



Nicola Accattoli*

IL GANGSTER MOVIE POSTMODERNO E LA DECONSTRUZIONE DELLA MASCOLINITÀ TRADIZIONALE IN *TERAPIA E PALLOTTOLE* (1999), *UN BOSS SOTTO STRESS* (2002) E *COSA FARE A DENVER QUANDO SEI MORTO* (1995)

1. Mascolinità ‘contemperata:’ verso il decadimento del modello egemonico di mascolinità

Questo articolo si propone di analizzare in che modo le rappresentazioni cinematografiche della mascolinità italo-americana si siano evolute nel corso degli ultimi decenni, rispecchiando i cambiamenti delle politiche di genere avvenuti nella società. Si prenderanno in esame in particolar modo tre film che si potrebbero definire *gangster movies* postmoderni: *Terapia e pallottole* (Harold Ramis, 1999), *Un boss sotto stress* (Harold Ramis, 2001) e *Cosa fare a Denver quando sei morto* (Gary Fleder, 1995).

Le spinte dei movimenti femministi e LGBT, intensificatesi dagli anni Sessanta, sono riuscite, nel tempo, a far breccia nel sistema culturale del patriarcato, allentando le maglie del sistema della mascolinità, che ora tollera al proprio interno l'esistenza di caratteristiche da sempre considerate femminili e quindi, per un'erronea sinonimia indotta da un sistema culturale ampiamente maschilista, identificate come deboli. La *Hegemonic Masculinity* teorizzata da Raewyn Connell (1995, 77-79) si presta senz'altro a modello egemone in una cultura fortemente omofoba e 'omoisterica'¹ come poteva essere quella degli anni Ottanta, decennio in cui, complice il boom mediatico sui pericoli dell'HIV, l'omosessualità subiva un processo di demonizzazione, venendo spesso etichettata come "anormale," o "contro natura." L'omoisteria, però, non è sempre stata a questi livelli. Lo studio di John Ibson *Picturing Men: A Century of Male Relationships in Everyday American Photography*, prende in esame un gran numero di fotografie, dimostrando come l'omofobia e la conseguente omoisteria siano cresciute proporzionalmente alla diffusione della consapevolezza dell'esistenza dell'omosessualità; della presa di coscienza che chiunque, anche il più insospettabile marito e padre di famiglia, potesse nascondere un'identità sessuale diversa da quella mostrata pubblicamente. Da quel momento, osserva Ibson, gli uomini fotografati assumono pose atte ad accentuare la loro virilità: non si abbracciano, non si toccano, gonfiano il petto e incrociano le braccia. La paura di essere additati come gay s'insinua lentamente nella società americana fino a permearla, tanto che dimostrare la propria eterosessualità diventa una prassi che impregna ogni comportamento della vita quotidiana. Vengono così incentivate la 'muscolarità', l'aggressività e l'omofobia, mentre si scoraggiano la vicinanza fisica, l'intimità emotiva e le espressioni d'affetto tra uomini. In questo senso, si può affermare che la mascolinità si identifica con l'omofobia e l'omoisteria. C'è da aggiungere anche che solo in una cultura in cui è possibile pensare che vi siano uomini gay l'omoisteria e l'omofobia raggiungono certi livelli:

There are many cultures in which a people know that homosexuality exists but that do not think it exists among their people. For example, in 2007, President Ahmadinejad of Iran said to an American audience, "In Iran we don't have homosexuals like in your country." This cultural belief gives Iranian boys and men more social permission to display gendered behaviors unacceptable in cultures where people are not thought gay. Thus, boys can hold hands in many countries, but

* Nicola Accattoli si è laureato con lode in "Lingue, culture e traduzione letteraria" presso l'Università degli Studi di Macerata, con una tesi sull'evoluzione della mascolinità italo-americana nella cultura statunitense. Insegna inglese alla scuola secondaria di secondo grado e sta portando avanti un progetto di ricerca sulla rappresentazione dell'italianità dagli albori della letteratura italo-americana, prodotta dagli immigrati di prima generazione, fino agli autori contemporanei, di terza o quarta generazione. I suoi interessi di ricerca includono: la teoria gender, i visual studies, gli studi interculturali e la letteratura comparata.

¹ Omoisterica è una derivazione di omoisteria, termine tradotto dall'inglese *homophobia*. L'omoisteria è un concetto elaborato da Eric Anderson, che allude al timore, nelle società occidentali, che i comportamenti di un individuo di sesso maschile possano essere interpretati come effeminati od omosessuali. Il termine è in stretta correlazione con l'omofobia.



not the United States. (Anderson 2006, 86)

In una cultura come quella americana il modello di mascolinità proposto da Connell non può che dominare, ma dopo gli anni Ottanta i livelli di omofobia e omoisteria iniziano a decrescere drasticamente. Secondo un sondaggio del 1988, negli Stati Uniti il 77,4 % della popolazione sosteneva che l'omosessualità fosse "sempre sbagliata." Lo stesso sondaggio nel 2006 dava questi risultati: il 56% della popolazione sosteneva che l'omosessualità fosse sempre sbagliata, mentre il 42% rispondeva dicendo che non era mai sbagliata. Inoltre, solo il 41% dei ragazzi tra i 18 e 31 anni intervistati rispondeva "sempre sbagliata" (Smith 2011).

