

La rappresentazione degli italiani nella trilogia Il Padrino

Banovčić, Dominik

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:479117>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-03-05**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Diplomski rad

**LA RAPPRESENTAZIONE DEGLI ITALIANI NELLA TRILOGIA *IL
PADRINO***

Student: Dominik Banovčić

Mentorica: dr. sc. Etami Borjan

INDICE

1. Introduzione	1
2. Francis Ford Coppola: Dal sogno impossibile della <i>Zoetrope production</i> alla nascita della Nuova Hollywood	2
2.1. La produzione e lo stile di Francis Ford Coppola	2
2.2. Il periodo del rinnovamento: Nuova Hollywood	7
2.3. L'importanza del film <i>Il padrino</i>	9
3. La creazione dello stereotipo dell'italiano	13
3.1. Contesto storico culturale – sguardo sull'emigrazione italiana negli Stati Uniti ...	3
3.2. Questione razziale	16
4. L'analisi della trilogia e la rappresentazione degli stereotipi	19
4.1. La struttura narrativa	19
4.2. La figura del <i>gangster</i> e la caduta del concetto tradizionale di uomo virile	22
4.3. Il ruolo della donna e l'ascesa del femminismo	26
4.4. L'importanza della famiglia	30
4.5. Il senso dell'appartenenza etnica: cibo, religione e musica	32
5. Conclusione	36
6. Bibliografia	39

1. INTRODUZIONE

In questa tesi, cercherò di analizzare in maniera profonda e dettagliata i tre film di Francis Ford Coppola basandomi anche sull'omonima opera letteraria di Mario Puzo. Il nucleo della mia analisi riguarda, dunque, la rappresentazione della figura di un italiano tipico nel contesto storico culturale a cui appartiene la trilogia *Il Padrino* (*The Godfather* 1972, 1974, 1990). Qual è lo stereotipo generale di un italiano nel cinema italoamericano? Come venivano trattati gli italiani negli Stati Uniti dopo l'emigrazione massiccia? Quali sono i principali elementi dell'italianità nella trilogia di Francis Ford Coppola a differenza dell'omonimo romanzo di Mario Puzo?

Coppola, ispirandosi al libro di Puzo, ha creato uno dei capolavori cinematografici per eccellenza, ovvero la trilogia *Il Padrino* che viene continuamente inclusa nella lista dei film classici da vedere almeno una volta nella vita. Insieme ad altri registi come Brian De Palma e Martin Scorsese, ha nutrito un particolare interesse per la vita e cultura italoamericana e ha interpretato, in maniera non soltanto accurata ma anche stereotipata, la figura del *gangster* e il degrado della mafia.¹

Il Padrino, attraverso una storia lineare, segue le vicende della famiglia Corleone e unisce, nel suo insieme, diversi elementi storico – culturali, tra cui i legami tra l'Italia e l'America, gli affari illegali, l'importanza della famiglia, le tradizioni e i costumi dell'epoca, gli scandali politico – religiosi, l'ascesa del femminismo e l'integrazione degli italiani nella società americana. Anche se a prima vista, i tre film sono molto simili, ogni parte della trilogia, oltre a concentrarsi sui membri della famiglia Corleone, introduce un nuovo tema.

La prima parte della tesi sarà dedicata alla vita di Francis Ford Coppola e alla nascita della cosiddetta Nuova Hollywood, il periodo in cui l'industria cinematografica statunitense rinasce dopo una lunga crisi. Nella parte centrale, mi concentrerò per lo più sull'immagine di un tipico italiano e i problemi che ha dovuto affrontare nel nuovo continente. Spiegherò meglio a cosa sono dovuti gli stereotipi degli italiani e come essi venivano interpretati nel film *Il Padrino* e in che modo venivano percepiti dal pubblico. Cercherò di esaminare le più importanti scene della trilogia al fine di giustificare il suo grande successo e l'influsso che ha avuto sul cinema in generale.

¹ Cfr. Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, *Quei bravi ragazzi: Il cinema italoamericano contemporaneo*, Marsilio Editori, Venezia 2007, p. 99.

2. FRANCIS FORD COPPOLA: DAL SOGNO IMPOSSIBILE DELLA *ZOETROPE PRODUCTION* ALLA NASCITA DELLA NUOVA HOLLYWOOD

2.1. LA PRODUZIONE E LO STILE DI FRANCIS FORD COPPOLA

Francis Ford Coppola, uno dei rari cineasti che, nei suoi film, è riuscito a collegare diversi elementi cinematografici in una perfetta sintonia, allontanandosi dalle trame tradizionali dell'epoca precedente e creando così, insieme ad altri autori degli anni '70, un nuovo periodo nella storia del cinema statunitense: la cosiddetta Nuova Hollywood.² Essendo una persona poliedrica, nella sua vita, si è aperto a ogni genere cinematografico e ha elaborato argomenti legati alla vita quotidiana come ad esempio sicurezza, culto della mafia, violenza, discriminazione, femminismo e guerra.

Nel 1980 Francis Ford Coppola fonda, insieme ai suoi amici dell'università, una sua casa di produzione chiamata *Zoetrope Studios* con la speranza di avviare diversi progetti per nuovi e aspiranti attori e registi. Il reddito dell'azienda non è sufficiente per realizzare i suoi sogni e alla fine fallisce.³ Il film manifesto con cui Coppola fonda la sua casa di produzione è intitolato *Non torno a casa stasera (The Rain People, 1969)* e viene spesso classificato come un tipico *road movie*. Il suo fallimento è dovuto all'elevato numero delle critiche, per lo più negative, che ha ricevuto all'epoca. Tuttavia, l'unico obiettivo della *Zoetrope Production* è quello di sviluppare la creatività degli artisti invece di vendere il prodotto sul mercato, ovvero creare e produrre i cosiddetti *blockbusters*.⁴ Dopo il fallimento della *Zoetrope* Coppola viene considerato un vero e proprio idealista e sognatore piuttosto che un buon imprenditore.

Come sede della sua casa di produzione, sceglie proprio San Francisco, perché in quel periodo è l'epicentro dell'anticonformismo e dello stile di vita anticonvenzionale rispetto ad altri luoghi in America e nel mondo. *Zoetrope* riscontra i primi problemi finanziari nel 1970 quando il regista non ha altre soluzioni che accettare la proposta della Paramount e diventa il regista de *Il Padrino*. Pur rimasto senza alternative, riesce a imporre il proprio stile di regia e alla fine sarà lui a scegliere gli attori, i luoghi dove filmare e la sceneggiatura, capovolgendo

² Cfr. Elsaesser, Thomas, Horwath, Alexander, King, Noel, *The last great American Picture Show: New Hollywood cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, p. 10.

³ Cfr. Lewis, Jon, *Whom God Wishes to Destroy...Francis Ford Coppola and the New Hollywood* in "Film Quarterly", vol. 50., n. 2, 1996 – 1997, pp. 60-61.

⁴ Cfr. Menne, Jeff, *Francis Ford Coppola*, Urbana; University of Illinois Press, Chicago 2014, p. 26.

così la gerarchia tradizionale hollywoodiana. A trentun anni realizza un progetto tutto suo e ottiene il controllo assoluto sulla lavorazione della trilogia.⁵ Il fatto rivoluzionario della sua casa di produzione è il cosiddetto criterio produttivo aperto:

Nella realizzazione, infatti, entrano allo stesso titolo il produttore vero e proprio, il regista, lo sceneggiatore e il direttore della fotografia, senza che vi sia gerarchia. In più la *Zoetrope* consente per vari anni quello scambio di talenti che è per la maggior parte la formula vincente di Coppola e dei registi che condividono la produzione. Ad un livello più esteso la *Zoetrope* è la realizzazione di un'utopia: molti tra i migliori registi, che hanno formato per sessant'anni la spina dorsale della cinematografia americana, accorrono e gli studi si trasformano in un simbolo di rivoluzione permanente – gli stati generali del cinema americano.⁶

Anche se, dal punto di vista economico, gli investimenti all'epoca sono più o meno controllabili e garantiscono una circolazione del capitale nuovo, il fallimento della *Zoetrope* è causato soprattutto dalla mancata campagna pubblicitaria dei suoi film. Coppola non segue le strategie del mercato dell'epoca e successivamente la sua azienda, l'unica in quel periodo che propone una produzione indipendente, va in bancarotta. Soltanto con il successo della trilogia *Il Padrino* Coppola rientra definitivamente tra i registi apprezzati dal pubblico.⁷

Per quanto riguarda il suo stile di regia, esso «determina necessariamente uno spostamento delle coordinate di giudizio e desidera cambiare il gusto dello spettatore».⁸ Coppola decide di rovesciare le regole vigenti del cinema e rappresentare a modo suo l'identità statunitense. Esordisce nel periodo in cui i giovani testimoniano il fallimento delle speranze di un'America migliore. Sale il costo della vita, gli Stati Uniti riscontrano diversi problemi di carattere politico e finanziario e cresce il tasso della disoccupazione.

Essendo un artista e non un uomo d'affari, Coppola ha delle idee ben diverse e contrarie rispetto a quelle dei suoi colleghi. Punta sempre sul legame tra arte e commercio e li vede come due facce della stessa medaglia che si completano a vicenda.⁹ Insieme al suo collega George Lucas, rimprovera i concetti della burocrazia, del materialismo e del *business*, sottolineando spesso che l'individuo è influenzato dal sistema e perciò non ha più valore.¹⁰

⁵ Cfr. Vernaglione, Paolo, *Francis Ford Coppola; tra tecnologia e nuova visualità, il cinema di un autore che ha dato volto all'Apocalisse del nostro tempo*, Gremese Editore, Roma 1997, p. 29.

⁶ *Ivi*, pp. 47 - 48.

⁷ *Ivi*, p. 49.

⁸ *Ivi*, p. 17.

⁹ Cfr. Menne, Jeff, op. cit., p. 21.

¹⁰ *Ivi*, p. 24.

Spesso criticato da molti artisti, collaboratori e produttori, Coppola è considerato un regista inaffidabile, che non rispetta le regole del mercato e che cerca di perseguire il suo interesse personale (che non ha niente a che fare con l'industria cinematografica di Hollywood). Quello che lo contraddistingue e lo rende un regista esemplare, è senza dubbio il suo modo di girare i film. La sua poetica, da questo punto di vista, è dettagliatamente analizzata dal critico italiano Paolo Vernaglione:

Il regista, che è riuscito, con film estesi quanto a sviluppo narrativo e portata spettacolare, a redigere un possibile archivio della moderna visione, si ferma di fronte ad uno dei problemi essenziali del cineasta: in che modo far convergere ciò che è dentro ognuno di noi con ciò che è fuori? Come controllare le proprie visioni in modo che non siano solo l'espressione, più o meno raffinata, di uno stato d'animo o di una emozione? Come far in modo che non si riferiscano solo a noi stessi ma ad una oggettività del mondo che le richiede?¹¹

I film di Coppola deridono i luoghi comuni, criticano le convenzioni sociali e soprattutto mettono in crisi il concetto del tempo e la sua progressione inevitabile, dimostrando che si può tornare indietro, ritrovare ciò che è andato perduto e rinnovare i ricordi dell'infanzia. Uno dei punti forti di tale regia è la tendenza di combinare il passato con il presente, dando dunque una nuova forma e un nuovo significato al cinema in generale.¹² Nei suoi film, Coppola sembra usare quasi sempre le stesse tecniche estetiche e formali. La maggior parte dei suoi lavori segue una trama semplice. Durante le riprese, non mette in scena troppi oggetti inutili e non ricorre all'utilizzo degli effetti speciali. Ciò consente allo spettatore di concentrarsi su quello che sta accadendo sullo schermo senza essere distratto. L'eccellenza che riguarda il lavoro di Coppola sta nel richiedere da parte degli attori, individualmente e collettivamente, recitazioni convincenti attraverso i quali gli spettatori possono capire i cambiamenti del tempo, conoscere la storia americana e italiana e immergersi nel mondo criminale della corruzione e della violenza. L'altra caratteristica della sua regia consiste nell'elaborazione di uno stile cinematografico, principalmente attraverso l'inquadratura e la composizione delle singole sequenze, che si basa sulla trasparenza, uno stile che non ha bisogno di attirare l'attenzione, ma necessita solamente di mostrare la teatralità dell'azione.¹³

¹¹ Vernaglione, Paolo, op. cit., p. 23.

