

## Rassegna    Televisione

### *The Sopranos*

Nell'arco di pochi anni, almeno due volumi sono stati dedicati negli Stati Uniti alla fortunata serie televisiva *The Sopranos* della HBO. Uno si intitola *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*, curato da Richard Greene e Peter Verneze, edito in una serie sulla cultura popolare della Open Court Publishing, comprende ben diciassette saggi. L'altro, opera di un professore di inglese della Università del Connecticut, Regina Barreca, si chiama *A Sit-down with the «Sopranos»*, pubblicato da Palgrave Macmillan. Infine, un terzo, più agevole volumetto, a cura del «New York Times», *The Sopranos*, con introduzione di Stephen Holden e postfazione di Stephen J. Cannell, è stato pubblicato in italiano da Sperling & Kupfer, *I Sopranos*, con un sottotitolo che si suppone accattivante, «Dietro le quinte del serial-culto». Il primo di questi libri merita particolare attenzione per la sua impostazione rigorosa e problematica, e perciò William Irwin, professore associato di filosofia al King's College, in Pennsylvania, curatore della serie in cui il volume figura insieme ad altri tutti dedicati a programmi televisivi di successo, ammonisce che «non è necessariamente per tutti». I saggi, infatti, concettualizzano l'indagine con riferimenti che vanno da Platone e Aristotele a Machiavelli, Nietzsche e Sun Tzu.

In effetti, *The Sopranos* richiama documentatamente un pubblico medio alto, e conosce una larga popolarità nella sfera degli accademici. Irwin ha sottolineato che nella serie non hanno trovato posto volumi dedicati ad altri programmi di largo ascolto, come *Friends* e *E.R.*, in quanto essi mancano della necessaria profondità e matrice culturale tali da provocare un discorso filosofico.

Ciò premesso, e precisato che il pubblico è sostanzialmente angloamericano e non italoamericano, va osservato che bisogna evitare di classificare *The Sopranos* come una sorta di prosecuzione televisiva di *The Godfather* di Mario Puzo. Nella prefazione al volumetto del *New York Times*, Stephen Holden opportunamente richiama taluni rimandi in particolare al film tratto da *The Godfather*, nel quale, con la regia di Francis Ford Coppola, si imponevano, nella prima versione, Marlon Brando e, nella seconda e terza, Al Pacino. È vero che la serie televisiva si avvale di soluzioni tecniche peculiari dei film, come l'alternanza di scene estremamente violente con altre di valore domestico o il montaggio di racconti veri e propri e di inquietanti *flashbacks*; inoltre, taluni personaggi, e in particolare Christopher, in *The Sopranos* addirittura citano dialoghi di *The Godfather*, talora in modo sbagliato, ma la rassomiglianza finisce qui, come una sorta di referente d'obbligo. *The Sopranos* sono

profondamente diversi: nelle parole di Aldo Grasso, «una fiction intelligente e ironica... un appuntamento da non perdere».

I Soprano sono una famiglia del New Jersey, e copre tre generazioni, un aspetto di non indifferente rilevanza. Al centro si colloca indubbiamente il personaggio cruciale di Anthony Soprano, interpretato con maestria da James Gandolfini, con la moglie Carmela (Edie Falco), ma il quadro completo è significativamente arricchito, per intanto, dalla madre di Anthony, Livia (Nancy Marchand), e dai due figli, la femmina, Meadow (Jamie Lynn Sigler) e il maschio, Anthony jr., (Robert Iler). Soffermiamoci su di loro prima di affrontare il ruolo di altri membri della famiglia, una dinastia fortemente differenziata e, sotto più di un aspetto, in crisi. La madre Livia, vedova, unisce un senso del matriarcato che può parere, a un primo livello, caratteristicamente italiano, ma che si inserisce di fatto in un filone radicato nella cultura americana, come ha dimostrato a suo tempo, esaminando i classici americani, con estrema penetrazione Leslie Fiedler. Anthony cerca di liberarsi del condizionamento materno superficialmente perché l'anziana Livia sta diventando insopportabile, e dunque la trasferisce quasi di forza in un lussuoso ospizio, o casa di riposo, per anziani. Pure, dobbiamo convenire che egli si sforza precisamente di liberarsi da una sudditanza e di un simbolo, ancor più che di una persona fisica e parentale, di soffocante, condizionante matriarcato. Scatta qui l'inaspettata reazione materna, quando Livia mette addirittura una taglia sul figlio, per liberarsene. Non sono d'accordo su chi ha sostenuto che la decisione di Livia scaturisca da un'iracondia, da un risentimento che confina con la paranoia. Livia difende, in termini apparentemente folli e perversi, un principio intangibile, e Anthony si trasforma, ai suoi occhi, in un autentico capro espiatorio.

