedente conversazione con Angie. Stavolta però la canzone accompagna il discorso sui mafiosi maschilisti e svolge così il ruolo di antagonista di quelli che Janice, riferendosi ai mafiosi, definisce *emotional cripples*, un ruolo questo assunto dal sentimentale cantante 'modello' divenuto ormai pure lui un personaggio stereotipato. Solo quando Carmela si salva ridendo di Janice, il cui compagno è ugualmente maschilista, la musica riprende ad alto volume, ma non riesce più a dissipare i dubbi di Carmela - e il taglio scena mostra allora Annalisa e Tony che addenta con gusto una pera. La canzone si conclude con l'accordo finale soltanto nell'inquadratura successiva, con Tony e Annalisa che giocano a golf in un paesaggio sublime, anche se leggermente urbanizzato (figg. 10a-c).

In questa sequenza, la canzone è inserita in un contesto erotico, ma il tradimento è onnipresente, poiché la musica che Carmela ascolta assume per lei un significato diverso rispetto a quella di sottofondo, che sottolinea le aspettative di Tony. La stessa distinzione tra musica di sottofondo e musica radiofonica illustra la funzione che essa svolge all'interno del film: la musica infatti serve sia a esprimere stati d'animo sia a creare connessioni



10a



10b



10c

10a-c | Annalisa Zucca e Tony discutono di affari davanti al panorama del golfo di Napoli (*I Soprano*, II.4: *Commendatori*, 29'07", 29'10", 29'14")

tra luoghi topograficamente lontani. Il fatto che tale connessione non possa essere che superficiale è lapalissiano, perché l'immagine creata da questa musica, una visione irrealistica dell'Italia emotiva, viene qui messa in discussione e costantemente negata.

Conclusioni

Quello che si potrebbe qualificare come "Fucking beautiful", per citare Silvio, è il modo in cui i mafiosi vengono mostrati in questo episodio dei *Soprano*, in cui, a differenza di quanto accade nel *Padrino - Parte II*, i personaggi - sebbene tentino di aderire a quel modello - non riescono in realtà a calarsi nel tanto agognato e presunto contesto d'origine. Il film di Coppola, infatti, si presta a essere tanto un ideale inarrivabile quanto una matrice altamente influente. In questo contesto, il linguaggio è messo in scena come un mezzo di comunicazione destinato al fallimento, poiché i protagonisti non hanno a disposizione competenze linguistiche interculturali e devono affidarsi a brandelli di parole di cui non conoscono le connotazioni. Le immagini evocate all'interno dell'episodio si rivelano dei meri cliché che non servono alla comprensione reciproca, ma anzi la ostacolano. La musica è usata in modo molto simile come mezzo per trasmettere suggestioni e atmosfere, mentre testo e melodia sono utilizzati esplicitamente contro l'intenzione della canzone. In breve: le radici di questi eroi da serie televisiva sono poco profonde, ma ampiamente ramificate in un terreno generato dall'intermedialità in cui essi si aggrappano alla storia del cinema e a quella della criminalità organizzata in Italia e negli Stati Uniti. Il merito della serie *I Soprano* è quello di dissotterrare le radici mediali e storiche e di esporle in modo tale da renderne evidente la precarietà.