¹² *Ivi*, p. 35.

¹³ Cfr. Browne, Nick, *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*, Cambridge University Press, New York 1999, pp. 2-4.

Durante la sua carriera Coppola realizza un elevato numero di opere a basso costo, nelle quali elabora nuove forme e linguaggi originali, giocando spesso sul piano formale e produttivo. Si ispira anche ai fatti di cronaca e agli eventi storici realmente accaduti. Avendo una certa inclinazione verso la musica, Coppola inserisce nei suoi film le colonne sonore che comprendono particolari brani musicali che hanno come scopo quello di completare la teatralità di alcune scene.¹⁴ Proprio per questo Coppola riesce ad affascinare gli spettatori, pur lasciando la critica in parte perplessa e a volte anche a sfavore della sua sperimentazione tecnica e innovazione contenutistica. La scelta della musica e il suo contributo alla formazione degli stereotipi (in particolare nel terzo episodio) è dettagliatamente analizzata nella seconda parte della tesi.

Un'altra caratteristica importante è l'aspetto psicologico dei protagonisti. Coppola pone una maggiore enfasi sullo sviluppo mentale dei personaggi, spesso interpretati da ottimi e rinomati attori (Al Pacino, Marlon Brando, Robert Duvall, Diane Keaton). Nella saga *Il Padrino*, il personaggio che cambia di più è il giovane Michael Corleone interpretato da Al Pacino. Inizialmente non voleva far parte degli affari familiari, ma dopo l'attentato che ha subito suo padre e dopo la morte del fratello maggiore Santino, Michael assume il comando della famiglia Corleone. Con la benedizione del padre, elimina i capi delle 5 famiglie diventando così il boss più crudele e spietato.

Si può dire che il regista è in una costante «ricerca del mezzo più adatto a situare nella storia i suoi soggetti, a rappresentare ansie, paure, opinioni della sua terra d'origine, considerata come un campo di battaglia»¹⁵ mantenendo una forte propensione alla rappresentazione della decadenza dei riti, miti e costumi dell'Occidente. Tra i valori più importanti della sua produzione in generale c'è senza dubbio il desiderio di approfondire le conoscenze cinematografiche, il coraggio di giocare con i nuovi modelli sul piano formale, la voglia di sviluppare la creatività e anche mutare la forma classica del film.¹⁶ La trilogia *Il Padrino*, ad esempio, cambia la rappresentazione della mafia e della figura del *gangster* italiano. Si crea il mito della mafia, molto spesso glorificato, con dei codici d'onore che vanno rispettati. Il pubblico prova simpatia per i criminali perché ogni atto di violenza viene giustificato. L'analisi de *Il Padrino* e le caratteristiche che rendono questa saga importante per il cinema italoamericano sono gli argomenti di cui si parlerà nei paragrafi successivi.

¹⁴ Cfr. Kent, Jones, *Mythmaker: Francis Ford Coppola* in "Film Comment", vol. 38, n. 2, 2002, pp. 30-37.

¹⁵ Vernaglione, Paolo, op. cit., p. 57.

¹⁶ *Ivi*, p. 73.

Le opere di Coppola sono la prova che, per ottenere successo, si deve correre il rischio, andare contro tutti ed essere in conflitto con il mercato tradizionale, quello dei costumi e delle scene ben calibrate e ritmate. Lui stesso presenta una visione personale del cinema e del mondo in generale. La sua poetica consiste maggiormente nella rottura della logica delle case di produzione hollywoodiane segnando così la nascita di una nuova generazione dei cineasti e un nuovo passaggio nella storia del cinema americano.¹⁷

Grazie ai suoi numerosi talenti, è riuscito a ottenere addirittura 6 premi Oscar, inclusi quelli alla miglior sceneggiatura, al miglior film e al miglior regista. I film che hanno avuto un grande successo sono sicuramente *Il padrino I* (*The Godfather*, 1972), *Il padrino II* (*The Godfather Part II*, 1974), *Il padrino III* (*The Godfather Part III*, 1990), *Apocalypse Now* (1979), *Dracula di Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992).

¹⁷ *Ivi*, p. 13.

2.2. IL PERIODO DEL RINNOVAMENTO: NUOVA HOLLYWOOD

Il periodo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta è per molti versi considerato una delle tappe più importanti e quasi insuperabili nella storia del cinema hollywoodiano. Anche se non si tratta di un movimento vero e proprio, in quanto non è mai stato creato nessun manifesto a riguardo, non sono stati definiti i programmi speciali da realizzare e neanche gli obiettivi precisi da raggiungere, l'era della *New Hollywood* ha segnato un importante passaggio verso il futuro dell'industria cinematografica. Una nuova generazione ha sostituito in maniera rapida la precedente e questo cambiamento ha investito il cinema americano in ogni suo aspetto: sono cambiati gli attori, i registi, le aziende e il sistema produttivo è stato completamente rivoluzionato.

Partendo dal punto di vista storico, l'epoca in cui avviene una delle più importanti trasformazioni del cinema americano è segnata anche dai profondi cambiamenti nella società. È il periodo della lotta per i diritti civili e per un futuro migliore senza razzismo e discriminazione nei confronti delle minoranze etniche. In alcuni paesi del mondo scoppiano le ribellioni degli studenti che desiderano una società priva di corruzione e scandali politico - finanziari. L'economia si espande, si allargano i mercati ma le risorse non vengono distribuite in maniera equa, il che provoca uno squilibrio tra le classi sociali. Quanto ai costumi e abitudini, i giovani iniziano a riconoscersi nei *cliché*, ascoltano la musica pop e rock che in quegli anni arriva al suo punto culminante e seguono il modello di vita chiamato *hippy*, ovvero quello che rifiuta il materialismo e la superficialità. Gli anni in cui si sviluppa la Nuova Hollywood sono caratterizzati dal risveglio sociale, da una forte critica del capitalismo e dall'espansione dei mezzi di comunicazione.

Una rottura nei modi di raccontare, incentivata sì dalla diffusione della televisione ma anche dai tempi della società, della politica e della civiltà, con il passaggio dalla guerra fredda e la cortina di ferro e l'epoca degli steccati ideologici che dividono Est e Ovest, ad un nuovo assetto politico mondiale, con l'idea della "nuova frontiera" di Kennedy, dell'incontro tra i popoli, della non violenza e della pace. È l'era del disgelo, delle battaglie per i diritti civili e contro il razzismo; è l'era di Papa Giovanni XXIII, Martin Luther King e Malcom X e di un primo radicalizzarsi delle istanze di rinnovamento della società occidentale, che culminerà nelle lotte del maggio 1968 in Francia, Italia e Germania e nei movimenti studenteschi di protesta nelle università americane, Berkeley in testa. Il pacifismo, Gandhi, le lotte di emancipazione femminile, il femminismo, la rivoluzione permanente, gli ideali di una società civile, democratica, non conforme al modello capitalista mondiale fioriti nella seconda metà degli anni Sessanta sono in gran parte condivisi dai registi della Nuova Hollywood, e dividono un'epoca dall'altra funzionando da cartina di tornasole degli eventi più drammatici dei paesi a capitalismo maturo.¹⁸

¹⁸ *Ivi*, p. 38.

Nell'immediato dopoguerra negli Stati Uniti c'è un numero molto alto di spettatori giovani, il che significa avere un pubblico di ribelli. Il termine *New Hollywood*, oltre a riferirsi a un concetto storico e temporale, riguarda anche l'arrivo della nuova onda dei registi nel cinema americano caratterizzati da uno stile particolare. Trattano temi complessi, innovativi dal punto di vista formale e moralmente ambigui, ma anche contrari alle norme già prestabilite. Parlano a nome di una generazione profondamente delusa dal mondo in cui vive, governato dall'élite e basato principalmente sulle convenzioni sociali. Cambiano il linguaggio cinematografico e danno un nuovo significato alla sintassi del cinema, eliminando così la differenza fra il cinema d'arte e quello di massa.¹⁹

È opinione corrente che i più importanti registi italoamericani degli ultimi quarant'anni siano Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Brian de Palma e Abel Ferrara. Poiché tutti sono di origine italiana, il motivo ricorrente nei loro film è proprio la loro appartenenza etnica di cui propongono un'immagine pessimistica, fatale e volte anche stereotipata. Ispirati ai fatti politici di quel periodo, portano sullo schermo i temi spesso ritenuti tabù, ma con i quali gli spettatori si possono identificare: la solitudine, l'impossibilità di integrarsi nella società, la posizione delle donne, la guerra e la discriminazione.²⁰ Francis Ford Coppola appartiene proprio a questo gruppo di cineasti, che rompono la logica imposta dalle grandi case di produzione e prendono una strada diversa, finora inesplorata, sfidando così l'intera Hollywood. Allo stesso tempo, numerose case di produzione vengono unite nei conglomerati da parte degli imprenditori che hanno un unico scopo - comprare, vendere e guadagnare sempre di più. Non si interessano della produzione cinematografica e la trattano come un settore in cui possono arricchirsi trattando i piccoli studi cinematografici come una loro proprietà con la quale operavano nel mercato.²¹ La produzione cinematografica diventa così solo un dipartimento delle aziende altrimenti coinvolte nella vendita dei prodotti come assicurazioni, automobili, dischi e immobili. Tuttavia, tale cambiamento nel cinema offre numerose opportunità ai giovani registi che sono più disposti a correre il rischio rispetto ai loro predecessori. Si rendono conto che l'appetito cinematografico del pubblico è cambiato e sono pronti a sostenere progetti e cineasti che possono soddisfarlo.

¹⁹ *Ivi*, p. 13.

²⁰ Cfr. Elsaesser, Thomas, Horwath, Alexander, King, Noel, op. cit., pp. 9-18.

²¹ Cfr. Menne, Jeff, op. cit., p. 23.

2.3. L'IMPORTANZA DEL FILM *IL PADRINO*:

Oltre alla sceneggiatura, regia e recitazione, la trilogia *Il Padrino* ha ottenuto un successo mondiale grazie a una serie di tematiche affrontate: il declino della mafia, la corruzione delle istituzioni politiche e cattoliche, le condizioni difficili delle donne, la divisione della famiglia tradizionale e la nostalgia per la terra d'origine. Trattandosi di una saga che appartiene all'epoca della *New Hollywood* in cui i registi, oltre a trattare i temi piuttosto delicati, propongono «un'interpretazione spesso critica o pessimistica della propria etnia»²², gli elementi cinematografici che la rendono unica e speciale sono anche i movimenti della macchina da presa, il contrasto dei colori, la colonna sonora e le interpretazioni dei grandi attori di quel periodo, di cui si parlerà di più nella seconda parte della tesi.

Il fatto è che il regista di *Il Padrino* istaura nei suoi film un doppio regime: oscilla tra una concezione classica del racconto e un orizzonte, a lui congeniale, di rappresentazione della modernità, in cui vengono messi in scena drammi archetipici, passioni mai trattenute, eventi simbolici, solitamente legati a equivalenti generali, quali il denaro, il potere, l'ambizione personale.²³

Il motivo ricorrente attorno al quale ruota tutta la trilogia *Il Padrino* è il conflitto tra la famiglia nucleare e la famiglia mafiosa, un intreccio di affari personali caratterizzati dal legame di sangue. Dalla prima all'ultima parte della trilogia, seguiamo le vicende della famiglia Corleone, dalla sua ascesa al potere alla sua caduta. Il primo episodio riguarda la lotta della suddetta famiglia per mantenere ed eventualmente trasformare l'azienda familiare in un *business* legale. La seconda parte unisce due storie parallele, quella di Vito e Michael, e rappresenta l'America dai primi anni del secolo scorso fino agli anni '50. *Il Padrino - Parte III* segna il crollo dell'impero criminale e critica la corruzione della Chiesa.

Anche se la parola mafia non viene mai pronunciata e il suo concetto è abbastanza glorificato nei film, il fine tragico è inevitabile, in quanto gli affari di cui si occupano i personaggi riguardano tutte le attività illegali, tra le quali il gioco d'azzardo, la vendita dell'alcol, le scommesse clandestine, il mercato nero e il riciclaggio del denaro sporco. Il *business* principale, oltre a quello che garantisce i soldi, è lo scambio dei favori che si estende anche al mondo imprenditoriale, politico e persino ecclesiastico. Tutti si considerano amici e colleghi, creando così una rete che unisce i due paesi, l'Italia e gli Stati Uniti.

²² Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit., p. 99.

²³ Vernaglion, Paolo, op. cit., p. 17.

In tutti e tre i film predomina l'atmosfera quasi plumbea, toni notturni e ombrosi dai quali sin dall'inizio possiamo intuire lo svolgersi della trama e preannunciare la fine. Le scene si basano sulla mimica e sul linguaggio non verbale, sono spesso seguite da un brano musicale che le rende più intriganti. Il primo esempio di questo stile di regia è la scena iniziale. In pochi minuti si stabilisce il significato del titolo *Il Padrino*, il suo *modus operandi*, il suo modello di *business* e i suoi valori. Amerigo Bonasera, un italoamericano deluso dal sistema giuridico americano, va alla festa di matrimonio della figlia del padrino per chiedere un favore in quanto non ha trovato giustizia nei tribunali dopo che sua figlia era stata violentata. Don Corleone, secondo la tradizione siciliana, non può rifiutare la richiesta il giorno del matrimonio della figlia e gli offre aiuto. Quello che chiede in cambio è rispetto e amicizia. Don Corleone, ovvero il padrino, è una figura importante, gli si parla sempre all'orecchio quasi in confessione, mentre il suo viso è oscurato o parzialmente illuminato. In base alla posizione centrale che occupa nell'ufficio, possiamo intuire che si tratta di un capo. È proprio lui che stabilisce giustizia ed emana sentenze. La stanza in cui si trovano è scura con l'illuminazione relativamente cupa. In termini di linguaggio corporale, Don Corleone ha espressioni minime, il che vuol dire che non ha alcuna reazione particolare a ciò che sente pur essendo una figura autoritaria. Il regista rappresenta la mafia come pulita e impeccabile, i suoi reati sono sempre giustificati, ma anche così è destinata a crollare perché è fondata sulla violenza e brutalità. Flaminio di Biagi nel suo libro *Italoamericani* spiega nel dettaglio come questi tre film hanno influenzato il cinema italoamericano dell'epoca e come la rappresentazione degli italiani sullo schermo è cambiata.

La saga di *Il Padrino* (Coppola, 1972-1990) è infatti, nel bene e nel male, un vero monumento di italo-americanità. Nel film nessuno pronuncia la parola "mafia", la stessa ascesa del padrino viene raccontata come una non voluta carriera da difensore dei poveri. Il giovane Vito si trasforma in Don per reazione: per liberarsi di un ricattatore prima, e poi per aiutare una vedova indifesa, sfrattata da un padrone di casa avido e gretto. Come una specie di Robin Hood di Little Italy, come uno di quei briganti meridionali che la letteratura folclorico-romantica e la sociologia da eruditi locali hanno falsamente imbellettato del fascino della ribellione. E si potrebbe perfino obiettare che l'impero del crimine dei Corleone è il risultato di uno scontro non cercato con la cultura anglo-americana: rappresenta una visione distorta del Sogno Americano. In fondo, prima Don Vito si fa epico protettore degli italo-newyorkesi in un vuoto di garanzie che il sistema non fornisce, e in seguito il figlio Michael-Pacino aspira a diventare un rispettabile uomo d'affari, a gestire una *corporation*, pagare le tasse e magari creare una fondazione di beneficenza, come fanno gli "arrivati" in cima alla scala sociale. È il paradosso di ricevere rispetto dalle persone a cui si è derubato il portafoglio. Ma resta il fatto che i nomi, le usanze, i codici di comportamento, il senso della famiglia, i rapporti uomo-donna, persino il cibo (il pane intinto nella salsa di pomodoro)...tutto, a partire dall'arrivo a Ellis Island del piccolo Vito Andolini (a cui un ispettore cambia il cognome, confondendolo col villaggio d'origine, Corleone), contribuisce a fare dell'opera di Coppola e Puzo (lo sceneggiatore) uno dei più incisivi ritratti di vita italiana in America.²⁴

²⁴ Di Biagi, Flaminio, *Italoamericani: tra Hollywood e Cinecittà*, Le Mani, Genova 2010, p. 41.

L'importanza e il grande successo della trilogia sono dovuti alla combinazione dei diversi elementi che l'hanno resa unica – il gioco con i colori e con la luce, il progresso psicologico dei protagonisti, elementi simbolici e la critica della corruzione e dell'illegalità. Il film è stato realizzato in un'epoca che ha visto non solo la disgregazione della famiglia, ma anche la mancanza di fiducia americana nel governo. *Il Padrino* presenta l'illusione dell'unità familiare e l'uso giustificato della violenza da parte di un gruppo organizzato.²⁵

Forse il maggior contributo di questi tre film al cinema italoamericano è dovuto alla rappresentazione degli italiani sullo schermo di cui parlerò nella seconda parte della mia tesi. Per capire bene come sono rappresentati gli italiani nei film, bisogna analizzare storicamente i periodi cinematografici del secolo scorso. I primi stereotipi che riguardano la comunità italiana risalgono all'inizio del ventesimo secolo e sono spesso argomenti dei film muti, ovvero senza traccia sonora. In questa fase, l'immagine degli italiani non è negativa, bensì ridicola e scherzosa perché si tratta spesso di «gente con cognomi impronunciabili e costumi 'etnici' tradizionali, strani, bizzarri, ridicoli.»²⁶

Una delle pellicole più famose di questo periodo è senz'altro il lungometraggio *The Italian* (Reginald Barker, 1915) che segue la vita di una povera famiglia nei bassifondi di New York. Durante gli anni Trenta e Quaranta, i registi prestano molta attenzione alle condizioni sociali, tra le quali spunta di più l'associazione alla criminalità.²⁷ Sono gli anni di *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931) e *Scarface – Lo sfregiato* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932). Pian-piano si diffonde lo stereotipo negativo, rappresentando gli italiani come un popolo irrazionale di carattere malavitoso, passionale e geloso. Gli anni della Seconda Guerra Mondiale sono anni difficili per la comunità italo-americana in quanto gli italiani sono spesso sospettati come «potenziali nemici o traditori, evacuati da zone strategiche e le loro proprietà requisite, internati in campi di isolamento, indotti a dimostrare la loro lealtà all'America.»²⁸ Durante gli anni Cinquanta e Sessanta, i registi continuano ad associare gli italiani alla malavita, girando i film con dei personaggi perlopiù negativi, spesso assassini e mafiosi, come ad esempio nel film *Al Capone* (Richard Wilson, 1959).²⁹

²⁵ Cfr. Browne, Nick, op. cit., p. 78.

²⁶ Di Biagi, Flaminio, op. cit., p. 18.

²⁷ *Ivi*, p. 25.

²⁸ *Ivi*, p. 32.

²⁹ *Ivi*, p. 33.

Con l'arrivo del film *Il Padrino* negli anni Settanta cambia la rappresentazione degli italiani sullo schermo, ed è proprio questa la ragione principale a cui la trilogia deve il suo successo. La figura ideale di un uomo italiano ora è caratterizzata da comportamenti cavallereschi, vestiti eleganti e uomini pazienti che rispettano i codici d'onore. Anche se alcuni personaggi del film non corrispondono del tutto a tale immagine, i protagonisti Michael e Vito sono i veri esempi dei galantuomini italiani.³⁰ Lo stereotipo degli immigrati italiani cambia di più nella terza parte in cui un uomo d'origine italiana diventa il simbolo di ricchezza. L'Italia viene vista come un paese dei signori che abitano nelle ville e fanno parte della classe sociale più elevata, quella che va rispettata e ammirata.³¹

³⁰ Cfr. Browne, Nick, op. cit., p. 88-89.

³¹ *Ivi*, p. 99.

3. LA CREAZIONE DELLO STEREOTIPO DELL'ITALIANO

3.1. CONTESTO STORICO CULTURALE – SGUARDO SULL'EMIGRAZIONE ITALIANA NEGLI STATI UNITI

All'inizio del Novecento milioni di italiani hanno lasciato la loro amata terra in cerca di fortuna al di là dell'Oceano. In quel periodo non c'erano gli aerei e si partiva a bordo di navi dalle quali, una volta raggiunta la costa americana, sbarcava una massa di gente sottoposta a diversi esami di carattere medico o amministrativo. Dopo aver ottenuto il permesso di vivere sul suolo americano, molto presto hanno affrontato difficili condizioni di vita legate alla quotidianità così precaria. Nelle principali città statunitensi si sono creati poi quartieri chiamati *Little Italy*, abitati da italiani che parlavano vari dialetti a seconda del luogo di provenienza, con negozi in cui si vendevano prodotti di origine italiana.

Quella delle *Little Italy* è stata definita «una comunità caratterizzata dalla separazione: uomini separati da moglie e figli, uomini e donne separati da genitori e nonni.» Si leggeva la stampa italiana sia d'America che d'Italia (si pensi alle centinaia di copie del palermitano «Il giornale di Sicilia» che arrivavano quotidianamente a New York). C'erano scambi di merci e di lettere, ed esseri umani che continuavano a muoversi tra le due sponde per le residue vie legali o con gli strumenti della clandestinità.³²

Gli italiani cercavano di conservare il loro stile di vita, aprendo piccoli negozi o grandi imprese, per preservare la propria radice culturale. Durante quella stagione, raramente un italiano avrebbe acquistato da un americano qualcosa che avrebbe potuto comprare da un suo compatriota. Erano collegati tra di loro, volevano proteggersi in un paese in cui il linguaggio, il clima, lo spazio e il cibo erano diversi da quello a cui erano abituati prima. Hanno mostrato un forte desiderio di rimanere in quelle comunità separate per non essere giudicati e criticati dagli altri.

Dopo l'emigrazione massiccia, agli italiani veniva spesso associata l'immagine di gente indesiderata, sporca e violenta a causa delle pessime condizioni igieniche e degli ambienti malsani in cui erano costretti a vivere. Sono numerose le testimonianze dell'epoca che raccontano le vere esperienze degli italiani in America, tra le quali forse la più importante è la lettera di Bartolomeo Vanzetti inviata a sua sorella Luigia in cui spiega la sua crudele realtà vissuta negli Stati Uniti in cui è andato in cerca di una vita migliore:

³² Lupo, Salvatore, *Quando la mafia trovò l'America: Storia di un intreccio intercontinentale, 1888 – 2008*, Einaudi, Torino 2009, p. 65.

Non c'è nazionalità di gente che io non abbia praticato. Ho patito molto a trovarmi in mezzo a gente straniera, indifferente e talvolta ostile. Ho dovuto soffrire delle ingiurie e scherni da gente che se avessi saputo una decima parte di inglese di quanto so l'italiano, l'avrei messo col muso nella polvere. Qui la giustizia pubblica è basata sulla forza e sulla brutalità, e guai allo straniero e in particolare l'italiano che voglia far valere la ragione con mezzi energici: per lui ci sono il bastone delle guardie, le prigioni o i codici penali. Non credete che l'America sia civile, che nonostante non manchino grandi qualità nella popolazione americana e ancor più nella totalità cosmopolita, se gli levi gli scudi (i dollari) e l'eleganza nel vestire trovi dei semibarbari, dei fanatici e dei delinquenti. Nessun paese al mondo ospita tante religioni e stravaganze religiose come i beati Stati Uniti. Qua è bravo chi fa quattrini, non importa se ruba o avvelena. Tanti hanno fatto e fanno fortuna col vendere la dignità umana, facendo le spie sui lavori e gli aguzzini ai propri connazionali. Tanti riducono la moralità a un livello più basso di quello che la natura ha donato alle bestie. [...] Sappi che c'è una moltitudine di giovanotti italiani, specie della bassa Italia, che non lavora mai: sono sempre sui divertimenti e vestono elegantemente.³³

Come ben descritto nella lettera sopra indicata, gli italiani erano visti come violenti, delinquenti e ignoranti, molte volte anche vittime di ingiustizie legate al sistema giuridico americano. Siccome ogni pregiudizio è facile a nascere e difficile a morire, le miserabili condizioni di vita hanno costretto tanti italiani a intraprendere una strada diversa, ovvero quella della criminalità organizzata e delinquenza, a volte vista come l'unica via d'uscita. Facendolo, si sono addentrati «nei degradati quartieri etnici delle *Little Italy*, divenute ben presto, oltreché un luogo fisico, anche il luogo per antonomasia simbolico dell'immaginario italonordamericano.»³⁴ Inizialmente sono emigrati in cerca di fortuna e di una vita più comoda e adeguatamente remunerata, per poi subire l'amara esperienza segnata dall'intolleranza dei nativi.