Il filtro dell'età svolge inoltre un ruolo importante per la comprensione dei mutamenti nei modelli di mascolinità: sono infatti i più anziani, per più tempo sottoposti al dominio della *Hegemonic Masculinity*, a rigettare del tutto l'omosessualità, mentre questa viene accettata e rispettata da un gran numero di giovani. Eric Anderson teorizza la *Inclusive Masculinity*, un modello di mascolinità che, in una cultura di *diminished homophobia*, abbraccerebbe, includendole, tutte le sfumature possibili della *manhood*, caratterizzandosi quindi principalmente per eterogeneità e non-egemonicità. Infatti, con l'omoisteria in diminuzione, molti comportamenti, prima ritenuti gay, saranno invece accettati e inclusi nella sfera dell'eterosessualità, che corrisponde, nel discorso culturale del patriarcato, alla mascolinità. Nella pratica, molti comportamenti prima proibiti, sarebbero invece possibili: la vicinanza emotiva e fisica tra uomini e la possibilità di fare amicizia con individui del sesso opposto senza dover ingaggiare obbligatoriamente una relazione di tipo sessuale ne sono solo due esempi. Il fatto che questi comportamenti vengano effettivamente attuati lascerebbe comunque spazio alla possibilità di un conflitto interiore, che può turbare l'uomo, prima abituato a dover dare costantemente prova della propria virilità e ora in cammino verso un sistema diverso, nel quale non ci sarebbe bisogno di tali dimostrazioni.

Se Anderson teorizza l'idea della *Inclusive Masculinity*, un sistema nel quale è possibile la convivenza sullo stesso piano di più *masculinities*, l'affermarsi di un tale sistema non può essere di certo un processo totalmente indolore. Quello che si vuol teorizzare qui è lo scontro di due generazioni di modelli di mascolinità: quello ortodosso, tradizionale, dominante o egemone, nelle terminologie di diversi studiosi, e gli altri, possibili, in via di sviluppo e non ancora ben definiti, derivanti dall'intrusione di elementi femminili nella sfera del potere che, fino a pochi decenni fa, era monopolio della maschilità. Un tale stato di cose può apparire confuso, ambiguo e in costante tensione. Innanzitutto bisogna precisare che il modello fornito da Anderson, più che un modello di mascolinità, sembra essere un sistema, una modalità di organizzazione diversa, una sorta di democrazia tra i vari modelli, in cui nessun modello è dominante e tutti sono validi allo stesso modo. Lo stato in cui si trova la mascolinità oggi, invece, si potrebbe chiamare *mascolinità contemperata*,² che si configura come una trasformazione del modello della *hegemonic masculinity*. La mascolinità egemone domina attraverso il consenso spontaneo dei dominati: quando questo consenso viene però a mancare, e le categorie emarginate (LGBT) fanno breccia nella stretta cerchia del potere, il gruppo dominante non può che mutare. Se la femminilità e l'omosessualità nel discorso culturale patriarcale diventano sinonimi di *debolezza*, allora la mascolinità e l'eterosessualità sono sinonimi di *forza*, grandezza, potere. L'identità mascolinità=potere e la conseguente sicurezza identitaria della *manhood* vengono meno quando anche le donne e gli omosessuali riescono ad imporsi come soggetti politici. La rivoluzione più grande e che più ha scosso l'identità della *manhood* è infatti l'affermazione di donne e omosessuali come individui che hanno rilevanza nei processi istituzionali, anche se non ancora al pari dell'uomo. Il soggetto politico, in ultima istanza, è colui che possiede la capacità di cambiare e controllare all'interno della società civile: è colui che può, che ha *potere* poiché la sua voce viene ascoltata. È ormai diventata luogo comune la convinzione che l'uomo primitivo primeggiasse sul sesso opposto esclusivamente attraverso la forza fisica. Nella società civile, però, l'unico potere ad aver valore è quello politico, e cioè simbolico. Ecco che la grandezza e la forza associate all'uomo perdono la loro

² È bene precisare che "contemperata" non è l'aggettivo di mascolinità, bensì il participio passato di *contemperare*. Infatti la mascolinità, da sempre protagonista attiva della storia umana (così come delle storie di finzione), è in questo caso passiva; la sua evoluzione deriva da spinte attive ed esterne: quelle dei movimenti femministi e LGBT



validità dal momento che anche le donne e gli omosessuali, finora etichettati dal sistema culturale patriarcale come deboli, acquisiscono rilevanza all'interno della società. L'identità fra potere e mascolinità viene così sciolta, e da questo nasce la crisi identitaria della mascolinità, contemperata dalle spinte dei simboli della debolezza: da una parte dagli omosessuali, che godono di rappresentanza politica, dall'altra dalla femminilità, anch'essa infiltratasi, allo stesso modo, nella sfera del potere. L'irruzione di queste due nuove entità nella sfera del potere/della mascolinità allenta le rigide maglie della *manhood*, che si trova così a dover accogliere elementi femminili e omosessuali relazionati all'idea di debolezza – elementi che devono essere giustificati e integrati nella nuova, e ancora in formazione, nozione di mascolinità. La debolezza si traduce nella passività, ovvero nella perdita della capacità di agire da parte dell'uomo: una perdita di potere, poiché egli vede la sua sfera d'azione sempre più occupata da individui un tempo estranei ad essa, che gli sottraggono quindi spazio e rilevanza.

