

This work is licensed under the Creative Commons 
Attribution-NonCommercial 2.5 Canada License

"Wonder Bread Wops": un'analisi
interdisciplinare del sogno (italo-)americano
in *The Sopranos*

Darian Khan

An essay submitted in fulfillment of the requirements for Italian 495 and
supervised by Dr. William Anselmi

University of Alberta

Department of Modern Languages and Cultural Studies

Winter 2011

I. Premessa

Throughout television's short history, academic and a good deal of journalistic criticism of the medium were dedicated to 'disciplining' it as if it were a disorderly child. The response of TV was to make itself as safe as possible, not to be too adventurous, to be disciplined in the way that a boarding school is to be disciplined – by prohibition and uniformity.

(Hartley xvi)

Quattro anni dopo la trasmissione dell'ultimo episodio di *The Sopranos* (1999-2007), la serie televisiva americana descritta spesso in termini superlativi come “la madre di tutte le serie” (Romagnoli 2007) e “television's greatest series” (Yacowar 2003), continua a risuonare nello spazio culturale e mediatico, ciò che dimostra un'insaziabilità da parte sia dei critici sia dei telespettatori. Si parla oggi della possibilità di un film che continuerebbe la storia della ormai famosa famiglia mafiosa italo-americana, una storia lasciata intenzionalmente aperta, concludendosi con il controverso taglio a schermo nero invece di una scena più 'tradizionale' che avrebbe fornito un senso di finalit  (“Made in America”/S6E21, Harp par.1). Riferimenti nelle notizie agli attori principali della serie, pur cercando di fare il contrario, continuano a citare i loro ruoli nel programma come se fosse l'unico modo di identificarli, anche se sono apparsi in ruoli maggiori pi  recentemente (“Edie Falco back for a new shift on 'Nurse Jackie’”). Inoltre, *The Sopranos* ha esercitato un'influenza considerevole sulla successiva proliferazione di produzioni *reality* come, ad esempio, *Growing Up Gotti*, *The Real New Jersey*, *Housewives* e *Jersey Shore*, programmi che offrono una ricombinazione di vari ingredienti presenti in *The Sopranos* in modo tale da trarre vantaggio da un nuovo fascino

del pubblico: la ormai mitica regione geografica del Nord-est degli Stati Uniti, il mondo criminale della mafia e la vita quotidiana d'italo-americani.

Comunque, a dispetto della popolarità modesta che si aspetterebbe sulla scia del successo travolgente di *The Sopranos* e della voglia di immaginare una continuazione che istituirebbe la desiderata fine *hollywoodiana*, questi tentativi tangenti dimostrano un malinteso dell'essenziale della serie. *The Sopranos* rimane *sui generis* proprio perché trascende la rappresentazione di certe cose—geografiche, culturali, sociologiche—e anche di generi (Bisteghi 6) e rifiuta di conformare a un modello fondato da molto tempo che tratta il telespettatore come cliente che deve essere soddisfatto a qualsiasi costo. Questo può essere attribuito, in parte, alla libertà (relativa) offerta dall'emittente via cavo, HBO, che è riconosciuta per essere "the home of some of the most provocative series on television" (Weinraub 197). La struttura temporale e la mancanza di censura rovinosa permettono così una diegesi che non conforme alle regole delle quattro grandi emittenti nazionali. Ma ancora più importante è l'idea di un testo *polisemico*, per prendere in prestito la terminologia di Hall (1980); cioè invece di fare appello ad una nicchia specifica, come lo fanno le dozzine di programmi *reality* (Murray e Ouellette 6)—l'esplosione del 'genere' nel 2000 sul panorama televisivo con *Survivor* e *Big Brother* successe piuttosto parallelamente alla genesi di *The Sopranos* (ibid. 178)—l'universo di Tony *et al.* rispecchia il mondo reale da vari angoli, diventando una mimesi artistica caratterizzata nonostante da un messaggio sociale dominante e sovversivo.

Rivolgendo alla parola perentoria dell'autore David Chase, padre e visionario della serie che ha attivamente supervisionato la produzione in vari ruoli, c'è un'indicazione della sua intenzione rivelata quando parla del lavoro televisivo che aveva

fatto durante un periodo di più di vent'anni della sua carriera, prima di cominciare a creare *The Sopranos*. Secondo lui, un programma come *Northern Exposure* (1990-95), di cui era il produttore esecutivo, “was ramming home every week the message that 'life is nothing but great,' 'Americans are great,' and ‘heartfelt emotion and sharing conquers [sic] everything” (cit. in Lavery 12). Quest’osservazione assume una doppia importanza: invece di considerare la televisione come puro intrattenimento e/o fonte d’informazioni, Chase identifica sia il ruolo socializzante del mezzo comunicativo sia il tipo di messaggio sottinteso trasmesso in massa ai telespettatori. Ovviamente il sarcasmo di Chase rivela anche un cinismo verso la rappresentazione della realtà, ma per fondare la sua critica su una nozione culturale più familiare, facciamo uno spostamento lessicale.

Il messaggio positivo in modo schiacciante che Chase critica riflette l'ottimismo incontenibile del *sogno americano*, espressione coniata dallo storico popolare James Truslow Adams nel suo libro *The Epic of America*, che la spiega come essendo

that American dream of a better, richer, and happier life for all our citizens of every rank, which is the greatest contribution we have made to the thought and welfare of the world. That dream or hope has been present from the start. Ever since we became an independent nation, each generation has seen an uprising of ordinary Americans to save that dream from the forces which appeared to be overwhelming it. (cit. in Cullen 4)

Più di una visione idillica del sistema capitalista, questo *mito* contiene varie implicazioni sociali e politiche e costituisce così anche una parte fondamentale della psiche americana. Il presente saggio postula, quindi, che *The Sopranos*, in quanto mimesi della società americana contemporanea, decostruisce il sogno americano e sveglia la coscienza critica

dello spettatore, richiamando l'attenzione su difetti attuali ed evocando in lui memorie della società americana che sono state—per prendere in prestito un'espressione freudiana—collettivamente represses. Cominciando con l'idea germinale del criminale in terapia, la narrazione esplose, toccando innumerevoli aspetti della vita ed invitando un'analisi interdisciplinare del mito.