I problemi che gli italiani hanno affrontato nel nuovo paese, sono dovuti anche alle differenze culturali tra i due continenti. Pur essendo uno stato relativamente giovane, le innumerevoli opportunità di lavoro e le condizioni di vita decisamente migliori rispetto al vecchio continente, hanno reso gli Stati Uniti uno tra i principali luoghi d'emigrazione. L'America veniva spesso considerata «patria d'elezione degli uomini anonimi e senza qualità, dalla gente comune senza storia alle spalle e dominata in ogni caso dalla sola aspirazione all'arricchimento.»³⁵ Tuttavia, il fascino del mito americano è rimasto impresso nella mente degli immigrati italiani e ben presto sono diventati ciechi e vulnerabili alle ingiustizie che avrebbero dovuto subire negli anni successivi all'arrivo.

³³ Aldous Sellers e Arthur Brown, *Il caso Sacco e Vanzetti*, cit. in Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit., p. 29-30.

³⁴ *Ivi*, p. 27.

³⁵ *Ivi*, p. 26.

Anche se lo standard di vita negli Stati Uniti era decisamente migliore, gli italiani venivano fortemente sfruttati come mano d'opera a basso costo, facevano lavori sporchi, quelli di cui gli americani si burlavano. Erano anche considerati arretrati per i loro costumi e le loro tradizioni, insomma un popolo di contadini. Spesso le testate giornalistiche, per prevenire nuovi arrivi, pubblicavano articoli pieni di invettive contro gli italiani descrivendoli come delinquenti, sporchi, ignoranti, criminali e mafiosi. La maggior parte degli immigrati erano uomini e ragazzi, molto giovani, che partivano da soli e spedivano a parenti o amici rimasti in Italia, il denaro necessario per comprare i biglietti e raggiungerli. Così il loro numero aumentava di anno in anno, ma la loro presenza sembrava essere un pugno in un occhio per gli americani.

3.2. QUESTIONE RAZZIALE

Nonostante la fama di un popolo multietnico e multiculturale, gli americani non hanno accolto in maniera molto cordiale gli italiani nel loro continente. In una società come quella statunitense, costruita attorno all'idea della superiorità dei bianchi anglosassoni, era molto diffusa la convinzione che gli italiani non fossero del tutto bianchi, ma che avessero la pelle eurafricana. Dopo un certo periodo di convivenza tra i due gruppi etnici, si era creata un'immagine stereotipata dell'italiano in base al suo aspetto fisico:

La fronte bassa, il fisico tarchiato, il colore olivastro della carnagione erano tra gli elementi che addirittura ponevano in dubbio che gli immigrati meridionali fossero di razza bianca. L'infusione di sangue africano nel corso dei secoli rendeva problematica la collocazione di questi individui all'interno della razza caucasica anche secondo alcuni legislatori del Congresso di Washington.³⁶

Non esisteva nemmeno la differenza tra i meridionali e i settentrionali in quanto la legislazione restrizionista degli anni Venti del Novecento ha reso indesiderabili quasi tutti gli italiani indipendentemente dal loro paese di provenienza.³⁷ Mentre in Italia l'emigrazione provocava squilibri demografici, in altri paesi gli immigrati italiani rappresentavano la manodopera a basso costo, facendo lavori sottopagati con salari inferiori rispetto a quelli che venivano dati ai locali. Molto spesso hanno dovuto fare sacrifici finanziari, fisici ma anche emotivi perché gli Stati Uniti si sono rivelati essere un paese colmo di innumerevoli ostacoli, pregiudizi e intolleranze. Oltre alla carnagione scura, gli americani non erano a favore neanche della confessione religiosa degli italiani perché «essendo in larga prevalenza di fede cattolica, gli italiani erano considerati agenti potenziali della penetrazione del papismo in una terra protestante.»³⁸

Un ruolo importante nel diffondere tale immagine negativa degli italiani, hanno avuto in particolare anche i mass media americani. All'epoca non era strano vedere le copertine dei più prestigiosi giornali americani piene di titoli discriminatori nei confronti degli immigrati. Uno di tanti esempi che può illustrare meglio l'opinione comune dei mass media e delle persone dell'epoca è la descrizione degli italiani uscita in un editoriale del *New York Times* del 1893: «Le violente passioni degli italiani e la loro prontezza nell'impiegare armi mortali per risolvere controversie per futili motivi li rendono vicini pericolosi.»³⁹

³⁶ Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit., p. 37.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Editorial*, *New York Times*, 16 maggio 1893, p.4. cit. in Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit., p. 39.

Il presunto carattere aggressivo e brutale degli italiani si contrapponeva all'equilibrio degli anglosassoni e agli immigrati venivano imputate pure l'impulsività, la passionalità, la mancanza di disciplina e l'incapacità di concepire interessi collettivi al di fuori della famiglia.⁴⁰ Descrivendoli come violenti e pericolosi e allo stesso tempo facendo riferimento alle armi, i mass media hanno creato così lo stereotipo più famoso sugli italiani, presente anche nelle grandi opere letterarie e cinematografiche - quello di un boss mafioso. I giornalisti hanno posto le basi per la creazione di tale pregiudizio, e il periodo in cui tale pregiudizio si è pienamente formato è stato quello fra il 1919 e il 1933.

Fu, però, il periodo del Proibizionismo⁴¹ a consolidare lo stereotipo dell'italoamericano mafioso. Il motivo non fu tanto l'effettivo incremento delle attività criminali legate alla commercializzazione illegale delle bevande alcoliche e i conflitti sanguinosi che ne derivarono per il controllo, quanto il risalto che tali vicende trovarono sulla stampa e in film di successo ispirati al mondo della malavita come *Avventure notturne* (*Night ride*, 1929, di John Stuart Robertson), *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, 1932, di Mervyn LeRoy) e *Scarface* (*id.*, 1932, di Howard Hawks).⁴²

Piano piano, gli americani hanno cominciato ad associare gli italoamericani alla malavita, collocandoli tra i membri di una società segreta con una gerarchia fissa e precisa. La parola mafia risale alla metà dell'Ottocento e si usava per indicare le attività criminali di carattere politico-economico spesso tollerate dalle autorità. Con l'arrivo dei migranti italiani sul suolo americano, tale concetto è stato diffuso ma quasi sempre con riferimenti negativi nei confronti degli italiani. Dopo il Proibizionismo si parlava spesso della Mano Nera,⁴³ ovvero «di una forte, tenebrosa e ben organizzata società delittuosa che vive ed opera nei bassifondi delle città, nelle campagne, dovunque ci sono dollari da carpire, vendette da menare a termine.»⁴⁴ All'epoca, i cittadini non vedevano il consumo dell'alcol come un'attività del tutto illecita e di conseguenza i contrabbandieri si ritenevano spesso operatori del mercato, dunque quelli che rispondevano alla domanda del pubblico, senza far riferimento alla mafia oppure alla criminalità organizzata.⁴⁵

L'alcol era stato individuato come la causa dei mali che affliggevano la società in quel periodo, come ad esempio la violenza domestica e addirittura la nascita di bambini deformati. Per questo motivo i gruppi criminali sono diventati intermediari tra la gente che non poteva ottenere per vie legali quello che desiderava e i soggetti economico-finanziari che non

⁴⁰ Cfr. Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit., p. 39.

⁴¹ Divieto di produrre, vendere e trasportare bevande alcoliche, in vigore negli USA dal 1920 al 1933.

⁴² Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit., p. 40.

⁴³ Nome e simbolo di varie associazioni segrete, con finalità politiche o di carattere delinquenziale.

⁴⁴ Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit., p. 40.

⁴⁵ Cfr. Lupo, Salvatore, op. cit., p. 50.

riuscivano più a controllare l'avanzamento del mercato nero. Sfruttando il divieto e la conseguente crescita del prezzo, era possibile utilizzare metodi estranei al comune mercato per imporre il proprio prodotto e ottenere condizioni più favorevoli in generale. Girava la voce che le persone che regolavano quel mercato fossero di origine italiana. Anche se si trattava di un pregiudizio piuttosto negativo, è stato glorificato e rappresentato in maniera non realistica nei film hollywoodiani.

[...] il presunto ruolo preponderante rivestito dagli italoamericani all'interno della criminalità, fino al punto di far concepire la tesi dell'esistenza di un'organizzazione centralizzata, diffusa su scala nazionale e da loro controllata, per gestire il racket delle scommesse clandestine, della prostituzione, del traffico di stupefacenti, dell'usura e di altre attività illegali. Tale stereotipo fu poi rilanciato nella cultura popolare da *best seller* come *The Godfather* e da un'ampia produzione cinematografica e televisiva, che dalla trilogia della famiglia Corleone tratta da tale romanzo è arrivata fino ai nostri giorni con il successo pluriennale del serial *I Soprano (The Sopranos)*.⁴⁶

Nel film *Il Padrino* la famiglia Corleone è una potente famiglia mafiosa che gestisce numerose attività illegali negli Stati Uniti e in Sicilia. Il clan è dominato dalla figura carismatica dell'anziano Don Vito Corleone che ha una visione antica e per certi versi anche romantica della criminalità organizzata. Il legame, dunque, tra la cultura italiana e la criminalità organizzata viene esposto in maniera diversa e spesso lontana dalla realtà nella produzione cinematografica di quel periodo. Tutti gli stereotipi e pregiudizi riferiti all'identità italiana e alle organizzazioni malavitose rientrano tra gli elementi principali presenti anche nella trilogia *Il Padrino* a cui dedicherò i paragrafi successivi.

⁴⁶ Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit., p. 43.

4. L'ANALISI DELLA TRILOGIA E LA RAPPRESENTAZIONE DEGLI STEREOTIPI

4.1. LA STRUTTURA NARRATIVA

Il Padrino è la trilogia composta da tre parti in cui vengono raccontate le vicende della famiglia Corleone. Il capo della famiglia e il protagonista principale è Don Vito Corleone che tiene sotto controllo la sua organizzazione criminale e agisce in tutta tranquillità grazie alla copertura che gli garantiscono i politici corrotti. Una volta attaccato e quasi ucciso, decide di cedere il suo posto al figlio Michael, l'unico che ha cercato di allontanarsi dagli affari familiari. Inizia così una serie di avvenimenti fatali che conducono al fallimento della famiglia e al crollo delle sue attività illegali. Vediamo che il destino di un uomo è determinato dalla storia della sua famiglia. La saga è piena di simboli e metafore, tratta temi importanti come ad esempio la solitudine, la decadenza del crimine, il ruolo della donna, la discriminazione, la corruzione e il valore della famiglia. Il motivo ricorrente in questo film noir è la lotta per il potere. È una specie del *gangster movie* con elementi teatrali e drammatici. Dalla prima all'ultima parte cambia in modo graduale il concetto di famiglia che inizialmente rispetta il classico codice d'onore per poi sostituire i valori tradizionali con la brutale violenza.⁴⁷ Inoltre, la trilogia è quasi uno specchio della condizione sociale e civile negli Stati Uniti in quel periodo. Unisce elementi storici, argomenti importanti e spesso anche concetti stereotipati del popolo italiano, tra cui la figura del *gangster*, l'importanza della famiglia e l'aspetto fisico. Rappresentare sullo schermo una complessità simile di concetti non è un compito facile, ma Francis Ford Coppola ci è riuscito. La sua regia è precisa, potente e intensa, capace di costruire un'atmosfera epica.