Quando però ci si addentra nella periferia della legalità e quindi della civiltà, si ritorna virtualmente a una situazione "primitiva," nella quale la forza fisica ha nuovamente valore e si impone come mezzo di negoziazione efficace per l'affermazione della propria autorità. Si parla di periferia e non di una sfera completamente esterna alla società poiché il gangster e il mafioso italoamericano, le figure oggetto di questo studio, utilizzano la violenza e la forza (strumenti non accettabili *dalla* società) come strumento per l'accumulazione di un capitale sia economico sia sociale che sia poi spendibile *all'interno* della società. La forza e la violenza quindi non vengono esercitate soltanto in maniera direttamente attinente alla fisicità, ma sono mediate da simboli: pistole, fucili, coltelli. Le armi, per il loro stesso aspetto, sono simboli fallici, e quindi simboli di mascolinità e di potere.

Nonostante il sistema criminale mafioso italoamericano sia, per sua natura, fortemente conservatore, in questo studio si vuol dimostrare come persino le rappresentazioni di quell'ambiente culturale siano permeabili alle richieste di cambiamento e all'evoluzione della cultura *mainstream*, almeno nello specifico ambito della mascolinità.

2. La decostruzione della mascolinità del gangster italoamericano e del genere del *gangster movie*

Terapia e pallottole e *Un boss sotto stress* sono due commedie sul mondo della mafia italo-americana, uscite nelle sale cinematografiche rispettivamente nel 1999 e nel 2002, contemporaneamente alla trasmissione della serie televisiva *The Sopranos*. In entrambi i film, Robert De Niro interpreta Paul Vitti, un "boss sotto stress," un mafioso che soffre di attacchi di panico. A prendersi cura di lui c'è Billy Crystal nel ruolo di Ben Sobel, uno psicanalista affermato.

Il film si apre con un flashback che racconta la storia del "grande meeting del '57," una riunione delle più potenti famiglie mafiose americane. L'episodio ha un forte carattere demistificatorio nei confronti della figura del gangster: il padre di Paul Vitti, infatti, è costretto a scappare insieme a un suo compare dall'incontro, che si rivela non essere poi così segreto per l'FBI, a bordo di un trattore. Da questa premessa è chiaro che l'intento del film è quello di bistrattare la figura del gangster, proposito che verrà infatti realizzato durante l'intera narrazione tramite il figlio del fuggitivo. Sebbene ci si trovi chiaramente di fronte a delle parodie del *gangster movie*, è necessario mettere l'accento sul fatto che la scelta di fondare l'aspetto comico principalmente sulla ridicolizzazione del modello mascolino del mafioso è una scelta significativa, che sottolinea quanto sia fondamentale la virilità nella costruzione dell'identità mafiosa italoamericana così come rappresentata dal cinema hollywoodiano.

I guai per Paul Vitti iniziano quando, in una delle scene iniziali, si trova incapace di colpire un uomo per fargli confessare il nome del colpevole dell'assassinio di un suo affiliato. La sua inabilità all'azione e la sua risultante passività sono tratti che il discorso patriarcale definisce come femminili, mentre Vitti, in quanto boss mafioso, dovrebbe essere spietato e virile, determinato ad agire in ogni circostanza. Questa caratteristica, segno della transizione della mascolinità da egemonica a contemperata, accompagnerà il protagonista durante tutta la durata del film: tratti che il discorso patriarcale cataloga come femminili o gay, in ultima istanza espressioni di debolezza, condizioneranno l'agire di Paul, in cui coesistono istanze di femminilità e virilità, creando così un perfetto esempio di mascolinità contemperata. Il più importante segnale di debolezza sorge al presentarsi dell'elemento di instabilità centrale per la trama di entrambi i film, il disturbo degli attacchi di panico. Durante



un meeting con alcuni membri della famiglia, mentre si discutono i dettagli della grande riunione che si terrà di lì a poco, Paul inizia a respirare affannosamente, a toccarsi il petto e a sudare freddo. È costretto a uscire dal locale e a dirigersi all'ospedale poiché crede di avere un attacco di cuore in corso. Il responso delle analisi alle quali si sottopone, però, è alquanto diverso da quello che il protagonista si aspetta: non si tratta di un infarto, ma di un semplice attacco di panico. La diagnosi è un affronto alla virilità di Paul, il quale non accetta quanto gli dice il medico, e anzi lo picchia, in un patetico tentativo di riaffermare la sua mascolinità: "Do I look like a guy who panics?," dirà infatti in tono intimidatorio. Nonostante l'iniziale rifiuto della diagnosi, decide comunque di rivolgersi a uno psicanalista. Proprio mentre Bob Sobel sta spiegando a un suo paziente che deve imparare a farsi rispettare, irrompe nello studio Jelly, il braccio destro di Paul, che caccia il malcapitato in malo modo per far spazio all'entrata del boss. Paul siederà sulla poltrona di solito occupata dallo psicanalista, indicando la sua presunta superiorità nella scena. Questo schema, in cui lo psicanalista si presenta, sempre apparentemente, nelle vesti del debole, si ribalterà alla fine del film, quando sarà lui a prendere in mano la situazione, con Vitti atterrito e paralizzato.