Carmela Soprano, moglie di Tony, gestisce se stessa e le crisi familiari con una rara combinazione di passionalità e di calcolo. Posta la subalternità della donna che contraddistingue le famiglie italoamericane, e dunque la sua esclusione persino verbale dalle pratiche mafiose, Carmela possiede una dura capacità di scelta, che le permette, da un lato, di intraprendere tutta una serie di lucrosi affari personali, sia pure di modesta portata, e dall'altro di non subire alcun trauma di fronte alle modeste evasioni coniugali di Tony, alle sue crisi di identità e ai problemi dei figli, al delicato rapporto con la suocera. Peraltro, la sua passionalità esplose di tanto in tanto, ma la sua fondamentale istintualità appare, spesso, calcolatamente mirata, mai totalmente fine a se stessa.

In che misura la sessualità incide sul rapporto di Tony e di Carmela, e più generalmente in *The Sopranos*? L'eros non sostanzia in genere il percorso dei personaggi, e la trasgressione finisce per esaurirsi nell'occasionalità. Si può lecitamente osservare che il sesso, o se vogliamo chiamarla così, la politica sessuale, in *The Sopranos* mantiene una caratteristica fondamentale referenziale. Basti rammentare le scene sul rapporto sessuale tra i coniugi Sopra-

no, mai decisive, brevi, protette da un tradizionale pudore, e la virtuale assenza di scene di nudo. Addirittura, in tutte le tre diverse serie del programma si coglie un'implicita mortificazione del corpo. Tutte le donne di *The Sopranos*, ha fatto notare Deborah Sontag in un ampio articolo apparso sull'edizione domenicale del «New York Times» del 4 aprile 2004, in notevole misura sono «complicit and self-deceiving», nel senso che esiste da parte loro una evidente complicità, accanto alla scelta di fingere di non sapere o di pretendere che il loro mondo proceda normalmente e secondo le regole. Il discorso vale, naturalmente, per Carmela, per Meadow, per Janice (Aida Turturro), la sorella di Tony. La Barreca, dal canto suo, ha sottilmente rilevato che, se le tre donne non possiedono alcuna autorità nel loro specifico universo, hanno potere, il potere della conoscenza e il potere di esprimere un giudizio. In effetti, le loro caratteristiche non sono affatto uniformi e riconducibili a un solo paradigma. Da questo punto di vista, Janice riveste un ruolo tutto suo, che la avvicina anche nell'aspetto comportamentale agli uomini, specie sotto il profilo acquisitivo. Janice fugge dapprima di casa, e si crea una vita propria assumendo, curiosamente, un nome indiano, Parvati, la dea dell'amore insieme spirituale e sessuale nella tradizione indù. Ritornata, fa uscire Livia dalla casa di riposo e la riporta a casa, con ogni probabilità per strapparle notizie sulla famiglia, in particolare sulla utilizzazione e sulla collocazione del denaro. Riprende una vecchia relazione con Richie Aprile. Ora, Richie (David Proval) è per eccellenza il duro, l'istintivo della famiglia mafiosa. Uscito di prigione dopo dieci anni, vorrebbe arrivare al vertice; la sua istintualità include pure un livello di perversione sessuale, sovente represso.

Non è affatto un caso che proprio in lui la sessualità dissimulata e referenziale di *The Sopranos* emerga, accanto alla violenza. Ecco allora che Janice progetta di usarlo, mentre Richie pensa di usare la donna. C'è amore in una simile relazione, si sono domandati i collaboratori dei *Soprano*. Non esiste risposta, mentre si definisce il rapporto tra sessualità e violenza. Richie punta la pistola contro Janice mentre fanno l'amore, ma sarà proprio lei a eliminarlo fisicamente, per poi trasferirsi di nuovo sulla West Coast, chiudendo questo capitolo interno di *The Sopranos*: insieme, il discorso sul potere e, soprattutto, sul sesso, categoria paradigmaticamente abnorme. Non basta, Richie, che sostiene una parte decisiva nella seconda serie, incarna per eccellenza lo stereotipo del cattivo, in contrasto con il fratello, Jackie, il buono, nel senso che aveva a lungo diretto la famiglia rispettando scrupolosamente le regole, sia del comportamento sia del profitto. Più di un critico ha trovato nel suo personaggio un'eco shakespeariana, e shakespeariana appare la sua finale catastrofe, lui che voleva detronizzare Tony. Così, Richie e Janice formano una coppia di dannati intriganti, i quali tentano vicendevolmente di sedursi, ma che sono inesorabilmente destinati a scomparire di scena, uno in modo