È essenziale l'atteggiamento di Coppola rispetto alla forma perché determinerà il suo comportamento di fronte al film. La macchina da presa non è per descrivere ma per raccontare, per elaborare una serie di fatti che funzionano sempre in un riscontro con la storia individuale di ciascuno dei personaggi (e di ciascuno di noi) e che anzi non può prescindere da essa. Ma è la storia personale di ciascuno ad essere in gioco, ci sono molteplici modi per raccontarla. Quello adoperato da Coppola consiste nel dipingere la vicenda individuale dei personaggi in un'altra realtà. E in tale scelta si affaccia persino la richiesta di immettere le nostre storie personali dentro quella Storia dell'immigrazione che il film contiene. Da ciò provengono una serie di attitudini: seguire puntualmente alterazioni e deliri, manie e ossessioni della famiglia patriarcale. Nascondere e manifestare con un'atmosfera, un sorriso, un cenno, le pieghe della Storia.⁴⁸

⁴⁷ Cfr. Vernaglione, Paolo, op. cit., p. 50.

⁴⁸ *Ivi*, p. 54.

La struttura narrativa è abbastanza lineare e semplice, segue il classico schema d'azione, soltanto il secondo film si svolge su due linee temporali ovvero sul contrasto tra il presente e il passato. Ogni parte della trilogia inizia con la fase introduttiva, in cui vengono messe in scena le cerimonie familiari creando così un ambiente accogliente che poi serve per introdurre la cultura italoamericana. Dopo che lo spettatore ha conosciuto i personaggi principali, li vede poi combattere nella fase centrale dei film. Il nucleo è quasi sempre basato sul conflitto tra i protagonisti caratterizzato poi dalla violenza e dalla brutalità. Una volta fatta la giustizia e punito il colpevole, segue la fase finale nella quale il regista inserisce molto spesso una sequenza che ha come scopo unire la famiglia, anche se a volte può avere elementi tragici.

Coppola tende a utilizzare anche il flashback tramite il quale mette in evidenza il sentimento della nostalgia per il passato, un forte desiderio di tornare indietro, ovvero alle origini. Ciò è molto evidente nella seconda parte in cui la narrazione si basa maggiormente sul ritorno alle origini della mafia e alla vita degli italiani nei primi anni del ventesimo secolo. Tramite una serie di flashback nella seconda parte possiamo vedere la vita di don Vito Corleone dall'infanzia e l'arrivo in America fino all'ascesa al potere. La sua infanzia è segnata dalla morte dei genitori per cui è dovuto fuggire dal mafioso locale don Ciccio e trasferirsi negli Stati Uniti. Una volta arrivato nel nuovo continente, gli è stata data una nuova identità in base al paese di provenienza – Vito Corleone (non più Vito Andolini). Ha vissuto nel quartiere di *Little Italy* come tutti gli italiani dell'epoca e ha lavorato presso un negozio di alimentari. Dopo una serie di ricatti subiti dal boss don Fanucci, Vito, per proteggere la sua famiglia, lo uccide a colpi di pistola e in pochi anni diventa uno dei boss più importanti di New York. Il regista gira le scene nei quartieri etnici rappresentando così, storicamente, la vita degli immigrati italiani sul suolo americano. Parallelamente la storia segue anche la vita di Michael Corleone nell'epoca moderna e lo sviluppo dell'organizzazione criminale lascatagli in eredità.

Si può dire che tutti i film contengono elementi di un *gangster movie*, oppure di un melodramma familiare in cui la figura del mafioso diventa un mito. Lo stereotipo dell'italiano è rappresentato attraverso legami familiari, costumi tradizionali e affari illeciti. Ogni personaggio ha tratti distintivi, sia buoni che cattivi, che vengono decostruiti progressivamente dall'inizio alla fine della trilogia. La storia si chiude con l'ultima inquadratura, dunque con la morte di Michael Corleone, in cui la macchina da presa è posizionata lontano dal protagonista, sottolineando la sua solitudine e il crollo definitivo della famiglia.

Oltre alla narrazione, una delle caratteristiche particolari della regia di Coppola è il gioco con i colori, che molte volte assumono un significato metaforico. Il contrasto tra chiaro e scuro serve per rappresentare la sottile differenza tra il mondo pubblico e quello privato. Lo spazio esterno è pieno di colori accesi, caldi e vivaci. Le scene sono girate all'aperto e il momento essenziale della sequenza è un rito oppure un costume tradizionale che ha come scopo quello di unire i membri della famiglia. Si crea così un'immagine tipica del mondo patriarcale italiano basato sull'onore in cui la famiglia occupa la posizione centrale. Il vero intreccio si svolge negli interni, caratterizzati dalla luce soffusa e colori scuri, nei quali il regista ci fa vedere la doppia moralità e l'ambiguità degli affari mafiosi. Si punta sui primi piani e sulle espressioni facciali dei protagonisti per introdurre allo spettatore una nuova prospettiva, un mondo più intimo.⁴⁹

⁴⁹ Cfr. Browne, Nick, op. cit., p. 93.

4.2. LA FIGURA DEL *GANGSTER* E LA CADUTA DEL CONCETTO TRADIZIONALE DI UOMO VIRILE

«Il *gangster* che il pubblico conosce oggi è uno strano mix di realtà e finzione che ha preso forma in risposta all'evoluzione del capitalismo manageriale agli inizi del XX secolo.»⁵⁰ Ed è proprio questo lo stereotipo più elaborato e analizzato nella saga *Il Padrino*. L'associazione alla mafia e al mondo criminale all'epoca era una delle immagini più diffuse degli italiani nel mondo. Dopo la migrazione e durante gli anni del Proibizionismo i mass media hanno divulgato false notizie, riferite ai gruppi etnici negli Stati Uniti (mafiosi, criminali, ignoranti e violenti). Essendo anche lui di origine italiana, Coppola ha basato i suoi film su questi luoghi comuni, ma con l'obiettivo di deridere la società criminale e la superficialità degli americani di quel periodo.

Nella prima parte della trilogia, il protagonista è don Vito Corleone, uomo virtuoso e apprezzato da tutti, capace di tenere la sua famiglia fuori dal mondo affaristico e criminale in cui è immerso. Coppola glorifica il mito della mafia e la figura del padrino per cui lo spettatore pian piano prova simpatia. Invece di giudicarlo, lo vede come «un uomo dalle umili origini che ostentava vestiti eleganti e automobili di lusso, sfidando le frontiere che separano le classi sociali.»⁵¹ Nel mondo della famiglia Corleone, la violenza diventa sempre uno strumento per proteggere amici o parenti e di conseguenza i crimini sono necessari per sopravvivere o portare avanti il *business* familiare. La rappresentazione quasi romantica del crimine era principalmente una caratteristica della letteratura novecentesca che, seguendo il precedente modello della figura popolare di Robin Hood, ha sviluppato un ruolo eroico per i criminali mostrandoli come vittime e ribelli contro un regime ingiusto o corrotto.⁵²

Nella seconda parte, in retrospettiva, seguiamo la vita del giovane Vito Andolini che, una volta trasferitosi a New York, uccide il boss locale per proteggere la sua famiglia. Questo atto, pur essendo atroce e sbagliato, è giustificato sullo schermo perché fatto per uno scopo giusto e nobile. In questo modo, Vito perde la fiducia nella giustizia e crea il suo impero criminale diventando così il capo della mafia. Lo spettatore, dunque, prova compassione nei confronti di ogni mafioso che trasgredisce la legge in quanto si tratta di un'azione indispensabile per la propria salvaguardia.⁵³

⁵⁰ Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit., p. 55.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cfr. Cawelti, John G., *The New Mythology of Crime in "Boundary"*, vol. 3, n. 2, 1975, pp. 328-330.

⁵³ Cfr. Browne, Nick, op. cit., p. 16.

Il critico Fred Gardaphé propone tre fasi nello sviluppo della rappresentazione del *gangster* nella cultura popolare statunitense. Secondo lui, la prima fase è fondata sullo stereotipo vero e proprio, pieno di pregiudizi negativi creati dopo la migrazione massiccia. Gli italiani vengono messi tutti nella stessa barca e considerati una minaccia per il popolo americano che li percepisce come criminali e delinquenti. La seconda fase, alla quale il critico associa la trilogia *Il Padrino*, riguarda le esperienze personali dei *gangster*, questa volta rappresentati in maniera diversa, quasi esemplare. Nella terza e ultima fase i registi si burlano della figura del mafioso in modo ironico, facendone un tramite per criticare la cultura americana.⁵⁴ Francis Ford Coppola riproduce sullo schermo una versione piuttosto romantica del *gangster* che, pur essendo un uomo forte e virile, manifesta le sue debolezze e cerca di evitare l'aggressività e la brutalità che gli impone il suo *business*.

Le rappresentazioni cinematografiche della mascolinità associate alle etnie citate finirono per rendere stereotipati ed emarginare questi gruppi. Tale emarginazione si aggravò negli anni Sessanta e Settanta quando il sempre più diffuso pensiero femminista mise in discussione il modo convenzionale d'intendere la virilità, e il *gangster* «etnico» incarnava proprio le qualità sotto accusa. Attraverso libri quali *Il Padrino* (1969) di Mario Puzo, *Onora tuo padre* (1971) di Gay Talese e *Legs* (1975) di William Kennedy, ma soprattutto attraverso i film di Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e Brian De Palma, il *gangster* americano di finzione divenne progressivamente un personaggio più completo, più riflessivo e meno propenso ad agire con violenza. Rappresentazioni più recenti di questo genere testimoniano degli sforzi da parte dei gruppi etnici di assumere il controllo delle proprie storie e riflettono inoltre i progressi in termini di analisi culturale operati dalla critica femminista della mascolinità.⁵⁵

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, il pubblico non mostra più tanto interesse nei soggetti incentrati sui *gangster* e di conseguenza i registi italoamericani propongono una versione più sentimentale dei protagonisti, rendendoli emotivi e vulnerabili.

In quanto eroe culturale, il *gangster* di Puzo è un individuo romantico. *Il Padrino*, come hanno sottolineato diversi critici, tenta di dare una spiegazione a molte cose: il capitalismo e l'imperialismo americano, le tradizioni italiane e altro ancora. Tuttavia, accanto a questi temi, *Il Padrino* esplora il mutare del concetto americano di mascolinità in seguito ai cambiamenti degli anni Sessanta, all'ascesa del femminismo e alla caduta del concetto tradizionale di uomo virile americano.⁵⁶

Oltre al comportamento e alla mentalità, la figura del *gangster* è riconoscibile anche dall'aspetto fisico. Nella trilogia, gli stereotipi di ricchezza e violenza aiutano a perpetuare molte delle palesi immagini della mafia italiana. I personaggi nei film indossando sempre abiti e gioielli costosi e parlano con un forte accento dialettale. Nella seconda parte il senatore di

⁵⁴ *Ivi*, p. 60.

⁵⁵ *Ivi*, p. 57.

⁵⁶ *Ivi*, p. 59.

Las Vegas evidenzia i tratti distintivi di un uomo italiano, con un tono negativo e quasi offensivo. Secondo lui, gli italiani sono identificabili in base ai capelli untati, abiti di seta e forti legami di famiglia e arrivano negli Stati Uniti con l'obiettivo di rubare i posti di lavoro ai cittadini onesti e sedurre le loro donne. Il senatore rappresenta la percezione americana stereotipata nei confronti degli italiani immigrati negli Stati Uniti. I dettagli che Coppola utilizza in questi tre film consentono ai vecchi stereotipi di venire a galla e di promuovere immagini superficiali dei mafiosi italiani, rendendoli severi e potenti. Michael si trova al centro, essendo l'epitome di questo stereotipo. Prima di essere coinvolto nella famiglia, pensava, si vestiva e si comportava diversamente; ma una volta sostituito il posto di suo padre è completamente immerso nel mondo mafioso, portando con sé l'immagine di un *gangster* italiano, proprio come il resto della sua famiglia. Ciò nonostante, la trama si svolge in modo progressivo e lo spettatore conosce anche altre caratteristiche dei *gangster* italiani; i loro lati più intimi e privati. Ed è proprio questo il dettaglio che contraddistingue *Il Padrino* da altri film dell'epoca. I film di Coppola hanno trasformato la vecchia Hollywood perché alla fine è cambiato il modo in cui gli italiani sono stati rappresentati nel cinema. Il regista ha promosso una rappresentazione più positiva degli italiani, facendoli diventare persone pienamente realizzate, invece di pubblicizzare la loro immagine negativa e discriminatoria.