La figura del gangster è stata sempre legata, lungo la storia del cinema e della realtà storica, allo spazio fisico e metaforico della poltrona. Si pensi a quella di Sam Vettori, boss della mala italoamericana in *Piccolo Cesare* (Mervyn LeRoy, 1931), o a quella ben più famosa sulla quale siede Marlon Brando nei panni di Don Vito Corleone durante i primi minuti di *Il padrino* (Francis Ford Coppola, 1972); e infine a quella del barbiere, dove siede Al Capone nella scena iniziale di *Gli intoccabili* (Brian De Palma, 1987). La poltrona è simbolo di potere e di rispettabilità. Dopo la trilogia di Coppola, però, il *gangster movie* sembra prendere un'altra piega, si post-modernizza in un certo senso, e inizia un percorso che mira alla decostruzione del proprio essere: i boss diventano figure sempre meno intriganti e rispettabili, i valori dell'omertà e dell'omineità vengono meno, la mascolinità dell'italoamericano si piega e si addolcisce. Lo smembramento della famiglia mafiosa e la perdita di valori e principi tipica del *gangster movie* postmoderno trova una sua concretizzazione anche nei personaggi del film *Cosa fare a Denver quando sei morto* (Fleder, 1995): Gus, conosciuto con il nome di "The Man with a Plan," e in particolare Pieces prestano la loro corporeità per indicare la fine dell'integrità della mascolinità mafiosa incarnata da Don Corleone. Entrambi infatti non sono più integri, nemmeno fisicamente: Gus è ridotto su una sedia a rotelle, mentre Pieces, come indica il nome, è affetto da una specie di lebbra, a causa della quale perde parti del corpo. Come scrive Raewyn Connel, la costruzione "of masculinity through bodily performance means that gender is vulnerable when the performance cannot be sustained – for instance, as a result of physical disability" (1995, 54). È quindi chiaro come la costruzione di un corpo virile contribuisca in maniera decisiva alla fabbricazione di una mascolinità vicina al modello egemonico, che mostri, già visivamente attraverso la fisicità, forza e potere. Dunque, attraverso Gus e Pieces lo spettatore assiste alla decostruzione del corpo mascolino del boss malavitoso, anche a livello fallico, simbolo *par excellence* della virilità. Durante tutto il film le parole "dick" e "cock" e altre loro possibili declinazioni sono usate frequentemente, e in maniera particolare indirizzando l'attenzione verso la corporeità. Infatti, nelle frasi negative pronunciate dai personaggi, spesso gli avverbi "nothing" o "anything" verranno sostituiti da "dick," come in: "You don't say dick. Not dick." La negazione attraverso il fallo indica inequivocabilmente una perdita di mascolinità, che si riverbera anche nel continuo rimando a pratiche tipicamente omosessuali, come il sesso anale. La corrispondenza, erronea, tra eterosessualità e mascolinità viene dunque mantenuta, poiché il linguaggio del patriarcato è strettamente legato alla sessualità, e non riesce a esprimersi diversamente. La mascolinità contemperata trova il suo attributo più significativo nella passività: il boss dell'organizzazione, Gus, è tetraplegico, e non riesce a muovere nessun arto dal collo in giù, includendo ovviamente il fallo. Nel suo primo dialogo con Jimmy, "The Man with a Plan" gli presenta la sua infermiera e afferma: "She can't nurse worth shit, but I keep her on 'cause, although I can't feel it, I know I have erections in her presence." La perdita della potenza sessuale, per un uomo, è la demascolinizzazione definitiva: senza i genitali non può dimostrare la sua validità come uomo o la sua eterosessualità, e inoltre non può procreare e avere quindi una famiglia, fondamentale per gli italoamericani in quanto fornisce ai suoi componenti quel senso d'appartenenza a una comunità che si traduce in identità. L'assenza del membro, o la sua presenza in forma degradata, porta l'individuo a non potere esercitare i tradizionali ruoli di genere: fallisce nell'essere marito, non potendo dare piacere alla sua donna, e fallisce nell'essere padre, poiché non può avere figli. Significativamente, Gus è