* Il saggio è apparso per la prima volta come Michalsky 2011a. Si indicano di seguito alcuni tra i principali aggiornamenti bibliografici sui temi qui trattati. Subito dopo l'uscita del saggio sono stati dati alle stampe diversi studi monografici e antologie che cercano di coprire un ampio ventaglio di approcci e aspetti rilevanti per lo studio della serie *I Soprano*: Lavery, Howard, Levinson 2011; Diederichsen 2012; Nirmalarajah 2012; Edgerton 2013; Ricci 2014; Bath, Deines, Durst *et al.* 2017. Nel 2019 è stata pubblicata una lunga intervista con il creatore della serie, David Chase. Si veda Zoller Seitz, Sepinwall 2019. In merito all'analisi dell'episodio *Commendatori* e dell'immagine di Napoli si veda Chianese 2016. Sulla questione del nuovo formato della serie televisiva a cavallo tra i due secoli, Blanchet 2011; Weigold 2017. Sugli espedienti narrativi si vedano anche O'Sullivan 2013; Wampfler 2017. In riferimento agli studi italiani sulla serialità televisiva e gli ecosistemi narrativi si rimanda, tra gli altri, a Innocenti, Pescatore 2008; De Pascalis 2019; Maiello 2020. Sui riferimenti intermediali e intertestuali Schneid 2017. Sull'uso della musica Sayed 2017. Sulla questione dell'identità culturale degli italo-americani, Tomasulo 2011; Grynbaum 2011. Sul trattamento degli aspetti di *gender* e femministi Akass, McCabe 2011. Sul modello cinematografico del mito del mafioso Dino 2009.

- 1 Poiché la serie non ha avuto successo in Germania, gran parte degli studi interpretativi sono stati finora pubblicati solo oltreoceano. Si vedano in particolare Lavery 2002; Greene, Vernezze 2004; Yacowar 2005; Lavery 2006.
- 2 Lo scenario del mafioso che va dallo psicologo trova il suo antecedente in film come *Analyze This* (USA-Australia, 1999), in cui Robert De Niro nei panni di un boss cattolico e Billy Crystal in quelli di un analista ebreo formavano una coppia perfetta. È significativo, tuttavia, che il paragone venga fatto soprattutto da non mafiosi, mentre Tony Soprano liquida questo film come una commedia e non ammette gli evidenti parallelismi. Per un contesto più ampio si veda Gabbard 2002. Bruce Plourde (Plourde 2006) ha analizzato quanto la psicologa introduca nella serie il ruolo dello spettatore affascinato dal crimine.
- 3 Sull'ambivalente rappresentazione della cultura italo-americana nei *Soprano*, la quale, con fastidio di alcuni italo-americani, è introdotta da una famiglia mafiosa, si vedano i controversi contributi del volume di Regina Barreca, che raccoglie solo autori di discendenza italiana. Cfr. Barreca 2002. Si veda anche l'illuminante analisi dell'episodio *Christopher* di Christopher Kocela (Kocela 2006), che mostra quanto la serie stessa riesca a riflettere l'attuale dibattito sulla *whiteness* degli italo-americani. Sul genere del film italo-americano e i suoi stereotipi si veda la panoramica in Bondanella 2004. Per una discussione sul razzismo nei confronti degli immigrati italiani si rimanda a Jacobson 1998; Guglielmo, Salerno 2003. Nella serie stessa, l'argomento viene discusso nell'episodio *The Legend of Tennessee Moltisanti* (I.8; USA, 1999) in una scena di cena a casa della dottoressa Melfi, che a sua volta è figlia di una famiglia d'origine italiana.
- 4 Pattie 2002. Pattie si oppone all'etichettatura troppo semplicistica dell'autoriflessività in sé e sostiene la necessità di intendere i film di mafia in senso più ampio, come una cornice simbolica dei *Soprano* (p. 137). Si veda anche Nochimson 2003.