La terza parte della saga non ha avuto tanto successo come i primi due film, ma dal punto di vista contenutistico include tutti gli stereotipi nominati nei paragrafi precedenti. Questa volta la figura del *gangster* è elevata a un altro livello, si presenta un altro tipo della mafia, quella aristocratica. I legami politico – economici si espandono fino al mondo ecclesiastico in quanto la Chiesa inizia a far parte del *business* criminale. L'ex boss Michael Corleone investe il denaro nell'azienda internazionale Immobiliare controllata dalla Banca Vaticana al fine di assumerne il controllo e assicurarsi un grande patrimonio. Lo scopo del *Padrino III* è distruggere il mito della mafia ormai diventata una società d'affari in cerca di ricchezza e potere. L'Italia è rappresentata come un paese dei signori, galantuomini e persone religiose. La mafia non è più un affare di cui si occupano i ceti sociali più bassi, le viene data una nozione diversa, quasi nobile.

Il Padrino parte III ha un movimento interno che taglia le sequenze, non ci offre mai una visione frontale o prospettica dei fatti, li presenta invece obliquamente, come se davanti a noi ci fosse un dispiegarsi veritiero ma un'ipotesi di realtà, effetto della visione distorta e maligna dei protagonisti. È davvero senza fondo quella vertigine, quella crisi di senso che il film mette in scena.⁵⁷

⁵⁷ Vernaglion, Paolo, op. cit., p. 90.

Il Padrino - Parte III è stato realizzato a distanza di quindici anni dal secondo episodio e in questa parte la famiglia Corleone è una grande azienda internazionale, gli affari sporchi vanno sempre giustificati a tal punto che Michael ottiene pure l'onorificenza papale per le sue opere benefiche. Investe il denaro nella Banca Vaticana entrando in diretto contatto con istituzioni religiose. Vediamo il crollo del *gangster* forte e duro, ormai diventato una figura nobile della società corrotta ma destinato sempre a fallire. Possiamo dire che Coppola voleva rappresentare l'Italia come un paese postindustriale nel quale non ci sono più differenze tra economia, politica e criminalità organizzata, preannunciando così anche tangentopoli⁵⁸. Questo film, come anche nei due episodi precedenti, sono rappresentati in maniera evidente anche altri stereotipi della cultura italiana, tra i quali, la musica, l'arte culinaria e la famiglia di cui propongo un'analisi approfondita nei paragrafi successivi.

⁵⁸ Nel linguaggio giornalistico, città in cui è diffuso il malcostume di pretendere e incassare tangenti, ossia somme di denaro richieste in cambio di favori, concessioni o altre forme d'intermediazione illecite da parte di chi è in grado di influenzare la buona riuscita di tali affari o pratiche. Per estensione, il fenomeno, lo scandalo delle tangenti nella pubblica amministrazione e in ambienti politici. L'uso del termine si è affermato a partire dal 1992 in seguito alle inchieste giudiziarie svolte dalla magistratura di Milano e successivamente condotte anche in altre città d'Italia, che portarono alla dissoluzione di alcuni partiti storici italiani.

4.3. IL RUOLO DELLA DONNA E L'ASCESA DEL FEMMINISMO

Spesso ritenute irrazionali, pettegole e inaffidabili e di conseguenza incapaci di gestire gli affari, le donne in passato avevano il compito di «fare figli e accudire la casa.»⁵⁹ Il ruolo della donna nel contesto della criminalità organizzata cambia progressivamente col passare degli anni. Da un'immagine strettamente tradizionale, ovvero quella di una donna vestita di nero, silenziosa e obbediente (tipica del patriarcato) si passa alla figura femminile emancipata e istruita.⁶⁰ Le caratteristiche e le funzioni della donna sono rappresentate anche sullo schermo e rispecchiano i cambiamenti storici nella società. Prima non potevano far parte delle organizzazioni mafiose in quanto le responsabilità legate al *business* (di qualsiasi tipo) erano riservate ai membri maschili della famiglia. Il loro coinvolgimento più attivo nella sfera criminale è iniziato nella seconda metà degli anni Settanta, dopo i vari movimenti politici e socioculturali che hanno avuto come scopo quello di promuovere l'uguaglianza di genere e dopo l'ingresso della mafia nel traffico di stupefacenti.⁶¹

Nei paragrafi precedenti ho analizzato il progressivo crollo della mafia e la rappresentazione romantica della figura maschile nella trilogia *Il Padrino*. Nello stesso modo, graduale, è analizzato il ruolo della donna nel mondo degli affari e nella famiglia. Dagli stereotipi tradizionali il regista passa alla rappresentazione della figura femminile indipendente e libera da ogni vincolo sociale. Anche dal punto di vista storico, la figura femminile è quasi sempre stata subordinata fino ai movimenti femministi che hanno promosso l'indipendenza politica, economica, personale e sociale delle donne.

Si può dire che i Corleonesi sono una famiglia strettamente patriarcale. L'uomo più anziano di casa assume il ruolo di capofamiglia e stabilisce le regole di condotta per gli altri. Il capo della famiglia ha anche l'autorità di prendere decisioni per le donne, in merito alla loro educazione e comportamento. I personaggi femminili del film, dunque, sono spesso sottoposti a violenza, dipendenza economica, oppressione e disuguaglianza ma sono anche simboli di disobbedienza e ribellione. Nella trilogia *Il Padrino* vediamo il mutamento graduale della figura femminile rappresentata attraverso tre personaggi, ognuno dei quali rappresenta un diverso tipo di donna.

⁵⁹ Ingrasci, Ombretta, *Donne d'onore: Storia di mafia al femminile*, Mondadori, Milano 2007, p. XVII.

⁶⁰ *Ivi*, p. VII-XI.

⁶¹ *Ivi*, p. XVIII.

Anche se la figura della donna emancipata diventerà più icastica nell'ultima parte della trilogia, nelle prime due parti è ancora sottolineata l'importanza del maschio italiano. È lui che si occupa degli affari e mantiene la famiglia, mentre la donna gestisce le attività domestiche e si prende cura dei figli. Il contributo più importante della donna all'interno della struttura socioculturale della mafia è quello di rendere l'intero sistema più forte, educando i figli ai principi mafiosi.⁶² In casa non si parla mai del *business* in presenza delle donne alle quali è vietato entrare nelle stanze durante le riunioni dei mafiosi. Una scena che promuove in particolare la mascolinità dell'uomo italiano riguarda la conversazione telefonica tra Kay e Michael che non riesce a pronunciare un semplice "Ti amo" alla moglie perché i suoi partner lo ascoltano. A differenza di suo padre, cerca di rimanere sempre duro e di non esternare mai i suoi sentimenti. Michael riveste il tipico ruolo di guida nel mondo criminale, il che alla fine porta alla distruzione della famiglia e alla solitudine.

Mamma Corleone non ha un nome. È la tipica donna mafiosa che non chiede informazioni sugli affari, la vediamo circondata dai figli e assume il ruolo educativo. È una persona importante e onnipresente ma allo stesso tempo riservata e discreta. Il suo aspetto fisico richiama alla sicilianità, i suoi gesti e modi di parlare sono simboli dell'identità etnica. Nonostante lei sia parte essenziale della famiglia, il suo ruolo rimane sempre subordinato. La proprietà e il potere vengono generalmente tramandati da una generazione di uomini all'altra, principalmente di padre in figlio. Dopo la morte di Don Corleone la sua eredità viene tramandata a Michael, suo figlio. Mamma Corleone non ha alcuna pretesa sulla proprietà, benché sia la più anziana della famiglia.

Nella trasmissione del modello di subordinazione femminile all'autorità maschile il rapporto tra madri e figlie è determinante perché le figlie imparino ad accettare come valido un destino controllato dagli uomini della propria famiglia. Sin da piccole, osservando la distinzione di genere e la gerarchizzazione dei sessi presenti nel modello relazionale proposto dai genitori, le figlie internalizzano la "Legge del Padre". Sono così costrette a «riprodurre ancora una volta quel modello femminile, tramandato dalla storia, che la madre propone e di cui è elemento fondamentale la passività, non tanto in senso fisico quanto in senso psicologico, di sottomissione al maschio, di subordinazione alla sua attività, di adattamento alle sue esigenze, di assimilazione alla sua condizione sociale, di plasticità all'ambiente da lui elaborato».⁶³

In questo modo Connie, la sorella di Michael, ha imparato i valori tradizionali e ha accettato il ruolo tipico della donna nell'ambito criminale, anche se il suo personaggio cambia verso la fine della trilogia. Connie è labile e squilibrata, vuole essere protetta a tutti i costi. Ha subito atti violenti da parte di suo marito e nel momento in cui ha chiesto l'aiuto ai suoi genitori

⁶² *Ivi*, p. 3.

⁶³ *Ivi*, p. 16.

per procedere con il divorzio, l'appoggio le è stato negato. Una delle sequenze che rappresenta la violenza domestica è quella in cui Connie viene picchiata dal marito dopo aver reagito emotivamente a una chiamata che sembra indicare una relazione extra-coniugale. Tuttavia, anche se questa scena riguarda un atto di punizione contro le donne, Coppola rifiuta di presentarlo sullo schermo. Dopo che suo marito è stato ucciso, Connie, per fare un dispetto a Michael, ha avuto insignificanti storie amorose con diversi uomini. Si può dire che questa è stata la sua fase di emancipazione e sperimentazione. Nella terza parte della trilogia, invece, la sua posizione cambia e prende il posto della mamma Corleone, cerca di essere più tradizionale seguendo i vecchi codici. La scena in cui lo possiamo notare riguarda la festa all'inizio della terza parte della trilogia alla quale Connie canta le canzoni tradizionali davanti al pubblico, così come lo faceva anche sua madre in *Il Padrino – Parte I*. A differenza di sua madre, però, Connie acquisisce il ruolo più attivo nel sistema gerarchico. Tale cambiamento di carattere è dovuto anche al periodo in cui *Il Padrino – Parte III* è stato girato (18 anni dopo la prima parte), ovvero negli anni Novanta quando la figura femminile è più libera e emancipata rispetto al passato. Connie diventa propensa alla vendetta perché «non vendicare l'onore offeso era segno di debolezza, di vigliaccheria, e provocava un forte sentimento di vergogna.»⁶⁴ Incoraggia Michael a portare il figlio illegittimo di Sonny, Vincent Mancini, nella famiglia Corleone e a sostenerlo nella sua faida con Joey Zasa (mandante dell'attentato a Vincent che gestisce il *business* familiare a New York). Quando Michael soffre di uno shock diabetico, Connie (all'insaputa dunque di Michael) dà a Vincent l'approvazione per uccidere Zasa. Anche se l'azione rende Michel furioso, Connie assume un ruolo più importante e decisivo all'interno della famiglia. Verso la fine del film viaggia con la famiglia a Palermo per assistere al debutto operistico di Anthony. Dopo aver scoperto che il suo padrino don Altobello è responsabile del complotto contro la loro famiglia, lo uccide dandogli in dono dei cannoli avvelenati. Questa sua caratteristica è il segno di un soggetto attivo (non più sottomesso) nel mondo della mafia, il che significa che la donna viene ascoltata e rispettata.⁶⁵

Uno tra i personaggi principali è Kay, la fidanzata americana di Michael, che nei film rappresenta la vita lontana dall'eredità siculo-americana che Michael inizialmente vorrebbe condurre. Kay è intelligente, ben educata e indipendente. Appare per la prima volta come ospite di Michael al matrimonio di Connie, dove viene a conoscenza degli affari familiari. È il prototipo della donna cosciente dei suoi valori, libera e diversa, dunque simboleggia l'ascesa

⁶⁴ *Ivi*, p. 19.

⁶⁵ *Ivi*, p. 25.

del femminismo dal primo all'ultimo episodio. A causa della sua origine straniera, Kay non può partecipare in nessun modo negli affari criminali dei Corleonesi. Rappresenta quindi il punto di vista degli stranieri che occasionalmente possono osservare la cultura segreta della mafia. Una volta sposata, sembra condurre la vita di una donna che deve prendersi cura dei figli e non indagare mai sugli affari. Ciò nonostante, la sua personalità cambia verso la fine della saga. Nel secondo film interrompe la gravidanza, non mostra più rispetto per suo marito e decide di scappare con i figli. Fa l'aborto perché non voleva avere un altro figlio che poi sarebbe potuto diventare un mafioso, come il padre. In questa scena Kay viene pure picchiata da Michael che perde il controllo e non riesce più a tenere unita la sua famiglia. In questo momento Michael non si comporta più da gentiluomo, con dei principi morali (l'immagine degli italiani che ci viene proposta dal regista nella trilogia), ma come un uomo irascibile e impulsivo. Kay, dunque, è una figura atipica, portatrice dei valori femministi e il simbolo della donna emancipata.⁶⁶ Le sarà vietato visitare e vedere i figli, lo dovrà fare di nascosto. Questa sarà la sua punizione, perché essendo una donna con valori diversi dalla tradizione italiana, non potrà mai appartenere a quella comunità. Attraverso la sua posizione, Coppola decostruisce il mito dell'uomo virile e lo stereotipo della donna subordinata.