cruento, l'altra con la definitiva fuga. Sesso, potere, inganno si intrecciano ma non possono in alcun modo prevalere, e si riflettono tra l'altro nel linguaggio: quello di Richie è, infatti, brutalmente osceno.

La galleria dei personaggi femminili si completa con Meadow Soprano e, nell'ultima serie, con la conturbante apparizione di Adriana La Cerva. Meadow si afferma sia negli studi sia nello sport; brillante studentessa, gioca con successo nella pallavolo e nel calcio. Il padre ne è comprensibilmente fiero, ma le impedisce di iscriversi a un'università di prestigio, nella fattispecie Berkeley. Meadow sa che il padre è un mafioso, ma non riesce davvero a comprendere le coordinate autentiche del fenomeno mafia. Comportamentalmente irregolare agli occhi dei codici della famiglia, attraversa un periodo formativo nel quale la trasgressione può venire praticata, ma deve ancora fare le sue scelte.

Adriana (Drea de Matteo), dal canto suo, irrompe in *The Sopranos* come un vero *outsider* dalle molte facce. Va rammentato che Drea de Matteo ha un passato notevole quale attrice, specie televisiva, e che Ada Turturro ha impersonato proprio la moglie di James Gandolfini in *Un tram chiamato desiderio* del 1992, protagonista Jessica Lange e Alec Baldwin.

Tony conosce Adriana commessa di bar e ha una relazione con lei, personaggio sessualmente disinibito e qualcosa di più, eppure, singolarmente, tanto dolce e indifesa quanto cocainomane, oltre tutto riluttante informatrice dell'FBI. Finiranno entrambi dal medico, lei per disintossicarsi, lui per una sorta di cancro della pelle, un disturbo che l'uomo confiderà timidamente alla donna.

Ma proprio perché Adriana non fa parte della struttura mafiosa, la Sontag ha scritto di lei che diviene il nocciolo morale della famiglia mafiosa.

Per ciò che riguarda la prima generazione dei Soprano, va tenuto ben presente lo zio di Tony, Corrado Enrico «Junior» Soprano (Dominic Chianese), fratello maggiore di «Johnny Boy» Soprano, padre di Tony. «Junior» si sente per ciò stesso investito di una funzione per così dire vicaria, ma prelude ai turbamenti, alle contraddizioni, alle ambiguità del nipote, trasferendo su di lui le inquietudini del suo fallimento. Non ritiene che Tony sia in grado di dirigere le sorti della famiglia, si confida con Livia e finirà per concorrere alla taglia sulla testa del nipote. Però, «Junior» non è il mostro che Carmela scorge nella suocera: è un fallito, un sopravvissuto, il quale non sa più fissare dei valori cui attenersi, anche se si aggrappa a un'idea tradizionale del comportamento, e trova quasi inaudito che il nipote si affidi a una psicanalista. Caratteristicamente, e analogamente a Richie, «Junior» pratica una sessualità che Tony deplora come anormale; d'altronde, non senza perfidia Tony lo indica come il vero boss, ciò che gli consente di trasformarlo in un capro espiatorio agli occhi della polizia. Se ha una parte nel tentativo di uccidere Tony, l'omertà, uno dei pochi valori sopravvissuti, rifiuta di indicare alla polizia il colpevole. Protegge Richie, e lo mette in guardia contro Janice; in seguito, in-

vecchiato e convalescente per una frattura, tornerà sostanzialmente nell'ombra, senza manifestamente abdicare ma, ancora una volta, abbandonandosi alle consolazioni del sesso: come si vede, un elemento di rottura nel tessuto esistenziale, nel comportamento, della famiglia.