vedovo, e il suo unico figlio, Bernard, soffre di un ritardo mentale: l'organizzazione criminale morirà dunque con lui, un boss arido e senza eredi. In un'ulteriore affermazione che contribuisce al disincanto riguardo la figura del don, con tono paternalistico Gus dice a Jimmy: "Don't you see Jimmy? I am a criminal. My word don't mean dick." Le parole di "The Man" funzionano come la formula magica che annulla l'incantesimo del quale lo spettatore era caduto vittima: il gangster, per quanto affascinante la sua figura possa essere, non è altro che un criminale. I valori dell'onore e l'importanza della parola data, fondamentali nella cultura mafiosa, vengono svelati per quello che sono: mera apparenza. Quella che "The Man with a Plan" subisce è la *stereotipizzazione* definitiva e ultima, che segna la morte del gangster, ridotto a meno che figura: a una posa. La de-mascolinizzazione avviene infatti anche tramite lo svelarsi dell'artificialità dell'immagine canonica del boss: sono dunque i sottoposti di Gus a comporre, spostando i suoi arti inermi, la posa che deve assumere, come testimonia la scena in figura 1, nella quale uno dei suoi uomini gli accavalla le gambe. Il boss è una figura intrappolata, fossilizzato in quella poltrona (o sedia a rotelle) e in quella posa che, una volta, erano simboli di potere e rispettabilità, e che ora si configurano invece come forti indicatori di debolezza.



Fig. 1: La composizione della posa del Boss

In questo modo il meccanismo cinematografico e la realtà fittizia a cui esso dà vita vengono scomposti, creando una fessura che permette di intravedere il processo di costruzione del film, ma anche dell'immagine del gangster e della sua mascolinità: attraverso la rivelazione della loro costruzione viene infranto l'effetto di veridicità, e lo spettatore diventa sempre più consapevole di come il gangster sia un'immagine progettata lungo la storia del *gangster movie* e montata, pezzo per pezzo, fino a creare il mito del gangster, che trova la sua perfetta incarnazione in don Vito Corleone. Sebbene nel film non siano presenti rimandi diretti alla trilogia di Coppola, questa costituisce il punto di riferimento più alto per il genere, e il suo fantasma sarà sempre presente in qualsiasi pellicola che vi si iscriva, poiché *Il padrino* è la sublimazione definitiva del mito del gangster.

Se in *Cosa fare a Denver quando sei morto* la poltrona diventa, significativamente, una sedia a rotelle, in *Terapia e pallottole* la poltrona occupata dal boss nello studio di Sobel è quella dello psicologo. Questo scambio di posto (Sobel nella sedia del paziente e Vitti in quella dello psicologo) non simboleggia in alcun modo uno scambio di ruolo: Vitti, in ogni caso, è un paziente, colui che ha bisogno di aiuto – il debole, in sostanza. Nonostante la posizione di apparente superiorità che occupa, infatti, Paul si vergogna di ammettere di avere un disturbo d'ansia, e quindi finge di essere lì per conto di un suo amico. Ovviamente lo psicologo capirà il trucchetto e, a quel punto, i due potranno parlare apertamente:



VITTI: If I talk to you, and you are going to turn me into a fag, I'm going to kill you, you understand?
BOB: Can we define fag? Because some feelings could come up...
VITTI: I get fag, you die, got it?

L'emotività infatti, come sostiene Nancy Chodorow in *The Reproduction of Mothering*, è un tratto che l'uomo associa alle cure ricevute dalla madre durante l'infanzia: si caratterizza perciò come un attributo femminile (1978, 112). "Fag," in questo caso, funge proprio da sinonimo di femminilità, o meglio indica tratti femminili impiantati in un corpo maschile. Paul teme che, aprendosi e parlando della sua emotività con Bob, la sua mascolinità venga meno, rendendolo quindi un debole. La sinonimia tra debolezza e omosessualità è un prodotto del contesto in cui Vitti è inserito, quello italo-americano della mafia, in cui la virilità è un valore di primo piano, che definisce il gangster in maniera fondamentale. Il linguaggio usato dal boss, diretto e intimidatorio, che non distingue la sensibilità dall'omosessualità, è un prodotto del modello di mascolinità al quale si deve attenere, simboleggia ciò che deve mostrare. Tuttavia, i suoi comportamenti tradiscono il fatto che Vitti è già "debole:" l'attacco di panico è solo la punta dell'iceberg. Nel secondo colloquio con lo psicanalista, infatti, Paul confessa a Bob: "I couldn't get it up last night. [...] If I can't get it up that makes me less of a man, and I can't have that. In my world I deal with animals." Il discorso continua con Paul che racconta di aver pianto per aver visto una pubblicità in TV con dei bambini che giocavano con dei cuccioli di cane: "You slap a pair of tits on me, I'm a woman!" La mancata erezione diventa subito causa di allarme per Paul, che la interpreta come una perdita di virilità inaccettabile: il suo scopo è quello di ricostruire la sua mascolinità e la sua forza, elementi che si configurano quindi non come essenziali, ma come costruiti. Questo stralcio di monologo, inoltre, mostra chiaramente l'associazione fallace tra l'idea di debolezza ed emotività e quella di donna. Se si pensa all'estratto precedente, si può collegare ai primi due elementi anche un terzo, l'omosessualità. È quindi Paul stesso a definirsi "fag," "weak" e "woman," fatto che indica la transizione alla mascolinità temperata, che avviene tramite la penetrazione di tratti sensibili e tolleranti, etichettati come femminili o gay, nel modello di mascolinità egemonica che Paul dovrebbe incarnare.