⁶⁶ Cfr. Clarens, Carlos, *The Godfather Saga*, in 'Film Comment', vol. 14, n. 1, 1978, p. 23.

4.4. L'IMPORTANZA DELLA FAMIGLIA

La famiglia, sia quella nucleare che allargata, è in effetti il motivo ricorrente sul quale si basano gli episodi del *Padrino*. Esistono molte citazioni e battute che esaltano l'importanza dei legami familiari che poi alla fine costituiscono i fondamenti dell'affare criminale di cui si occupano quasi tutti i membri maschili. Lo afferma anche il protagonista della trilogia, Vito Corleone, sostenendo che il tempo trascorso con la famiglia sia essenziale per gestire le proprie responsabilità di marito, padre e fratello. Le abbondanti cene e i pranzi di famiglia, nonché il tempo che passano insieme sono il modo in cui la famiglia Corleone esemplifica perfettamente quest'idea. Coppola ha provato a mettere in scena la convivenza tra il *business* e la famiglia. Ogni parte della trilogia inizia con una festa o cerimonia familiare tramite la quale gli spettatori possono conoscere la vita, cultura e tradizione italiana. La prima parte inizia con le nozze di Connie, la seconda con la cerimonia della prima comunione del figlio di Michael, mentre terza parte comincia con la festa organizzata in onore di Michael celebrando le sue opere bonifiche.

Coppola voleva andare oltre la rappresentazione superficiale della malavita e giustificare la violenza sullo schermo in quanto necessaria per mantenere la sicurezza. Nel mondo dei padrini la *gang* è la famiglia, vista come un'unità operativa, che lotta per l'autoconservazione e l'espansione. Le attività strategiche devono essere difese e preservate. L'autoconservazione richiede che gli uomini della famiglia prendano il loro posto all'interno dell'ordine patriottico. Le donne occupano uno spazio a parte. La lealtà è l'etica fondamentale. Si può entrare a far parte del *business* in tre modi: tramite relazioni di sangue, di matrimonio o di lavoro. La violazione della legge della lealtà è punibile con la morte. L'azione drammatica in questo mondo può essere provocata dagli obiettivi personali (ascesa al potere) oppure dai tradimenti familiari (ad esempio la scena in cui scopriamo che Fredo ha tradito suo fratello Michael). L'omicidio e l'intrigo per ottenere il vantaggio economico sono i principali meccanismi attraverso i quali questo mondo si muove. La violenza non è mai arbitraria o insignificante. Al contrario, è parte integrante di uno schema di giustizia perché il mondo sociale è costituito dalla violenza. In altre parole, la brutalità è un fatto necessario in quanto fa parte della società che crea il mondo e proprio per questo motivo le azioni aggressive in tutti e tre i film vengono accettate e perdonate perché fatte con un unico scopo: proteggere la famiglia.⁶⁷

⁶⁷ Cfr. Browne, Nick, op. cit., pp. 14-16.

Dopo la grande migrazione, il concetto della famiglia tradizionale italiana, larga ma unita, è cambiato. Le persone, prevalentemente di genere maschile, si sono trasferite in altri Paesi, lasciando le attività domestiche nelle mani delle mogli e delle madri. Dopo tanti anni, i registi della nuova onda, ai quali appartiene anche Francis Ford Coppola, portano di nuovo sullo schermo l'importanza della famiglia italoamericana, nella quale nascono e si risolvono diversi conflitti etnici e affettivi.⁶⁸ Una delle famiglie più famose del cinema italoamericano per eccellenza sono i Corleone, rappresentati in maniera romantica, il cui destino sarà tragico a causa dell'affare illecito di cui si occupano.

Non solo: è anche un potente elemento etnico, culla di etnicità, conchiglia protettiva o coercitiva, per rappresentare la dualità dell'identità italoamericana. Ed infine è un attivo centro di irradiazione nervosa con diramazioni orizzontali (fratelli e sorelle) e verticali (nonni e nipoti), fonte infinita di storie da narrare. Questo è il destino della famiglia italoamericana: distrutta dalla valanga migratoria, sgretolata dal processo di acculturazione, ricomposta sugli schermi dopo tre generazioni.⁶⁹

I Corleone credono che la famiglia sia la più importante di tutte le unità sociali. Ciò suggerisce che vogliono scegliere, per i loro affari, i membri che fanno parte della famiglia, invece che impiegare uno straniero. Ma il mondo criminale è fondato sull'ascesa al potere, per cui il tradimento (anche all'interno della famiglia) muove l'azione drammatica in questi tre film. La sconfitta della famiglia Corleone è vista attraverso la sua separazione dai vecchi codici d'onore e l'adattamento alla vita americana. Progressivamente vengono dimenticati i valori tradizionali per poi essere sostituiti con il sogno americano che promette prosperità e liberazione.

⁶⁸ Cfr. Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit., pp. 164-169.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 170-171.

4.5. IL SENSO DELL' APPARTENENZA ETNICA: CIBO, RELIGIONE E MUSICA

Il cibo è uno dei modi più tipici tramite il quale il pubblico arriva a conoscere la famiglia Corleone, che è venuta in America dalla Sicilia e, come molte famiglie immigrate, prepara le ricette tradizionali per non dimenticare le proprie tradizioni. Mentre il mondo esterno può essere nuovo e stimolante, sedersi a cena con la famiglia e mangiare il cibo degli antenati è un rito quasi sacro che va rispettato. In effetti, *Il Padrino* sembrerebbe quasi incomprensibile senza il cibo tradizionale che rafforza i legami tra i membri di famiglia, a partire dalla scena di apertura, ovvero il matrimonio di Connie Corleone, un evento stravagante con piatti di lasagne, insalate e antipasti, e una gigantesca torta nuziale bianca. Ogni episodio della trilogia inizia con una cerimonia in cui si festeggia qualcosa e ha come obiettivo presentare allo spettatore la cultura e i costumi italiani. Per promuovere l'identità etnica, Coppola utilizza esclusivamente i piatti tipici, tra i quali i cannoli siciliani, il sugo di pomodoro e naturalmente la pasta. Il cibo può evocare ricordi tattili e stabilire connessioni tra i personaggi dei film, ma anche sviluppare il senso di appartenenza a un gruppo etnico.⁷⁰ Stranamente, anche se le donne si occupano delle attività domestiche, raramente le vediamo cucinare. Nel film *Il Padrino* questo compito viene dato ai boss che cucinano e ci insegnano come preparare un piatto tradizionale.

Vediamo dunque che il cibo, oltre a promuovere l'identità di un popolo, assume un altro significato, spesso metaforico, che poi serve per complementare la teatralità di alcune sequenze nei film, preannunciando pure la morte. Una di queste scene include un uso tipicamente siciliano quando Luca Brasi, uno tra i sicari più aggressivi della famiglia Corleone, viene ucciso da una rivale famiglia mafiosa. Un pacco pieno di pesci viene inviato a casa di Sonny Corleone. Il messaggio era chiaro a tutti. Luca Brasi dorme coi pesci, dunque il cibo in questo caso ha un significato allegorico ma negativo.

Le ricette tradizionali vengono esposte durante le feste e cerimonie religiose. «Gli odori della cucina italoamericana si accompagnano così all'incenso delle chiese cattoliche, alla cera bruciata delle candele votive».⁷¹ La Chiesa è onnipresente nei film: battesimi, funerali, confessioni. L'iconografia cattolica è particolarmente diffusa tramite le immagini di Gesù, Maria e vari santi che compaiono scena dopo scena.

⁷⁰ *Ivi*, p. 182.

⁷¹ *Ivi*, p. 183.

L'altro motivo preso dall'ambito religioso ed elaborato sullo schermo è il peccato. Omicidi, scontri armati, risse e altre attività sono giustificate perché fatte nella speranza di una vita sicura e pacifica. Dunque, il crimine non è più visto come un peccato, ma come una necessità e per questo motivo va perdonato e dimenticato. Per i criminali nel film *Il Padrino* basta confessarsi per redimersi dai peccati. Il legame tra la religione e la violenza così diventa piuttosto contraddittorio. I membri della famiglia Corleone sono uniti da un codice di segretezza, legami di parentela e lealtà culturale. A causa della sua segretezza, della sua volontà di usare qualsiasi mezzo per raggiungere gli scopi e la sua enorme ricchezza e potere politico nascosto, questa famiglia/organizzazione criminale ha un potere quasi illimitato. L'autorità dei suoi leader sui membri dell'organizzazione e il loro potere di manipolare il resto della società è quasi divino.⁷²

Ci sono tre momenti culminanti della trilogia che sollevano profondi problemi teologici: il battesimo nella parte I, l'omicidio di Fredo nella parte II e la confessione di Michael nella parte III. Una delle scene più spaventose della trilogia, girata nella Cattedrale di St. Patrick a New York, contrappone il battesimo del figlio di Connie e il massacro dei mafiosi ordinato da Michael Corleone (la scena è rappresentata attraverso il montaggio alternato). Proprio mentre risponde alle domande del prete, affermando che rinuncia a Satana e a tutte le sue opere, la scena si interrompe con le brutali sparatorie dei capi delle cinque famiglie. Nella seconda parte uccide pure suo fratello Fredo, il quale ha tradito Michael rilasciando alcune informazioni importanti ai nemici e provocando così l'attentato nella casa familiare. Questo sarà il suo grande peccato che diventa più chiaro nella terza parte quando decide di confessare i suoi peccati. Prima di ammettere che ha ordinato la morte di suo fratello, scoppia a piangere. Entrambi i don (sia Michael che Vito) sono diventati padrini per necessità. Il rito che ha segnato il passaggio da un uomo qualsiasi al capo della mafia è proprio l'omicidio. Vito uccide don Fanucci nella seconda parte della trilogia durante una processione religiosa, mentre Michael ordina il massacro delle cinque famiglie durante il battesimo del figlio di Connie. Soltanto così i due hanno guadagnato il rispetto nel mondo criminale. In questo modo Coppola voleva mostrare ironicamente il vero significato della mafia e criticare la violenza e l'ipocrisia, girando le scene degli omicidi negli ambiti religiosi o spazi sacri. I crimini, pur giustificati e perdonati, rappresentano la violazione della legge assoluta, ovvero quella divina, per cui il mito della mafia viene decostruito, rivelando il suo vero aspetto – è un male.⁷³

⁷² Cfr. Cawelti, John, op. cit., p. 338.

⁷³ Cfr. Browne, Nick, op. cit., p. 117.

Il legame tra la famiglia Corleone e la Chiesa Cattolica è maggiormente presente nel terzo episodio in cui appare un nuovo tipo della mafia, quella aristocratica, la società d'affari. L'argomento principale del *Padrino parte III* è «l'intreccio perverso e non troppo misterioso tra Vaticano, servizi segreti, mafia italoamericana e politica italiana».⁷⁴ Le istituzioni religiose non hanno più quell'elemento sacro, tipico e stereotipato, ma sono corrotte e perseguono un unico scopo, quello di ottenere il denaro e il potere. In questa parte il regista decostruisce il mito della mafia, critica la corruzione dei preti e divide la famiglia, rendendo Michael Corleone un eroe tragico.