Prima di andare avanti, però, è necessario chiarire una lampante incongruenza apparente, che riguarda il panorama culturale limitato di *The Sopranos*. Come nota Bondanella, in solo le due prime stagioni del programma, ci sono 98 personaggi continui e 74 di cui sono italo-americani (300): nell'universo narrativo abitato quasi esclusivamente da questo gruppo etno-culturale specifico, dunque, come Chase riesce a fornire una rappresentazione che si applica all'esperienza universale? Come ci spiega Kocela:

By foregrounding Tony's divided self and loyalties, *The Sopranos* calls attention to what Pellegrino D'Acierno calls the "double bind" of Italian-American identity.

According to D'Acierno, Italian-American subjectivity is conventionally portrayed as split between a weak, "good" family and a strong, "bad" family, each defined through its relationship to the American Dream. The good family betrays itself and is left powerless by its assimilation to American culture and ideals, while the bad family prospers by interpreting the American Dream through organized crime. (par.

7)

L'identità 'italo-americana' rappresenta quindi un luogo d'incontro, oppure di conflitto tra mondi diversi. Oltre a classificazioni di 'buono' o di 'cattivo', ci dà la possibilità di

esaminare binari come passato/presente, bianco/nero e famiglia/azienda. In più, il mafioso incarna tratti soppressi dalla cultura dominante e serve così a determinare i confini della società (Gardaphé xvi).

Così, l'aspetto trasgressivo del lavoro di Chase può essere visto anche in termini di un tentativo di rompere il silenzio, di portare alla luce cultura e critica insieme: riconoscendo che “[l]a TV offre in modo massivo e continuato i soli luoghi in cui è stato possibile vivere una comunità, informarsi, partecipare, festeggiare, giocare, consumare, persino agire socialmente”(Abbruzzese 65), Chase trasforma simbolicamente e letteralmente l'esclusività e l'isolamento prodotti dalla televisione in interazione sociale tramite la provocazione. In modo simile, rende pubblici i vari ambiti privati, luoghi privilegiati e chiusi per chi non è invitato e per chi non appartiene, dove il 'business' della famiglia Soprano viene condotto: la casa familiare, la sala riunioni, l'ambulatorio, anche il mondo subconscio del sogno. L'analisi è organizzata, quindi, secondo una traiettoria che ha lo scopo di oltrepassare la soglia di mera rappresentazione ed entrare nel regno dell'introspezione che *The Sopranos* offre come possibilità. La prima parte situa lo stile di vita concepito come ideale del sogno americano e rappresentato in vari modi dalla famiglia Soprano accanto a un modello storico e narrativo; la seconda parte parla del ruolo economico della famiglia mafiosa, particolarmente in confronto con la grande impresa contemporanea; e la terza parte conclude esaminando gli effetti psicologici e filosofici del fallimento del sogno americano sull'individuo.

II. La (mala)vita suburbana

Se consideriamo lo stile di vita associato all'immagine del sogno americano realizzato, ciò che emerge più frequentemente è la vita *suburbana*, ovvero sia in periferia. È una visione geminata nel periodo del boom economico dopo la Seconda Guerra Mondiale e diffusa principalmente tramite la televisione, che prometteva “that every citizen—at least every white citizen— was entitled to his or her share of [...] ‘the standard consumer package’—a family, car and a suburban home full of modern appliances” (Samuel xi). Nonostante l'importanza dell'aspetto economico, la parola ‘suburbana’ racchiude anche un significato molto più ampio di ‘utopia materiale’ nella psiche americana. Come ci insegna McCarthy et al., la vita in periferia è un modo letterale e simbolico di allontanarsi e quindi di proteggersi da un'alterità che prende varie forme; rappresenta così una standardizzazione socio-demografica e morale della vita rispetto al percepito caos e alla violenza collegati con la vita in città (166). Per questo, criticare la vita suburbana negli Stati Uniti —sia reale, sia in televisione—vuol dire mettere in dubbio tutto un modello sfaccettato del sogno americano. *The Sopranos* riesce a fare questo con perizia, giocando a vari livelli con la visione standard del successo e anche con le sue implicazioni per dimostrare l'imperfezione in fondo di questo modo di vivere.

Mentre la vita di Tony e della sua famiglia esemplifica, in apparenza, il prodotto ideale del sogno americano—che include una bella e grande casa attrezzata di tutti i *comfort* moderni, due bambini che frequentano scuole private e una cena tradizionale insieme la domenica—per lo spettatore che è consapevole dell'attività mafiosa di Tony, la falsità di quest'immagine diventa subito chiara. È un contrasto che produce umorismo ma

che serve anche a ricordarci del fatto che c'è spesso una realtà nascosta, molto più sgradevole che produce l'immagine di successo. Così, le scene in cui la famiglia Soprano assomiglia di più al perfetto modello domestico diventano una specie di presa in giro autocritica della famiglia televisiva e della sua artificialità:

TONY: You know honey, that's where I agree with you. I don't think sex should be a punishable offense either. But I do think talking about sex at the breakfast table is a punishable offense. So no more sex talk, OK?

MEADOW: It's the 90s. Parents are supposed to discuss sex with their children.

TONY: Yeah, but that's where you're wrong. You see out there it's the 1990s, but in this house it's 1954. ("Nobody Knows Anything"/S1E11)

Facendo il moralista in modo che sembra sincero, il discorso di Tony sul sesso in questa scena è pieno d'ipocrisia dato che lui è rappresentato come un adultero cronico senza rimorso e passa molto tempo ogni giorno 'lavorando' nel locale di strip-tease senza battere ciglio. Nel ruolo tradizionale di padre e di marito che guadagna il pane in famiglia e che pretende il rispetto e l'ordine all'interno della sfera domestica, quindi, Tony sta *giocando* a propagare un'illusione molto riconoscibile sul panorama televisivo americano del periodo storico che menziona. Secondo Cantor, la 'commedia domestica', nata negli anni cinquanta ed esemplificata da programmi come *Leave it to Beaver* e *Father Knows Best*, iniziò questa rappresentazione predominante dei ruoli all'interno della famiglia borghese ideale: per la maggior parte bianca e nucleare, è un'istituzione molto tradizionale in cui la madre fa la casalinga, mentre il padre è la figura autoritaria che, pur lavorando fuori di casa, mantiene l'ordine morale ed economico all'interno della famiglia (276). Senza

dubbio, è stato modificato col tempo ma questo modello che cerca di semplificare la vita, risolvendo qualsiasi problema in modo chiaro e perfetto, continua a influenzare la nostra concezione del sogno americano al giorno d'oggi. Ancora Cantor:

These domestic fictions do not necessarily reflect family life as lived by most Americans, but they can be considered parables or morality plays about appropriate and inappropriate beliefs and behavior. (275)

Ritornando al discorso di Tony sul sesso, la lezione morale che tenta di trasmettere a sua figlia Meadow è tipica della nozione di una classe media-alta che incarna valori precisi. In *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* pubblicato nel 1905, Weber ritraccia le origini della moralità di persone in questa estrazione sociale alla dottrina religiosa del calvinismo che valorizza lavorare duro, risparmiare i soldi per il futuro ed essere fedele alla famiglia e alla patria (Hyslop-Margison 270). Al contrario, Tony Soprano—un criminale che profitta dalle sfortune degli altri, che sperpera l'eredità dei suoi figli in giochi d'azzardo e il cui patriottismo capriccioso dipende dal proprio vantaggio— mette in ridicolo ognuna di queste caratteristiche in una certa misura. Può essere considerato quindi l'antitesi del *mito* morale, ma la sua ipocrisia rappresenta anche lo sgretolamento generale dei valori in una società sempre più priva di rapporti sociali e della partecipazione alle istituzioni civiche che servono a rinforzarli (Putnam19). Per questo, gli insegnamenti morali di Tony diventano 'parole vuote', oppure un discorso da non prendere sul serio dal punto di vista dello spettatore, ed eventualmente anche dai suoi figli.

Implicita— anzi, fondamentale— in questo modello della vita in periferia, però, è la separazione tra le sfere principali della vita quotidiana che permette a qualcuno come

Tony di non mettere in pratica ciò che predica. Se consideriamo l'organizzazione suburbana dello spazio come struttura simbolica che permette anche la costruzione di un rifugio morale, vediamo che non è solo la *presenza* di una realtà diversa che distrugge l'illusione di moralità arcaica nell'ambiente domestico, bensì l'*assenza* di una linea di demarcazione tra questo spazio e il mondo esterno. Ad esempio, il padre che torna a casa la sera nella commedia domestica si lascia dietro le responsabilità dell'ufficio e cambia ruolo, diventando il modello di comportamento, oppure—in certi casi—il disciplinatore. Così, i suoi due mondi coesistono perfettamente: il lavoro che fa 'dalle nove alle cinque' per qualcun altro fornisce la sicurezza materiale di cui gode nell'ambiente domestico in cui lui è l'unico padrone.

Ma grazie soprattutto alla tecnologia, la denotazione stessa del termine 'suburbanizzazione', cioè la (sub)divisione dello spazio in zone, è compromessa nella società contemporanea. Mentre l'intrusione del lavoro—oppure del mondo reale—nella sfera domestica era una fonte d'umorismo perché era inatteso nella commedia domestica degli anni cinquanta, la tecnologia oggi rende possibile lo stato 'sempre acceso' e gli affari si possono fare ovunque: come risultato la linea di demarcazione tra sfere non si distingue più (Turkle 131). Nel caso di Tony, l'ambiente domestico in periferia è invaso dalla violenza del suo lavoro urbano, segnalato ad esempio, dall'AK-47 conservata nell'attico e dal momento in cui viene arrestato dalla FBI davanti a Meadow e ai suoi amici ("Funhouse"/S2E13). Inoltre, la tecnologia permette ai figli di Tony di scoprire la verità sulla sua immoralità. Così, nel mondo contemporaneo, l'informazione trasmessa dai media come l'Internet e la televisione, invece di rinforzare la visione ideale dei bei

tempi andati che dipende dall'isolamento, invade la casa suburbana e mina l'autorità esclusiva del padre.

Secondo le teorie di Bauman presentate nel suo libro *Liquid Modernity*, le strutture rigide che organizzano lo spazio e, per estensione, le funzioni delle nostre vite—un'organizzazione di cui fa parte anche la suburbanizzazione—sono sempre più irrilevanti quando il potere stesso è fluido ed immateriale: "the world must be free of fences, barriers, fortified borders and checkpoints. Any dense and tight network of social bonds [...] is an obstacle to be cleared out of the way" (14). Il risultato di questo scioglimento è quindi un ambiente domestico che—pur cercando di isolarsi e di proteggersi dal mondo esterno come fu originariamente concepito—è, in realtà, alquanto permeabile. Nella società contemporanea riflessa anche in *The Sopranos*, la casa in periferia diventa l'ultima roccaforte simbolica di uno spazio non corrotto dal mondo esterno. Vediamo un esempio di questo nell'episodio "Mr. Ruggerio's Neighborhood" (S3E1), il cui titolo rimanda astutamente al famoso programma televisivo per bambini, *Mister Rogers' Neighborhood*, nato per coincidenza nel 1954, che si svolge in un quartiere artificialmente perfetto e sicuro (Levin e Hines 263): la casa della famiglia Soprano è vittimizzata, invasa furtivamente dalla FBI. In questo modo, anche se lo spettatore non s'identifica con l'aspetto criminale di Tony, è spronato a prendere le parti dei Soprano perché il 'paradiso suburbano' che è anche il suo è sotto attacco.