Un'ulteriore, sostanziale differenza rispetto a *The Godfather* sta in un dato di fatto basilare, cruciale: la famiglia cui appartengono i Soprano si prospetta ormai come una semplice deriva della grande mafia tradizionale. La dimensione epico-tragica non ha più nessuna ragion d'essere, e si trasforma spesso in una vera e propria sovrastruttura, onde l'incidenza del fattore ironico nell'intera serie, mentre quello tragico e violento rimane decisivo ma quale categoria di repertorio. Queste premesse rimangono indispensabili per comprendere appieno il vero protagonista, Anthony Soprano, detto Tony, al centro di una tragedia che si trasforma spesso in commedia. Nella introduzione a *I Soprano*, Stephen Golden giustamente argomenta che esistono, in realtà, due Tony Soprano: uno è il mafioso dedito alle pratiche tipiche della famiglia, dal furto allo strozzinaggio, allo spaccio di droga, alla corruzione dei sindacalisti. Questo Tony, al limite, prova soddisfazione, piacere, nel compiere violenza o persino uccidere i suoi nemici. Ma ecco l'altro Tony, un padre di famiglia che professa valori tradizionali, un conservatore perbenista, il quale non sa bene quale comportamento tenere con i due figli e si rammarica che essi non credano affatto alla sua attività di facciata, l'impresa di smaltimento dei rifiuti, salvo gestire un bar topless e intrattenere una relazione adulterina. Tony sa che il microcosmo di cui è il boss attraversa ormai un declino quasi inarrestabile, e la sua sicurezza di sé cede il passo a un vero e proprio panico innescato dalla paura di uno scacco quasi impossibile da indagare e da valutare razionalmente. Sta qui il nodo essenziale e l'originalità inventiva di *The Sopranos*, con la risoluzione tutta americana di porsi in analisi. Ma – anche qui con una pietra di paragone intrinsecamente americana, visto che il senso del peccato, puritanicamente inteso, non fa certo parte dell'eredità degli italoamericani, mafiosi o meno – esso non trova in lui alcuno spazio; insomma, la nozione del male.

Le sedute di psicanalisi cui Tony si sottopone portano in scena l'unico personaggio totalmente esterno alla famiglia, l'analista, nella persona della dottoressa Jennifer Melfi (Lorraine Bracco).

Massiccio ma flaccido, con una tendenza alla pinguetudine quale si immagina nell'iconografia dell'italoamericano, Tony ricorre addirittura ai farmaci, il Prozac, e spera di trovare salvezza nell'evidente ritualità dell'analisi, sostituto della confessione religiosa dei cattolici (l'unico prete che frequenta la casa dei Soprano è ben lungi dall'assolvere ai suoi compiti e alla sua missione). Che, per un prevedibile transfert, Tony si innamori o creda di innamorarsi della dottoressa Melfi è secondario, rispetto, appunto, alla ricerca della salvezza segnatamente esistenziale.

Esiste nel cinema un precedente: il film, protagonista Robert De Niro, boss mafioso, distribuito in Italia con il titolo *Terapia e pallottole*. Ma il De Niro che sceglie l'analisi e, diretto dall'analista, organizza con successo un piano per sgominare la famiglia mafiosa ingenera un *thriller* trasformato gradualmente in commedia quasi buffonesca, che alla lunga rappresenta la mafia grottescamente, la rende vulnerabile e ormai spogliata di ogni autentico potere.

La dottoressa Melfi è bella, sensuale, ma sicuramente remota dal mondo di Tony, del quale diviene, comunque, curiosa, lasciandosi coinvolgere al punto che nella terza serie subirà persino un'aggressione. Che, specularmente a Tony, provi attrazione per il paziente non viene mai esplicitato, e questo aspetto sottolinea la frequente ambiguità di *The Sopranos*. Che il caso sia tutt'altro che semplice viene dimostrato, con un astuto gioco di specchi, dal fatto che a sua volta l'inquieta dottoressa si rivolga per consigli al proprio psicanalista e maestro, il dottor Elliott Kupferberg, nome ovviamente parodistico, interpretato nientemeno che da Peter Bogdanovich. A fronte della dottoressa, soltanto occasionalmente Tony confessa la propria violenza e persino crudeltà, senza mai, in definitiva, abiurare. Se mai, le giustificherà paragonandole, con una presa di posizione risolutamente populistica, con le pratiche senza scrupoli e altrettanto violente del *business* organizzato e rispettato. Paradossalmente, l'analisi aiuterà Tony a perfezionare e sistematizzare le sue attività commerciali, ma in nessun modo inciderà sul suo carattere criminale, che realisticamente *The Sopranos* si guarda bene dall'attenuare.