- 5 Jason Jacobs arriva a descrivere Tony come il vero umanista, che può essere un criminale, ma incarna valori umanistici che non devono essere visti in contraddizione con i suoi crimini. Si veda Jacobs 2005, in particolare p. 156.
- 6 Ricci 2006 interpreta molte immagini nel contesto della trama del film, ma non va oltre un'interpretazione e un'enumerazione talvolta semplicistica. Cfr. anche l'analisi molto più dettagliata della scena d'apertura di *Amour fou* (III.12; USA, 2001), in cui Carmela Soprano e sua figlia conversano guardando un quadro del *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Jusepe de Ribera e il ritratto della moglie di Pieter Paul Rubens al Metropolitan Museum, mettendo in relazione la propria situazione con le raffigurazioni dei dipinti senza la consapevolezza di una distanza storica; in Jacobs 2005, pp. 139-141.
- 7 Creeber (2002) sottolinea giustamente la gerarchia dei film costantemente citati e mostrati anche in spezzoni, tra i quali *The Godfather* (USA, 1972; *Il Padrino*) e *The Godfather - Part II* (USA, 1974; *Il Padrino - Parte II*) di Francis Ford Coppola sono i capofila indiscussi, mentre i film degli anni trenta come *The Public Enemy* (USA, 1931; *Nemico pubblico*) di William A. Wellman, *Scarface* (USA, 1932; *Scarface - Lo sfregiato*) di Howard Hawks e *Little Caesar* (USA, 1931; *Piccolo Cesare*) di Mervyn LeRoy appartengono per così dire alla 'storia'. *Donnie Brasco* (USA, 1997) di Mike Newell o *Mean Streets* (USA, 1973; *Mean Streets - Domenica in chiesa, lunedì all'inferno*) e *Goodfellas* (USA, 1990; *Quei bravi ragazzi*) di Martin Scorsese, probabilmente perché troppo vicini alla realtà, raramente hanno una connotazione positiva, sebbene 'Marty' (Scorsese) sia citato in diversi dialoghi e sia ovviamente venerato dai mafiosi: Christopher lo chiama per strada in *46 Long* (I.2; USA, 1999) per dirgli che ha particolarmente apprezzato (sottinteso: a differenza dei suoi film sulla mafia) il suo film *Kundun* (USA, 1997).
- 8 Rogers, Epstein, Reeves 2002; sul finanziamento si vedano soprattutto le pp. 53 sgg. Anche se non è chiaro come un simile grado di qualità sia stato effettivamente raggiunto considerando i molti sceneggiatori, registi e l'intero processo produttivo, esso è dovuto probabilmente in gran parte alla libertà (artistica e finanziaria) che l'emittente ha concesso a David Chase.
- 9 Si veda Levinson 2002.
- 10 Sceneggiatura: David Chase, regia: Timothy Van Patten, trasmesso per la prima volta negli USA il 6 febbraio 2000.
- 11 Gli studi sulla storia della mafia e sulla sua situazione attuale in Italia sono cresciuti notevolmente dopo i grandi processi degli anni ottanta e novanta; la loro trattazione esula tuttavia dall'obiettivo del presente articolo. È però comunemente noto che all'interno del crimine organizzato italiano, identificato genericamente come mafia o 'cosa nostra' ('this thing of our's'), occorre fare molte distinzioni e che a Napoli, per esempio, domina la 'Camorra'. Per un'introduzione generale, si veda John Dickie 2006.
- 12 Sulla costruzione dell'identità si veda Steevens 2004, in particolare pp. 113 sgg. Steevens interpreta tuttavia la fallita ricerca di identità di Paulie come fenomeno generale contemporaneo, ma, a mio parere, non coglie nel segno.
- 13 I nomi dei protagonisti sono tutti legati alle caratteristiche dei loro personaggi. 'Soprano', per esempio, sta da un lato per il canto dello stesso Tony Soprano, che ammette le sue debolezze a una psicologa, e dall'altro, con riferimento al-

la voce femminile, per la situazione precaria dei mafiosi, i quali, pur nelle gesta quasi 'operistiche', hanno perso la loro identità tradizionale (maschile). 'Walnuts', invece, si riferisce alle 'noci' ovvero 'palle' (cioè testicoli maschili), e quindi, in senso metaforico, al coraggio di chi ne è dotato, che però viene contemporaneamente sminuito dalla minimizzazione del nome di battesimo: Paulie.