Ma le autorità non sono l'unica forza che 'invade' il mondo suburbano dei Soprano e distrugge così l'illusione di perfezione della famiglia borghese in periferia. Se consideriamo il ragazzo di Meadow, Noah, uno studente per metà afroamericano e per metà ebreo che Tony scopre un giorno inaspettatamente nella sua casa guardando

televisione con sua figlia, è ovvio che anche lui venga trattato come nemico. Come ci spiega Cashin la segregazione *de facto* che la suburbanizzazione produce è la conseguenza di un sistema gerarchico voluto ed artificialmente costruito:

Class separation is a shared cultural value in America. Although we are loathe to admit it, classism is deeply ingrained in our national psyche [...] We erect gates around our communities, twenty-first century moats, and we willingly pay more, in cost or in commuting times, to distance ourselves from people and— let's admit it— social classes we don't feel comfortable with. (84)

Come i neri assunti da suo zio per ammazzarlo che Tony chiama "Boyz II Men", gli epiteti razzisti che Tony usa in modo comico per descrivere Noah riflettono simultaneamente una paura latente e l'atteggiamento discriminatorio che cerca di ridurre i neri che lo minacciano ad intrattenitori innocui, ma anche a persone che non fanno parte della sua realtà ("I Dream of Jeannie Cusamano"/S1E13, King 149). In modo interessante, non è Carmela—il personaggio con la presa di posizione moralista e religiosa più candida nella serie—a denunciare il razzismo di Tony. Rimane invece silenziosa quando Tony critica il nuovo ragazzo di Meadow. Più tardi però, la sua disapprovazione della relazione tra sua figlia e Noah è suggerita dalle sue parole, scelte con molta cura: "If you want her to be with him, just keep playing the race card. You'll drive her right into his arms" ("Proshai, Livushka"/S3E2). L'esclusione necessaria dell'*altro*, in questo caso basata sull'etnia e sul colore della pelle, può essere considerata quindi un tentativo di preservare un'immagine della famiglia perfetta. Ricrea anche un binario razziale bianco/nero che l'economista Leah Boustan identifica come uno dei motivi per il processo di suburbanizzazione soprattutto dopo la Seconda Guerra Mondiale

negli Stati Uniti: “white departures from central cities were, in part, a response to black in-migration. In every decade, cities that received a larger flow of black migrants also lost a larger number of white residents” (418).

È importante notare che questo scarto razziale è rinforzato anche dal fatto che le persone di colore rappresentate in *The Sopranos* sono associate frequentemente ad immagini negative della povertà urbana: sono tossicodipendenti, ladruncoli che vivono in condizioni squallide ed immigrati di famiglie divise (Kocela 2005). In altre parole, la paura di Tony e Carmela è giustificata e riflessa dalla mimesi stessa, ciò che fornisce una metacritica dello sfruttamento dei media. In più, serve ad una risposta ironica ad una delle critiche più comuni che *The Sopranos* solleva riguardano la rappresentazione stereotipica d'italo-americani. Sandra Gilbert, la rinomata studiosa femminista, accusa il lavoro di Chase di ridurre italo-americani a una “somewhat comic, perhaps even grotesque underclass” (13). Altri, come l'ex-membro della Camera dei Rappresentanti Marge Roukema, hanno fatto ricorso a misure più drastiche: pur ammettendo di non aver visto più che uno o due episodi della serie, Roukema lanciò un attacco contro *The Sopranos* al Congresso, classificandola come “ethnic profiling” (Rockland 467). Poi, nel 2001, l'American Italian Defense Association (AIDA) presentò una causa contro Time-Warner, la società madre di HBO, per diffamazione degli italo-americani nella serie (Poelle 215). Dal punto di vista di questo gruppo, il problema con *The Sopranos* è la raffigurazione del carattere—criminale e depravato in modo psicopatico—del mondo mafioso come tema dominante nella cultura italiana ed italo-americana (ibid. 216). Ma il problema con questo tipo di critica è che ignora la diversità presente nella gamma dei personaggi italo-americani non-mafiosi—che comprende dottori, ufficiali di polizia, e uomini d'affari

rispettati—e nega l'esistenza del problema lampante della rappresentazione alquanto unidimensionale e negativa dell'*altro*.

Passiamo da una distinzione basata sull'identità—per quanto sia una rappresentazione falsa o stereotipica—a una basata invece sul privilegio che l'identità conferisce. Con una dimostrazione alquanto rara di violenza, Carmela fa visita alla sorella di Jeannie Cusamano, un'avvocata ed ex-allieva di Georgetown, per regalarle una torta di ricotta e 'suggerire' vivamente che lei scriva una lettera di raccomandazione per Meadow. Lei rifiuta però, dicendo che ne ha già scritto una per “a wonderful young Dominican man from the housing projects” (“Full Leather Jacket”/S2E8), ciò che stabilisce un altro contrasto bilaterale tra i due candidati: il giovane uomo dominicano occupa una posizione di svantaggio rispetto a Meadow. La violenza implicita di Carmela in questa scena che trasforma la torta di ricotta in arma metaforica può essere considerata, quindi, una risposta alla percepita minaccia dell'altro —sottintesa come affirmative action—che mette in pericolo il senso di *diritto* che McIntosh caratterizza esplicitamente col termine "white privilege" (1988).

L'associazione, quindi, tra gli italo-americani e il privilegio della bianchezza in *The Sopranos* rappresenta un cambiamento nell'identità italo-americana storica che accompagna la suburbanizzazione. Siccome in *The Sopranos* gli italo-americani fanno parte della classe dominante, non occupano più la zona ambigua che serviva storicamente come cuscinetto tra bianco e nero nella società più segregata degli Stati Uniti (Roediger 262). Quindi, vivendo in un quartiere affluente i Soprano rappresentano non solo uno spostamento socioeconomico nella storia degli italo-americani verso la classe medio-alta nel paese, ma anche una mutazione nel gruppo etnico generale con cui s'identificano—e,

per estensione, nella percezione dell'altro. Il viaggio all'indietro fatto da Uncle Junior quando la sua demenza aggrava e si perde cercando suo fratello morto, simbolizza, in questo modo, un ritorno al passato ormai dimenticato che gli porta dalla periferia dove abita, in città ("Where's Johnny?"/S5E3). Nell'ambiente urbano incontra una donna nera con cui condivide una panchetta, cioè uno spazio, ma anche un'identità.

Perdere questo senso di storia porta varie conseguenze. Come le fotografie degli anni del movimento per i diritti civili che adornano le pareti della grande casa di Maurice, l'uomo nero che tradisce la sua identità nera con la sua partecipazione all'imbroglio di sviluppo abitativo urbano e che vive—letteralmente e simbolicamente—in periferia ("Watching too Much Television"/S4E7), l'etnicità e la cultura in generale diventano merci estetiche nella vita suburbana dei Soprano: Carmela riproduce, ad esempio, i piatti del chef-celebrità commerciale, Mario Batali, e ascolta la musica di Andrea Bocelli, ciò che rappresenta un'italianità molto stereotipica che contrasta con la scena in cui corregge suo figlio quando dice "I thought we were nopoly-dopoly or whatever" ("For All Debts Private or Public"/S4E1). Così, mentre Tony prende in giro il suo vicino, il dottor Cusamano, perché mangia il sugo di pomodoro che viene da un barattolo—ciò che implica nella sua mente un'assimilazione quasi completa accompagnata da una perdita di autenticità culturale— la sua memoria a breve termine che gli permette di non vedere le origine della sua condizione è ancora peggio della mercificazione e della standardizzazione di cultura. Evidentemente, nonostante che il sogno americano sia un mito che esiste per tutti, la sua realizzazione da pochi vuole dire distruggere l'uguaglianza presupposta ed ostacolare l'altro simultaneamente.