Nel sequel, *Un boss sotto stress* (2002), il ruolo di boss di una delle famiglie mafiose viene occupato da una donna, Patti LoPresti, che uccide il marito diventando così "the head of the family," un fatto che indica la sempre più forte presenza femminile nella cerchia del potere, spazio che è ora condiviso tra uomini e donne. L'incapacità del gangster di tenere a bada la donna nella sua ascesa al potere è simbolizzata dal sogno di Paul, nel quale si vede costretto ad affrontare Patti, armata di pistola, con una spada che, simbolicamente, s'affloscia durante lo scontro: si è ancora una volta di fronte a un riferimento fallico, che indica l'indebolimento dell'egemonia dell'uomo nel momento in cui anche la donna si affaccia nella cerchia del potere. La crescente presenza e centralità femminile nel *gangster movie*, riverbera il miglioramento della condizione della donna nella vita al di fuori dello schermo, il suo affermarsi come soggetto politico nella società. Questo fatto è particolarmente significativo in relazione al cambiamento della concezione di mascolinità, specialmente se si pensa al tradizionale ruolo della donna nelle famiglie italiane prima e italoamericane poi. L'Italia infatti ha una cultura patriarcale fin dai tempi dei romani, tempi in cui la rispettabilità pubblica di un uomo era in stretta relazione con il mantenimento dell'onore femminile all'interno della propria famiglia: "As we know from the writings of Cicero and Tacitus, a man was expected to protect the honor of his family by controlling his women. A woman's purity – the chastity of a daughter and the faithfulness of a wife reflected a man's public esteem" (Gardaphé 2006, 16). Fino al 1981, in Italia resisteva una legge quantomeno arcaica, che rispecchia quanto evidenziato da Gardaphé riguardo il valore dell'onore. Si fa riferimento all'articolo 587 del Codice penale, quello che definisce, appunto, il cosiddetto "delitto d'onore." Il codice recitava:

Chiunque cagiona la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell'atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale e nello stato d'ira determinato dall'offesa recata all'onore suo o della famiglia, è punito con la reclusione da tre a sette anni. Alla stessa pena soggiace chi, nelle dette circostanze, cagiona la morte della persona, che sia in illegittima relazione carnale col coniuge, con la figlia o con la sorella. Se il colpevole cagiona, nelle stesse circostanze, alle dette persone,



una lesione personale, le pene stabilite negli articoli 582 e 583 sono ridotte a un terzo; se dalla lesione personale deriva la morte, la pena è della reclusione da due a cinque anni. Non è punibile chi, nelle stesse circostanze, commette contro le dette persone il fatto preveduto dall'articolo.

Quindi a un omicidio, nel caso in cui venisse effettuato con lo scopo della difesa dell'onore familiare o individuale, sarebbe corrisposta una pena minore, da 3 a 7 anni, rispetto a quella relativa a un omicidio svincolato da tale obiettivo. Infatti nell'articolo 575 del codice penale è scritto che "Chiunque cagiona la morte di un uomo è punito con la reclusione non inferiore ad anni ventuno." Ecco quindi che, anche nella cultura italiana a noi quasi contemporanea, l'onore dell'uomo e della propria famiglia è subordinato alla giustizia. Questo tipo di valori è così radicato che si può ritrovare non solo nella legislatura italiana, ma addirittura anche tra le regole dei clan mafiosi di Cosa Nostra e della 'Ndrangheta:

Il contrasto onorato³ non deve essere "cornuto" di moglie, sorella o cognata – cioè, nella sua famiglia la moglie, la sorella o la cognata, da intendersi come sorella della moglie, devono essere fedeli al legittimo consorte. Una loro eventuale infedeltà verrebbe considerata una "macchia" e quindi un impedimento per l'aspirante 'ndranghetista (Gratteri e Nicaso 2009, 315)

Quindi l'onore e la rispettabilità della famiglia si configurano come valori fondamentali per la cultura italo-americana, e ancora di più per quella mafiosa: viene affidato ai padri, ai mariti, agli uomini, il compito di 'conservarli.' Patti Lo Presti si configura così come il simbolo del fallimento dell'uomo nel controllare la "propria" donna, fallimento che è tanto più significativo quanto più ci addentriamo nell'ambito italoamericano, e ancora di più quando si parla di mafia.