Troviamo qui alcuni dei temi che segneranno il cinema italoamericano fin dai suoi esordi: un'estrema attenzione ai rituali della famiglia inestricabilmente legati alla tavola e all'altare, due piani che spesso si incrociano, nonché un'esplorazione della violenza repressa nell'enclave etnica e nella società americana. Cibo e religione sono quindi due potenti lenti attraverso cui analizzare i dilemmi dell'identità etnica, la spinta verso l'assimilazione e la continua resistenza ad abbandonare ogni traccia delle proprie origini.⁷⁵

Un altro elemento importante che sottolinea l'appartenenza etnica è senza dubbio la musica tradizionale che accompagna tutte le cerimonie e festività nella trilogia. Esiste una vasta gamma di canzoni, da quelle dialettali ad esempio *C'è la luna mezzo mare*, fino all'opera lirica alla fine della terza parte. Coppola sceglie con attenzione la colonna sonora per la sua trilogia. L'opera rafforza il clima del fatalismo mentre le canzoni tradizionali servono per introdurre la cultura italiana. In tutti e tre i film, i brani musicali rendono le scene più drammatiche e teatrali.

La teatralità raggiunge l'apice nell'ultima sequenza con la rappresentazione della *Cavalleria Rusticana* presso il teatro Massimo di Palermo, sempre sul suolo italiano, in cui la figlia di Michael viene uccisa e segna il totale crollo della famiglia unita concludendo così la trilogia *Il Padrino*. Nel corso di questa sequenza, Mary e i suoi genitori, Michael e Kay, assistono a un'esibizione dell'opera di Pietro Mascagni in cui Anthony (il figlio di Michael) canta il ruolo da protagonista. Una volta usciti dal teatro, Mary viene assassinata a colpi di arma da fuoco. Anche qui Coppola mette in evidenza il conflitto tra il bene e il male, ovvero tra la religione e la violenza in quanto l'assassino si è travestito da prete per avvicinarsi alla famiglia Corleone prima di sparare. L'opera continua a suonare in sottofondo, rendendo la tragedia familiare anche più sconvolgente e melodrammatica. Si sentono due grida: quello di Kay che piange la morte di sua figlia e quello di Michael. La differenza fondamentale è che il pianto di Michael è silenzioso e muto. Lo spettatore lo vede gridare e piangere, ma non emette

⁷⁴ Vernaglion, Paolo, op. cit., p. 88.

⁷⁵ Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit. p. 182.

suoni. La scena raggiunge il punto culminante proprio in questo atto in cui la musica gioca un ruolo essenziale. Anche se non si sente il pianto di Michael, lo spettatore, tramite la colonna sonora, può immaginare l'intensità dei sentimenti che prova per la perdita di sua figlia.⁷⁶

La presenza ricorrente di analogie tra la vita e l'arte e il loro continuo sovrapporsi e confondersi intensifica l'atmosfera di fatalismo che pervade il film, presentando l'America degli italiani, e ancor più la Sicilia, come un mondo «teatralizzato» in cui agli attori è concesso interpretare soltanto alcuni ruoli noti e prestabiliti (quasi sempre stereotipi) in modo spiccatamente melodrammatico, come personaggi di un'opera lirica che ripropongono all'infinito gli stessi temi e le medesime situazioni.⁷⁷

L'ultima scena della trilogia è in contrasto con la prima, ovvero con la festa nuziale di Connie che rappresenta la vita, la gioia e l'unità familiare.⁷⁸ L'ultima sequenza segna il totale declino della famiglia Corleone, la sua disgregazione e la solitudine di Michael. A differenza di suo padre, che muore giocando con il piccolo Anthony, Michael muore solo e abbandonato sulla sedia con un cane che gli fa compagnia. Il terzo episodio, e anche la saga in generale, si conclude (prima della rappresentazione della morte di Michael) con tre scene nelle quali vediamo il ballo di Michael con tre donne importanti nella sua vita – la figlia Mary e le sue due ex mogli, Kay e Apollonia.⁷⁹

⁷⁶ Cfr. Browne, Nick, op. cit., p. 146.

⁷⁷ Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, op. cit. p. 102.

⁷⁸ Cfr. Browne, Nick, op. cit., p. 138.

⁷⁹ *Ivi*, p. 146.

5. CONCLUSIONE

L'obiettivo principale della mia tesi era quello di analizzare dettagliatamente la figura dell'italiano nella trilogia *Il Padrino*. Per argomentare i ragionamenti esposti nella tesi, ho iniziato con i dati autobiografici, dunque partendo dalla biografia e filmografia di Francis Ford Coppola. Come già indicato nella prima parte, Coppola rientra tra i registi più rinomati dello scorso secolo in quanto insieme ad altri cineasti dell'epoca ha trattato nelle sue opere una serie di temi importanti. Esordisce nel periodo caratterizzato dai profondi cambiamenti politici, economici e sociali, nell'era delle ribellioni e dei movimenti studenteschi.

Il suo capolavoro cinematografico è senza dubbio *Il Padrino*, che gli ha garantito la fama mondiale, e che ha delle innumerevoli qualità per cui vale la pena rivederlo. Una storia che va al di là della semplice trama, che crea una visione seducente e fatalista di come la sconosciuta ricerca del sogno americano fallisce e distrugge la famiglia. Rappresentando l'immagine stereotipata dei *gangster* italiani, Coppola voleva criticare la superficialità della società americana e la corruzione politica dell'epoca.

Tali stereotipi sono apparsi dopo la grande migrazione degli italiani negli Stati Uniti e le cause che hanno provocato l'opinione negativa sulle minoranze etniche sono elaborate nella seconda parte della tesi. Nei primi anni del movimento migratorio italiano, c'era un gran livello di discriminazione razziale, e il senso di solitudine e di isolamento sociale. Poiché provenivano principalmente dall'Italia meridionale, gli immigrati italiani avevano caratteristiche tipicamente mediterranee, con una carnagione più scura rispetto alla maggior parte degli americani che provenivano dai paesi anglosassoni.

I mass media descrivevano gli italiani in modo sprezzante, e non era raro sentire espressioni dispregiative nei loro confronti. Erano visti come criminali e spesso riluttanti ad integrarsi nella nuova società. Avevano deciso di vivere nelle loro comunità chiuse. Godevano di un reddito inferiore rispetto alla media della manodopera qualificata. Spesso ritenuti ignoranti o analfabeti, la loro mancanza di specializzazione aveva costituito il motivo principale della discriminazione razziale. In quel periodo si era creato uno stereotipo del tutto negativo dell'italiano, diverso da quello che prevale oggi. Tra le caratteristiche negative, la più conosciuta era strettamente legata alla criminalità organizzata. Il film *Il Padrino* cambia l'immagine degli italiani, in quanto introduce il personaggio dell'italiano gentiluomo protettivo con valori tradizionali.

Nella parte centrale della mia tesi, ho analizzato la struttura narrativa e ho elencato una serie di stereotipi riguardanti la cultura e la tradizione italiana che sono stati rappresentati nella trilogia e che sono fondamentali per capire l'aspetto psicologico dei protagonisti. Questo film è considerato uno tra i migliori di tutti i tempi, ed è chiaro il motivo per cui si trova sulla lista dei film da vedere almeno una volta. Gli attori che interpretano i personaggi sono professionisti, la recitazione non è superficiale, la trama e l'atmosfera sono intriganti, la colonna sonora e il montaggio hanno delle caratteristiche davvero uniche, considerando il periodo in cui le scene sono state girate.

Il regista Francis Ford Coppola dà al *Padrino* un tono molto oscuro e inaspettato. I personaggi rimangono in gran parte calmi durante tutta la trilogia, specialmente nei momenti di allarme o crisi. Questo fatto crea una grande tensione, nello spettatore che si aspetta costantemente che la violenza esploda in qualsiasi momento. Il film tratta temi maturi, contribuendo al tono scuro generale. Le linee recitate dagli attori sono spesso lunghe e ben ponderate, mostrando che Coppola ha prestato attenzione ai dettagli in ogni aspetto del film.

Attraverso le immagini stereotipate il regista ha introdotto allo spettatore la cultura italiana. Innanzitutto, ha decostruito lo stereotipo generale dell'uomo virile, forte e duro mostrando anche il suo lato più intimo e privato. Anche se la trilogia si concentra sulla figura del *gangster*, non lo presenta come un criminale qualsiasi ma come una persona pienamente realizzata, giustificando gli atti violenti in quanto fatti per pura necessità. Il mafioso italiano diventa così un uomo rispettato, per il quale la famiglia viene al primo posto. Tutti i membri della criminalità organizzata sono collegati mediante legami familiari e il loro affare si basa sul concetto dello scambio di favori.

Cambia progressivamente il ruolo della donna; anche se inizialmente subordinata, poi diventa parte essenziale della trilogia e della famiglia in generale. Attraverso la figura della madre possiamo vedere la donna tradizionale che si prende cura dei figli e svolge la funzione di casalinga, mentre il personaggio di Kay, ovvero la moglie di Michael, rappresenta una femminista in quanto è una ribelle non conforme alle tradizioni italiane. Dal punto di vista storico, possiamo collegarla ai movimenti femministi dell'epoca in cui è stato fatto il film per esprimere l'appoggio alla lotta contro le disparità nella società americana.

Gli elementi che contribuiscono all'immagine degli italiani sono anche la religione, il cibo e la musica. Gli ultimi due sono stati utilizzati per rappresentare la cultura italiana in modo stereotipato e avvicinare i costumi italiani agli spettatori. Si assiste spesso alle scene con i banchetti serviti alle feste oppure si sente parlare delle ricette tipiche con le istruzioni su come preparare un piatto tipico. Coppola sceglie la musica tradizionale nelle sequenze in cui è rappresentata una festa, mentre l'opera lirica serve a rendere l'atmosfera più teatrale e drammatica. La Chiesa Cattolica, sebbene la religione sia parte integrante del popolo italiano, invece di avere un significato o ruolo positivo, è stata aspramente criticata per la corruzione dei suoi membri e per il loro desiderio di acquisire potere e denaro. Essendo pure lui di origine italiana, Coppola ha scelto con attenzione i dettagli attraverso i quali voleva introdurre e rappresentare la sua cultura e ha utilizzato gli stereotipi più diffusi sia per criticare la società dell'epoca che per rendere l'immagine degli italiani la più pulita possibile.

6. BIBLIOGRAFIA

Aldous Sellers e Arthur Brown, *Il caso Sacco e Vanzetti*, in *Quei bravi ragazzi: Il cinema italoamericano contemporaneo* a cura di Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, Marsilio Editori, Venezia 2007. pp. 29-30.

Browne, Nick, *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*, Cambridge University Press, New York 1999.

Cawelti, John G., *The New Mythology of Crime* in "Boundary", vol. 3, n. 2, 1975, pp. 328-330.

Clarens, Carlos, *The Godfather Saga*, in "Film Comment", vol. 14, n. 1, 1978, p. 23.

Di Biagi, Flaminio, *Italoamericani: tra Hollywood e Cinecittà*, Le Mani, Genova 2010.

Editorial, New York Times, 16 maggio 1993, p. 4. in *Quei bravi ragazzi: Il cinema italoamericano contemporaneo* a cura di Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, Marsilio Editori, Venezia 2007. p. 39.

Elsaesser, Thomas, Horwath, Alexander, King, Noel, *The last great American Picture Show: New Hollywood cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.

Ingrascì, Ombretta, *Donne d'onore: Storia di mafia al femminile*, Mondadori, Milano 2007.

Kent, Jones, *Mythmaker: Francis Ford Coppola* in "Film Comment", vol. 38, n. 2, 2002, pp. 30-37.

Lewis, Jon, *Whom God Wishes to Destroy...Francis Ford Coppola and the New Hollywood* in "Film Quarterly", vol. 50, n. 2, 1996 – 1997, pp. 60-61.

Lupo, Salvatore, *Quando la mafia trovò l'America: Storia di un intreccio intercontinentale, 1888 – 2008*, Einaudi, Torino 2009.

Menne, Jeff, *Francis Ford Coppola*, Urbana; University of Illinois Press, Chicago 2014.

Muscio, Giuliana e Spagnoletti, Giovanni, *Quei bravi ragazzi: Il cinema italoamericano contemporaneo*, Marsilio Editori, Venezia 2007.

Vernaglione, Paolo, *Francis Ford Coppola; tra tecnologia e nuova visualità, il cinema di un autore che ha dato volto all'Apocalisse del nostro tempo*, Gremese Editore, Roma 1997.

FILMOGRAFIA

Il Padrino (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972)

Il Padrino – Parte II (The Godfather Part II, Francis Ford Coppola, 1974)

Il Padrino – Parte III (The Godfather Part III, Francis Ford Coppola, 1990)