III. Una storia di due famiglie, o *Sopranos, Inc.*

MEADOW: What do you think dad does for a living?

A.J.: Waste management.

MEADOW: Do you know any other garbagemen who live in a house like this?

A.J.: Uncle Jackie.

MEADOW: And why do we call him “uncle” when he’s not even related? He’s in Dad’s *other* family.

(“Meadowlands”/S1E4)

Il fatto che Tony è diviso tra due famiglie diverse—quella domestica e l'altra mafiosa— nel ruolo di padre in entrambe produce un conflitto fondamentale nella serie individuato da Anselmi e Hogan:

Tony ha l’arduo compito di dover mantenere una duplice immagine, un duplice ruolo, senza inflessioni. Pater familias di una famiglia non nucleare ma a retaggio etnico – di parentela allargata -, capo di una famiglia criminale, questo duplice ruolo richiede una proiezione di sé, un modo di fare che non può soccombere alle vicissitudini che entrambi ruoli comportano. (8)

Nell’episodio “University” (S3E6), per esempio, la sceneggiatura che oscilla tra la vita di una prostituta/ballerina, Tracee, che lavora da The Bing e quella di Meadow, la figlia vera di Tony, gioca con quest’opposizione, rinforzando l’idea che la mafia è verosimilmente una seconda famiglia di Tony. Ma nonostante questi paralleli intenzionali nella serie, è ovvio che la famiglia mafiosa in *The Sopranos* non sia un insieme di

persone imparentate che riflette simmetricamente la famiglia reale: è un'organizzazione che serve principalmente a generare entrate—che poi vengono utilizzate per prendere cura della famiglia reale. Così, in termini del sogno americano una famiglia rappresenta l'aspetto professionale che nutrice quello personale. Esaminare, quindi, la struttura e il *modus operandi* della famiglia mafiosa ci pone di fronte ad una serie di domande importanti: qual è la famiglia dominante di Tony? A che cosa serve la preservazione di un'identità familiare? E quali similitudini e differenze sono evocate tra la famiglia mafiosa e l'azienda contemporanea? Facendo così, il conflitto personale di Tony che lo sparte tra questi due mondi diversi, diventa simbolico di una condizione generale del mondo degli affari negli Stati Uniti, cioè del sistema economico, oppure il *meccanismo* alla base del sogno americano.

Tony difende con convinzione l'onore del suo mestiere di mafioso in termini non solo economici, spiegando alla dottoressa Melfi come gli immigrati italiani—una specie di famiglia con cui Tony s'identifica—furono sfruttati prima dai grandi capitalisti come i Carnegie e i Rockefeller quando arrivarono negli Stati Uniti e che i veri criminali oggi sono quelli che operano nel settore finanziario:

some of us didn't want to swarm around their hive and lose who we were. We wanted to stay Italian and preserve the things that meant something to us: honor and family and loyalty. And some of us wanted a piece of the action. ("From Where to Eternity"/S2E9)

La sua lezione di storia allude a un dialettico importante che riguarda l'aspetto economico del sogno americano: la voglia di lucrare, cioè di ottenere "a piece of the action" partecipando al sistema capitalista che offre in teoria possibilità sconfinite a chi

osa prendere tra le mani il proprio destino, può coesistere veramente con l'obiettivo di preservare le tradizioni e la famiglia? Paradossalmente, nel caso di Tony e di molti altri, il continuo miglioramento economico della propria vita e di quella della sua famiglia—che è una delle promesse implicite del sogno americano—richiede un accento sulla competizione che finisce per distruggere la famiglia e i suoi valori tradizionali.

In questo modo, se ci fosse una gerarchia che ordina le varie funzioni quotidiane dei mafiosi in *The Sopranos* la più importante sarebbe senza dubbio quella economica. Il primato del business di Tony e dei suoi complici si vede particolarmente nella rappresentazione continua del commercio che trascende qualsiasi irreggimentazione dello spazio e del tempo narrativo. Ogni ritrovo abituale come anche qualsiasi luogo improvvisato—inclusi l'ambulatorio del medico che cura Uncle Junior e la camera mortuaria—diventa una possibile sede di attività, soprattutto quando si tratta di una faccenda urgente. Gli esempi sono numerosi: nell'episodio in cui visita un college fuori città con Meadow, Tony se ne va furtivamente per cacciare un traditore (“College”/S1E5); mentre celebra il suo 18° pranzo di anniversario a New York, lascia Carmela sola nel ristorante per negoziare con un socio (“Pax Soprana/S1E6); e interrompe senza esitazione una sessione di terapia con la dottoressa Melfi per rispondere al telefono durante la sua ‘alta stagione’ (“Fortunate Son”/S3E3). L'importanza del business della famiglia mafiosa è evidentemente qualcosa che tutti finiscono per accettare come certezza della loro realtà, anche se controvoiglia. E mafioso o no, Tony caratterizza l'espressione inglese ‘to be married to one’s job’ (vivere per il lavoro): la sua vita, che esemplifica anche quella degli altri membri del clan, è dominata dall'obiettivo doppio di fare soldi e di proteggere gli interessi del business.

Non è solo il lavoro criminale della mafia che produce questo effetto, però: insieme, le teorie di Polyani e di Weber sulla cosiddetta Grande Trasformazione che accompagnò la Rivoluzione Industriale in Occidente segnalano il passaggio dalla società in cui la famiglia era l'istituzione economica principale a quella dominata dall'azienda nel presente (cit. in Kornblum 246). Questa trasformazione, accelerata durante il ventesimo secolo grazie alla tecnologia, può essere considerata una conseguenza inevitabile del capitalismo che dà sempre l'importanza alle misure che aumentano l'efficienza dell'economia. Mentre la struttura della famiglia promuove la cooperazione e un'etica, oppure una moralità precisa, non è mica il migliore modo di massimizzare il profitto di fronte ad un sistema che richiede sempre più capacità per poter sopravvivere e svilupparsi. Per questo, siccome l'unica responsabilità sociale dell'impresa nel sistema capitalista, come ci insegna Milton Friedman, è ricavare un profitto (1970), questa forma emerge come superiore e dominante sul panorama neoliberale.