In *Un boss sotto stress* è evidente come lo scontro in sogno tra Patti e Paul sia quindi emblematico dell'inferiorità di quest'ultimo e della sua debolezza, indice di una mascolinità degradata. Attraverso una psicanalisi a dir poco inusuale, in *Terapia e pallottole* Bob riesce a risalire alla causa degli attacchi di panico di Paul, che giace nel senso di colpa che il boss prova nei confronti del padre, ucciso in sua presenza, motivo per il quale si sente responsabile, quasi complice, dell'assassinio. La rivelazione viene fatta mentre Vitti punta una pistola alla testa di Bob, accusato di essersi rivolto all'FBI e di avere testimoniato sulle attività illegali di Paul. Proprio mentre il boss sta per uccidere il suo psicanalista, però, Bob gli spiega la sua teoria, e Vitti, il boss mafioso, si scioglie in lacrime ricordando il padre. I due si abbracciano e l'atmosfera sembra distendersi. Poi però, mentre Paul continua a disperarsi per la morte del padre della quale si sente responsabile, dei colpi di mitra sfiorano i due. Questa situazione è estremamente pericolosa e richiederebbe l'intervento di un vero uomo, ma Vitti continua a piangere, mentre Bob cerca di convincerlo a sparare: "For God sake's Paul shoot somebody!" Paul però è paralizzato nel passato, nel giorno della morte di suo padre, e perciò non riesce, ancora una volta, ad agire, mostrandosi sempre più passivo. In un ribaltamento della situazione iniziale, in cui Vitti⁴ sedeva sulla poltrona di Bob, collocandosi in una posizione di presunta superiorità, ora è lo psicologo a prendere in mano la pistola e a iniziare a sparare, mostrandosi all'altezza della situazione, più di quanto non lo sia Paul. Il tutto ci riconduce al discorso iniziale di Dominic a Paul:

DOMINIC: The '57 meeting was about how we were going to divide this country. This meeting is how we're going to survive. You got made guys informing for the feds, bosses are going to jail, people are getting whacked without permission. And on top of everything else, you got these Chinesees, and these crazy Russians to deal with. Everything is changing. We got to change with the times.

³ Il contrasto onorato è un individuo esterno all'organizzazione mafiosa, ma che viene preso in considerazione per un'eventuale affiliazione.

⁴ Il cognome del protagonista potrebbe essere un riferimento a Monica Vitti, attrice e figura di femminilità che, nella commedia *La ragazza con la pistola* (1968), interpreta una giovane siciliana, Assunta Patané. Questa, in mancanza di padre o fratelli, è costretta a difendere il proprio onore di persona e per farlo si armerà di pistola, simbolo fallico e di potere.



L'ingombrante presenza di tratti considerati omosessuali e femminili rimodellano la figura del gangster nella sua mascolinità, anch'essa soggetta al cambiamento dei tempi. Paul Vitti è un esempio di come il modello di *manhood* del gangster stia cambiando, all'interno dello schermo, in risposta alla modernizzazione delle relazioni di genere: si costituisce come esempio del modello di mascolinità temperata, che interiorizza quegli elementi etichettati come femminili e omosessuali e li fa suoi, parte integrante del *newborn gangster*. Se in *Terapia e pallottole* si assiste alla decostruzione della mascolinità egemonica, in *Un boss sotto stress* si procede allo smembramento del *gangster movie*, attraverso le tecniche postmoderne del *pastiche* e della *mise en abyme*. Il film si apre infatti con una scena di *Little Caesar*, una serie televisiva (fittizia) che appassiona i detenuti del carcere in cui Paul è detenuto. In un primo momento, il quadro è totalmente occupato dalla sparatoria che avviene nel telefilm, confondendo lo spettatore, che crede di essere davanti a una scena di *Un boss sotto stress*. Attraverso un *cut*, si passa a un'inquadratura ravvicinata di un televisore, sul quale compare il titolo del telefilm, *Little Caesar*: questo passaggio segna la distinzione tra la realtà filmica per lo spettatore e la realtà filmica per i personaggi. La scena si configura anche come un'anticipazione dei fatti che accadranno di lì a poco: una gang di mafiosi si troverà a lavorare dietro le quinte della serie televisiva, aiutando lo sceneggiatore con la scrittura dei dialoghi.

La composizione del titolo *Little Caesar* (figura 2) rimanda a due prodotti filmici, che costituiscono il punto di partenza e quello d'arrivo della storia del gangster: il richiamo a *Piccolo Cesare* (1931) è evidente; il rinvio alla serie televisiva *The Sopranos* (1999-2007) è invece più nascosto, e si cela nell'uso dell'immagine della pistola in sostituzione di una lettera, la "L" in *Little Caesar*, al posto della "R" in *The Sopranos*.



Fig. 2: I titoli delle serie *The Sopranos* e *Little Caesar* (serie TV fittizia che appare nel film *Un boss sotto stress*) a confronto