- 14 La foto di Annie Leibovitz del 1999, modellata sull'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci (1494-1498, Milano, Santa Maria delle Grazie) con i membri della famiglia Soprano, fa capire quanto fosse chiara la distribuzione dei ruoli per i cultori della serie. La foto mostra Tony come Cristo e Pussy come Giuda.
- 15 È probabile che la cantante italo-americana Madonna, che ha arricchito la musica pop di una nuova sfaccettatura con il suo gioco di ruoli tra santa e prostituta, venga qui in mente non solo al pubblico americano. Sulle citazioni che Madonna utilizza si veda Weiß 2007. Inoltre, una delle poche esclamazioni dell'italiano riprodotte dai mafiosi italo-americani nei *Soprano* è proprio 'Madonna' (pronunciato 'Marò'), che esprime gioioso stupore.
- 16 Sul ruolo della donna nei *Soprano* si vedano Cassidy 2004; Akass, McCabe 2006. Sul ruolo di Janice Soprano vedi Mehta 2006.
- 17 Sul ruolo degli afroamericani nei *Soprano* si veda Gibson 2006.
- 18 In *The Legend of Tennessee Moltisanti* (I.8; USA, 1999), Christopher Moltisanti, che nelle puntate precedenti ha scritto senza successo una sceneggiatura per il proprio film - lo realizzerà con il titolo *Cleaver* solo nell'episodio *Stage 5* (VI.14; USA, 2007) -, pretendeva che la sua vita dovesse avere un *character arc*, l'arco di trasformazione del personaggio descritto nei manuali di sceneggiatura; eppure, la sua esistenza ne è assolutamente priva ("Where's my arc?", "I got no identity!"); lo conferma anche la sottotraccia dell'episodio su Napoli.
- 19 Nella conversazione telefonica che Tony e Carmela hanno dopo il primo tentativo di trattativa di Tony, quest'ultimo inizialmente si lamenta che a Napoli ci sono troppi piat-

ti di pesce, ma quando si rende conto che anche la stessa Carmela sta cucinando perché è ora di pranzo negli Stati Uniti, le suggerisce di andare a prendere qualcosa 'dal cinese', e dicendo questo non solo offende sua moglie nella sua veste di cuoca, ma allude anche alla cucina americana dei *fast food*, altrettanto internazionale e degenerata. Questa coerenza del dialogo con il tema dell'episodio contribuisce notevolmente a conferire qualità alla serie.

- 20 Johnsson 2006, in particolare pp. 30 sgg. L'autore sottolinea la funzione del paesaggio suburbano industriale simile a una giungla, che fa da cornice a un'azione che si sviluppa lentamente. Lance Strate, invece, ha analizzato gli effetti sui suoi attuali abitanti di questa immagine ormai diffusa del New Jersey. Cfr. Strate 2002. Sulla sequenza del titolo che frammenta questo paesaggio si veda in particolare Ivi, p. 193.
- 21 'Giunta' significa 'connessione' o 'incontro' e rende quindi molto chiaro il ruolo di questo personaggio, che si rivela all'altezza del suo nome di battesimo, Furio, solo negli episodi successivi, quando si innamora della moglie di Tony e lascia nuovamente gli Stati Uniti per non doversi sentire costretto a uccidere Tony quale unica via d'uscita. Si veda l'episodio *The Strong, Silent Type* (IV.10; USA, 2002). Tony si riferisce in realtà a Gary Cooper, che ammira e che, a differenza di lui, non avrebbe alcun legame con i suoi sentimenti. L'elemento divertente di questo episodio, tuttavia, è che il 'tipo forte e silenzioso' è incarnato dal suo antagonista Furio senza che Tony se ne renda conto.
- 22 Per l'utilizzo del linguaggio all'interno della serie si veda Gettings 2004.
- 23 La canzone è stata composta nel 1995 da Francesco Sartori ed è eseguita da Andrea Bocelli: si veda Fellezs 2002, in particolare pp. 17 sgg. Tuttavia, Fellezs vede la canzone solo come un leitmotiv per Carmela Soprano, ignorando così alcuni aspetti importanti.
- 24 Levinson 2002, p. 29.
- 25 La canzone, scritta per il film di Alfred Hitchcock *The Man Who Knew Too Much* (USA, 1956; *Uomo che sapeva troppo*), viene cantata da Doris Day.