Così, pur sembrando intatta e talvolta rinforzata dalla cooperazione economica tra i suoi membri, le dimensioni della famiglia cambiano necessariamente nell'ambiente capitalista. Come vediamo durante la cerimonia di promozione, in cui Christopher è ammesso nella ristretta cerchia della famiglia ("Fortunate Son"/S3E3), ci sono certe incoerenze nella visione 'famigliare' della mafia contemporanea che riflettono il risultato di questa trasformazione strutturale:

TONY: Once you enter this family, there's no getting out. This family comes before everything else. Everything. Before your wife and your children and your mother and your father. It's a thing of

honor. And God forbid if you get sick or something happens and you can't earn, we'll take care of you, 'cause that's part of it.

PAULIE: If you got a problem, you just gotta' let somebody know.

In questa scena che si svolge insolitamente nel seminterrato di una casa modesta, ma in cui tutti sono comunque in abbigliamento formale d'affari, la nozione complessa di famiglia si palesa soprattutto nel linguaggio contraddittorio che Tony usa. Il contratto molto rigido firmato col sangue dai nuovi affiliati della famiglia DiMeo è evidentemente accompagnato da una 'collezione di benefici' che normalizza il lavoro del mafioso in un contesto più analogo a quello dell'alta dirigenza di una grande impresa. In questo modo, il termine di 'famiglia' sembra sbagliato perché in diretta contrapposizione con i ruoli di marito, di padre e di figlio è la responsabilità primaria di fare soldi. Come si vede per tutta la serie, il lavoro mafioso ha una natura intrinsecamente distruttiva per quanto riguarda la famiglia—in modo sia figurativo sia letterale: qualsiasi minaccia che impedisca il business deve essere eliminata al più presto possibile, anche se vuole dire vedovare un coniuge o rendere orfano un bambino.

L'ipocrisia prodotta dal coesistere di queste due realtà fundamentalmente in contrapposizione è anche molto evidente nella struttura piramidale del clan che rispecchia qualsiasi grande impresa e, in modo più generale, la situazione economica negli Stati Uniti. A dispetto delle quantità enormi di reddito—visibile frequentemente nei mucchi di contanti che il clan conta nel retro della Bing—la distribuzione della ricchezza non è mica uguale. Tony, l'equivalente del direttore generale, vive comparativamente come un re nel suo *McMansion* quando vediamo invece le condizioni domestiche degli 'impiegati' di livello più basso come Paulie Walnuts—che appende comunque un ritratto di Tony

vestito come l'imperatore Napoleone nella sua casa ("The Strong Silent Type"/S4E10). Quindi, anche se lavorano insieme, il capo ed i suoi inferiori vivono in due mondi diversi, cioè che suggerisce il ritorno ad un sistema feudale nel mondo contemporaneo. La ricchezza è concentrata sulla cima stretta della piramide, una caratteristica perniciosa ma comune del capitalismo, individuata da economisti come Joseph Stiglitz, che nel suo articolo pubblicato su *Vanity Fair* mantiene che solo l'un per cento della popolazione americana controlla il quaranta per cento del reddito nel paese ("Of the 1%, by the 1%, for the 1%"). Tuttavia, mentre lo scarto tra i ricchi ed i poveri in *The Sopranos* porta ai veri tentativi di ammazzare il capo 'ingordo' ed istituire così una specie di giustizia, questa soluzione rimane soltanto un sogno per la maggior parte degli americani che vivono la stessa realtà. In modo interessante, O'Brien individua la stessa struttura piramidale fuori della diegesi: esita a riferirsi a 'David Chase' nella sua analisi di *The Sopranos* perché significherebbe attribuirgli esclusivamente la paternità della serie (20), mettendolo sul piano del direttore generale che prende il merito delle idee e del lavoro degli altri.

In ogni caso, l'entità mafiosa italo-americana rappresentata in *The Sopranos*, con le sue tradizioni e i suoi riti, è una specie d'ibrido: né totalmente una famiglia, né totalmente un'impresa moderna. È un'identità indeterminata che simbolizza un certo anacronismo, un tentativo di combinare il passato col presente per produrre qualcosa di nuovo. Ma il senso di famiglia e di appartenenza che sono essenziali nel clan di Tony si riflettono anche nel mondo reale degli affari quando consideriamo il modo in cui le grandi imprese spesso si definiscono. Secondo Kotter e Heskett, la cosiddetta cultura aziendale—un complesso di valori, credenze, assunti, e simboli distinti che formano l'identità di un gruppo di persone sconosciute che lavorano insieme—è sovente basata su

una mitizzazione del passato, cioè su una visione idealizzata della propria storia (7). Ciò che emerge è quindi un codice usato per determinare chi si accorda con il gruppo (e chi no) e per creare così un senso di appartenenza in qualcosa che è, in realtà, molto impersonale affinché aumenti la redditività (ibid. 7). Nel recente documentario *Wal-Mart: The High Cost of Low Price* di Robert Greenwald, si vede come il famoso canto dell'azienda funziona per motivare gli impiegati sottopagati come un rito d'indottrinazione; queste strategie che costruiscono un'identità condivisa e basata su tradizioni false mettono in evidenza l'importanza e il beneficio, dunque, di nascondere la verità del meccanismo capitalista tramite l'ingegneria sociale.