Inoltre, in *Terapia e pallottole* viene citato anche *Il padrino*, tramite la ricostruzione della scena del tentato omicidio di Vito. Si tratta di un sogno fatto dal dottor Sobel, nel quale lui interpreta il ruolo di Don Vito: mentre Paul, come Fredo nell'originale, aspetta in macchina, Bob va a comprare delle arance dal fruttivendolo. Anche le inquadrature sono una replica esatta della scena originale e, mentre Bob si dirige verso la macchina, due sicari si avvicinano e gli sparano. Lo psicologo si accascia sul cofano della macchina per poi cadere a terra, proprio come succedeva quasi trent'anni prima al Padrino. Paul cerca di prendere in mano la pistola per difendere il dottore, ma si rivela impacciato nel maneggiare l'arma e non può far altro che piangere la presunta



morte del padre simbolico. Ancora una volta, anche nel sogno, Vitti si rivela incapace di azione, e il suo armeggiare goffamente con la pistola, simbolo fallico, si rivela come un segno della sua mascolinità problematica, raddoppiato poi nell'impotenza sessuale alla quale si faceva riferimento precedentemente. Il discorso meta-cinematografico viene ulteriormente esplorato in *Un boss sotto stress*, quando, tra i diversi lavori in cui Paul si cimenterà nel tentativo di iniziare una carriera legittima, troviamo anche quello di aiuto sceneggiatore proprio per la serie televisiva *Little Caesar*. Paul Vitti è un esperto mafioso, così come Robert De Niro, che lo interpreta, è un attore competente, specialmente nel ruolo di gangster. Non è chiaro quindi se gli scrittori di *Little Caesar* si appellino all'abilità del personaggio o a quella dell'attore che sta dietro al personaggio, in quanto le scene nelle quali Paul/Robert si troverà a lavorare con la troupe mostrano il *backstage* del telefilm, mettendo a nudo il processo di costruzione del prodotto filmico, svelandolo e incrinando il criterio di verosimiglianza. I riferimenti alla recitazione, inoltre, si ripetono lungo i due film in quanto Bob, in uno degli episodi finali di *Terapia e pallottole*, si troverà costretto a recitare il ruolo di consigliere e portavoce di Vitti nella riunione con tutte le famiglie mafiose d'America. Nel *sequel*, invece, Paul cercherà di affidargli una parte nella serie televisiva *Little Caesar*, dove, ancora una volta, dovrà impersonare un gangster. La confusione tra la realtà di *Un boss sotto stress*, quella di *Little Caesar* e quella meta-cinematografica, toccherà il suo apice in una delle scene finali del film. Mentre la polizia sta rincorrendo Vitti e la sua gang, infatti, la troupe di *Little Caesar* sta girando una scena d'azione dietro l'angolo. Attirati dagli spari, i poliziotti invadono il set, inconsapevoli, così come gli spettatori, del fatto che sia appunto tale, per poi essere interrotti da un "Cut! Cut! Cut!" in lontananza: è il regista che interrompe lo *shooting*, sia quello cinematografico sia quello "reale." Tramite le tecniche del *pastiche* e della *mise en abyme*, dunque, i due film contribuiscono in maniera determinante allo smantellamento del *gangster movie* classico e alla strutturazione di quello postmoderno. L'intreccio dei vari livelli di realtà, giocato allo scoperto, e il dialogo continuo tra i vari pezzi di storia del *gangster movie* si rivelano un processo di presa di coscienza del film riguardo la sua essenza di prodotto artificiale e composito. Anche il *gangster movie* di conseguenza si decompone, lasciando intravedere la sua sempre crescente artificiosità attraverso l'altrettanto crescente interazione tra i vari testi filmici, che si influenzano a vicenda. Parallelamente all'acquisizione di autoconsapevolezza da parte del film, lo spettatore assiste alla presa di coscienza del gangster riguardo se stesso e la sua mascolinità, in maniera particolarmente esplicita attraverso le sedute di psicanalisi di Paul Vitti e, ovviamente, di Tony Soprano. In questo modo si genera la consapevolezza dell'essenza costruita, artificiale, del *gangster movie*, dell'identità del gangster e della sua mascolinità, che vengono così smontati e dissacrati.

Filmografia

Chase, David. *The Sopranos*. HBO, 1999-2007.

De Palma, Brian. *Gli intoccabili (The Untouchables)*. Paramount Pictures, 1987.

Fleder, Gary. *Cosa fare a Denver quando sei morto (Things to do in Denver When You're Dead)*. Woods Entertainment, 1995.

LeRoy, Melvyn. *Piccolo Cesare (Little Caesar)*. Warner Bros, 1931.

Coppola, Francis Ford. *Il padrino (The Godfather)*. Alfran Productions, 1972.

Monicelli, Mario. *La ragazza con la pistola*, Documento Film, 1968.

Ramis, Harold. *Terapia e pallottole (Analyze This)*. TriBeCa Productions, 1999.

Ramis, Harold. *Un boss sotto stress (Analyze That)*. TriBeCa Productions, 2002.

Opere citate

Anderson, Eric. *Inclusive Masculinity: The Changing Nature of Masculinity*. New York: Routledge, 2009.

Connell, Robert W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Ibson, John. *Picturing Men: A Century of Male Relationships in Everyday American Photography*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Los Angeles: University of California Press, 1978.



- Gardaphé, Fred. *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities*. New York: Routledge, 2006.
- Gratteri, Nicola e Antonio Nicaso. *Fratelli di sangue*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2009.
- Smith, Tom. "Cross-national Differences in Attitudes Towards Homosexuality." *The Williams Institute*, April 2011: 1-33.