Diverso, e sicuramente emblematico, il caso di Christopher Moltisanti (Michael Imperioli), fidanzato di Adriana e «soldato» della famiglia: americanamente votato al successo, violento, percorso da fantasie e disponibile a un mondo fantastico che scoprirà, tanto da subire una crisi spirituale, quando, sul lettino d'ospedale dove lotta tra la vita e la morte dopo aver subito una grave ferita, sogna, immagina di visitare Inferno e Paradiso.

La terza generazione, in un ambiente dominato dagli uomini, si completa con un uomo, Anthony Soprano jr. (Robert Iler), anche se va messa in conto la capacità di affrancamento di Meadow, tale da aprire un concreto spiraglio sull'ingresso del *gender* in *The Sopranos*. Anthony jr., tredicenne nella sua prima apparizione, manca dell'agilità sia fisica sia mentale della sorella, che al fondo detesta, e sembra aver ereditato la struttura del padre. È uno studente men che mediocre, guarda filmati porno. L'epifania sopravviene quando, in circostanze tanto casuali quanto banali, e poi in un crescendo di accadimenti, il ragazzo afferra il significato dell'appartenenza, e specie nella seconda serie del programma lo comprende a fondo. Il pigro studente si mette a leggere Camus, prova inclinazione per categorie nichilistiche, e troppo tardi Tony gli dedica maggior tempo. Il ragazzo lotterà dolorosamente per cercare un'identità, e non sappiamo con certezza se riuscirà a trovarla. A cominciare dal linguag-

gio, decisivo nell'originale. Così, *The Sopranos* conferma la sua originale struttura di opera aperta, tecnicamente e concettualmente, nelle mani del suo ideatore David Chase; inoltre, la calcolata mistificazione di generi, a cominciare dal titolo, un termine identico in italiano e in inglese, con una quasi psichedelica allusione al melodramma, peraltro disgregato. Ma la verità è che *The Sopranos* si rimette continuamente in gioco.

*Claudio Gorlier*

*Direttore responsabile:* Marco Demarie  
*Direzione editoriale:* Maddalena Tirabassi

*Comitato scientifico:*

Sezione italiana

Raffaele Cocchi<sup>†</sup>, Università di Bologna; Paola Corti, Università di Torino; Luigi De Rosa<sup>†</sup>, Istituto Universitario Navale di Napoli; Emilio Franzina, Università di Verona; Claudio Gorlier, Università di Torino; Anna Maria Martellone, Università di Firenze; Gianfausto Rosoli<sup>†</sup>, Centro Studi Emigrazione Roma; Maddalena Tirabassi.

Sezione internazionale

Rovilio Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Gianfranco Cresciani, Ministry for the Arts, New South Wales Government; Luis de Boni, Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Luigi Favero<sup>†</sup>, Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, Buenos Aires; Ira Glazier, Balch Institute, Temple University, Philadelphia; Pasquale Petrone, Universidade de São Paulo; George Pozzetta<sup>†</sup>, University of Florida; Bruno Ramirez, Université de Montréal; Lydio e Silvano Tomasi, Center for Migration Studies, New York; Rudolph J. Vecoli, Immigration History Research Center, University of Minnesota.

*Redazione e segreteria:*

Fondazione Giovanni Agnelli, via Giacosa 38, 10125 Torino, Italia  
Tel. 011 6500563 – Telefax 011 6502777

*Altreitalie* è prelevabile integralmente all'indirizzo

<http://www.altreitalie.it>

e-mail: [redazione@altreitalie.it](mailto:redazione@altreitalie.it)

*Altreitalie* intende favorire il confronto sui temi delle migrazioni italiane e delle comunità italiane all'estero. A tale scopo la redazione accoglie contributi che forniscano elementi al dibattito, così come repliche e interventi critici sui testi pubblicati. I saggi, gli articoli e le recensioni firmati esprimono esclusivamente l'opinione degli autori.

Il prezzo di ogni volume dell'edizione cartacea, ordinabile direttamente all'indirizzo della redazione, è di € 16,00.

Autorizzazione del Tribunale di Torino n. 4037/89 del 16 marzo 1989

© Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli

La riproduzione del contenuto della rivista è consentita previa autorizzazione scritta della Fondazione Giovanni Agnelli.