Ci sono anche varie pratiche che la mafia in *The Sopranos* ha in comune con la grande impresa contemporanea che servono a rinforzare la nozione di un'incongruenza quasi necessaria tra immagine/identità e *modus operandi* nel sistema capitalista. Pur essendo una 'famiglia' che promuove la responsabilità e il dovere personale, per ragioni strategiche, il clan di Tony esternalizza certe operazioni: i due killer professionista importati dall'Italia per fare fuori il capo rivale Phil Leotardo, per esempio, ammazzano invece l'uomo sbagliato, ciò che riflette il rischio associato alla frammentazione di un gruppo tradizionalmente affiatato. C'è anche l'assomiglianza più problematica alla filantropia aziendale: Tony ammazza il marito di Angie Bonpensiero, Big Pussy, e poi le appare nel ruolo di capo benevolo e altruista, ciò che dimostra la coesistenza di due lati fondamentalmente incoerenti, e quindi l'ipocrisia inerente ad una deviazione dall'obiettivo principale di fare soldi individuato nel mondo degli affari (Friedman par. 27). Come Russell ci ricorda, la mafia italo-americana (insieme a quella ebrea) abbracciò storicamente qualsiasi opportunità di fare soldi e trasformò così anche l'opinione

pubblica (232). In altre parole, durante la loro età dell'oro la moralità non entrò in gioco quando si trattava di business:

Imagine an America without jazz. Imagine an America in which alcohol is still illegal. Imagine an America without Broadway, Las Vegas, or Hollywood. Imagine an America in which all gays and lesbians are still in the closet. All you have to do is imagine American history without organized crime. (ibid. 229)

Nello stesso modo, il deputato Zellman estende quest'idea dicendo: "Who's going to quibble with patriotic entrepreneurship?" ("For All Debts Public or Private"/S4E1).

Riconoscendo la massima importanza dell'economia, la democrazia neoliberale degli Stati Uniti chiude spesso un occhio sulla criminalità, ciò che ha portato all'emergenza del relativamente nuovo termine di "state-corporate crime" (Aulette e Michalowski 1993), ed alla situazione parallela e molto diffusa in cui, per incentivare il business, una grande corporazione non paga le stesse tasse di un cittadino:

TONY: And I don't wanna' hear about the fuckin' economy, either. I don't wanna' hear it. Sil, break it down for 'em. Which two businesses have traditionally been recession-proof since time immemorial?

SILVIO: Certain aspects of show business and our thing. ("For All Debts Public or Private"/S4E1)

Comunque, la mafia rappresentata in *The Sopranos* rimane una minaccia minuta di fronte alle alternative. Gli scandali aziendali tipo Enron a cui Tony si riferisce dimostrano quanto la vera malavita in *The Sopranos* riflette una società caratterizzata dal capitalismo dilagante (Yacowar 172). Nel senso legale, l'azienda distrugge letteralmente

la responsabilità personale delle persone che la costituiscono, e per questo il pericolo sociale che si può associare alla grande impresa è infinitamente più grande.

Come risultato, il declino economico della mafia italo-americana in *The Sopranos* riflette innanzitutto la fine di un'era nel mondo d'affari, come risultato dello sgretolamento di vari modi tradizionali di fare business e l'emergenza di alcuni nuovi. In una società sempre più priva di denaro in forma di contanti, per esempio, la criminalità non è l'unica cosa che soffre (Warwick 11). La tecnologia distrugge i rapporti sociali e così il senso di comunità e di interdipendenza tradizionale che possono emergere: quando Burt e Patsy offrono i loro servizi di 'protezione' al general manager di un nuovo caffè, lui non può autorizzare la spesa senza l'autorizzazione della sede centrale che conta ogni grano nel sistema computerizzato. Ironicamente, di fronte alla loro minaccia di violenza il manager prova compassione per i mafiosi, vittime impotenti di una nuova realtà che Patsy lamenta dicendo "It's over for the little guy" ("Johnny Cakes"/S6E8). Nel mondo contemporaneo d'affari, in cui il business non è più personale, la famiglia è quindi l'istituzione sociale più debole che soffre.

Questo rovesciamento ironico che vittimizza i mafiosi si estende nella serie ad altre offese dell'azienda, attribuendo al mafioso il ruolo anche di custode culturale. Vediamo, per esempio, una caricatura di Starbucks che è accusata di espropriare la cultura, imbastardendola e commercializzandola per ricavare profitto:

PAULIE: Fuckin' expresso, cappuccino. We invented this shit and all these other cocksuckers are gettin' rich off it.

BIG PUSSY: Yeah, isn't it amazing?

PAULIE: And it's not just the money. It's a pride thing. All our food: pizza, calzone, buffalo moozarell', olive oil. These fucks had nothin'. They ate pootsie before we gave them the gift of our cuisine. But this, this is the worst, this expresso shit. (“46 Long”/S1E2)

L’ironia in questa scena (a parte del fatto che Paulie recupera la sua cultura sotto forma di una caffetteria che ruba) è che a livello di una metacritica di *The Sopranos*, il personaggio di Paulie—cioè la sua ‘esistenza’ stessa—può essere considerato un prodotto dello sfruttamento culturale per motivi economici. Come nota De Stefano:

Clichéd and stereotypical images will continue to be made and marketed, because pop culture always has dealt in marketable tropes and clichés [...] the demise of the Mafia myth just might mean the end of the Italian American as a protagonist in American popular culture. (392)

È chiaro che il clan DiMeo rispetta però un certo codice basato sull’onore e sulla famiglia che si palesa di più in una società caratterizzata dalla grande impresa che la minaccia. Tony Soprano, come la mafia stessa, è quindi un vestigio del passato e quindi diviso tra due mondi. Quando suo cugino, Tony Blundetto, non riesce a cambiare e scappare dalla malavita, utilizza l’eufemismo: “It’s hard doing business with strangers” (“Sentimental Education”/S5E6). Ma il problema con quest’affermazione si rivela poco tempo dopo quando Tony Blundetto agisce spontaneamente e ammazza un membro di un altro clan, ciò che minaccia una guerra totale tra le famiglie, particolarmente quando il boss esita a ordinare l’assassinio di suo cugino. In questo caso molto esemplare, vediamo che la famiglia, in realtà, è ciò che rende più difficile il lavoro in un’era caratterizzata dagli affari sempre più *impersonali* : invece di essere un attivo, suo cugino è un passivo che

non si può eliminare facilmente quando comincia a fare male agli affari. In altre parole, quando il business diventa troppo personale ed si assomiglia troppa ad una famiglia, una situazione di stallo emerge: mentre “the strategic goal is to make shitloads of money”(Himsel 2003), la famiglia rappresenta l’identità e distruggerla in nome del business vuole dire distruggere anche se stesso.

IV. Filosofia e psicologia: *non smettere di credere, conserva il sentimento*

TONY: You know we're the only country in the world where the pursuit of happiness is guaranteed in writing? You believe that? Bunch of fucking spoiled brats. Where's my happiness then?

("House Arrest"/S2E11)

Fino a questo punto, l'analisi del sogno americano si è concentrata sulla società e sulle sue istituzioni dominanti che creano e sostengono l'illusione del successo materiale. A livello macrocosmico, l'universo di *The Sopranos* suggerisce una serie d'incoerenze e fallimenti strutturali che smitizzano questa visione e dimostrano che a causa delle condizioni attuali, non è né realizzabile nella sua forma tradizionale né desiderabile per ciò che produce. Se consideriamo quindi l'effetto del sogno *infranto* sull'individuo, arriviamo comprensibilmente ad uno stato di disillusione e di infelicità. Tony lamenta la perdita di uno stile di vita e di un modo di fare business dei bei tempi andati e così i suoi attacchi di panico—l'internalizzazione dei suoi scoppi di violenza verso gli altri—possono essere considerati una manifestazione fisica dell'ansia che accompagna una percepita disintegrazione sociale (De Stefano 209). Ciò nonostante, la focalizzazione dell'insoddisfazione di Tony e degli altri personaggi nella serie cambia continuamente, oscillando tra uno stato di mente e una condizione di essere: in altre parole, la felicità stessa che il sogno americano produce è messa in questione, diventando sia la causa sia l'effetto di tutti gli altri problemi. La filosofia e la psicologia sotto varie forme— invece della sociologia e l'economia—sono quindi gli strumenti più profondi che *The Sopranos* offre allo spettatore per esaminare questa condizione dell'individuo e così per capire meglio la natura del sogno americano.

Richiamandosi alla Dichiarazione di Indipendenza per parlare della felicità (in una sessione di terapia), Tony confonde il diritto negativo—che promette di non ostacolare qualcosa—con quella positiva che garantisce di fornire un risultato particolare. È un errore piccolo ma rilevante che caratterizza l'atteggiamento americano percepito da uno dei pochi personaggi *non americani* nella serie, la sorella della ex-comare russa di Tony:

SVETLANA: That's the trouble with you Americans. You expect nothing bad ever to happen, when the rest of the world expects only bad to happen. And they're not disappointed.

TONY: Well that's a fuckin' grim outlook.

SVETLANA: You have everything and still you complain. You lie on couches and bitch to your psychiatrist. You got too much time to think about yourselves. ("The Strong, Silent Type"/S4E10).

La diagnosi chiaroveggente fornita da Svetlana—la cui voce funziona quasi come critica fuori dalla narrazione—contiene vari argomenti importanti: prima, stabilisce una differenza tra gli americani e il resto del mondo; poi categorizza la depressione sullo stesso piano dell'insoddisfazione egocentrica; e finalmente attribuisce questa condizione *inventata* ma molto diffusa al privilegio. In questo modo, fa eco a certe nuove idee che si sviluppano in vari campi e con cui *The Sopranos* gioca abilmente.

Per esempio, nel suo libro *The European Dream: How Europe's Vision of the Future Is Quietly Eclipsing the American Dream* del 2004, Rifkin individua varie caratteristiche della mentalità europea, come l'importanza di un equilibrio e di un ritmo più lento nella

vita. In modo interessante, nell'episodio in cui il clan di Tony fa un viaggio in Italia—che sembra un po' scollegato col resto della serie—vediamo la possibilità di una vita soddisfacente in cui *la padrona* della famiglia mafiosa europea, Annalisa, mescola insieme tradizione e cambiamento, business e famiglia, oppure le cose che portano ad una crisi nella New Jersey di Tony Soprano. Così, illustra sottilmente che il problema dell'infelicità non è la mafia—la tentazione di seguire questo ragionamento è, dopotutto assai forte—bensì la mentalità capitalista americana. Quindi, una possibile soluzione al sogno americano irrealizzato esiste *fuori* dal territorio, la cui legge sembra garantire la felicità; e la prova empirica viene forse dall'incidenza più bassa della depressione offuscata da valori culturali in Europa (Littlewood 11).

Il discorso di Svetlana evoca anche un senso d'infantilismo, un'ingenuità da parte degli americani. Se il sogno americano è visto come una formula magica per la felicità che produce certe attese, finisce, secondo questa visione, per essere una specie di promessa tradita. Come vediamo durante la serie, l'unica certezza in una tale formula, la costante di tempo, dimostra di essere una variabile i cui effetti sono molto imprevedibili, ma di solito negativi. Il cancro colpa inaspettatamente, riducendo mafiosi potenti e pieni di vita a “Another Toothpick” (S3E5). Le famose asserzioni filosofiche di Livia Soprano quando cerca di rispondere alla preoccupazione esistenzialista di suo nipote servono, quindi, a far maturare il bambino e a distruggere la sua ingenuità: "Who says everything has a purpose? The world's a jungle. You want my advice, Anthony? Don't expect happiness, you won't get it [...] It's all a big nothing. What makes you think you're so special?" ("D-Girl"/S2E7) E mentre Tony rimprovera suo figlio per crederci, è ovvio che lo stesso discorso abbia influenzato la sua considerazione del mondo quando chiede

rhetoricamente alla dottoressa Melfi: "What's the point? You go to Italy, you lift some weights, you watch a movie. It's all a series of distractions until you die" ("House Arrest"/S2E11). La disillusione nei confronti dell'insignificanza della vita, pur sembrando una risposta valida al sogno americano fallito, è qualificata come inutilmente lamentosa ed egocentrica dato che è fondata su un'illusione immatura.

In modo simile, Lambert individua una correlazione tra lo stile di vita prevalente negli Stati Uniti oggi e la depressione dilagante, spiegando che "the level of physical activity necessary to provide life's basic resources, referred to as effort-based rewards, has diminished in our industrialized, technologically advanced, service-oriented society" (497). In altre parole, il successo materiale—misurato nell'efficienza dell'economia americana che rimpiazza lo sforzo manuale con quella immateriale, oppure intellettuale—serve paradossalmente a rendere la vita *troppo facile* per l'individuo. Ciò che emerge da questa visione che richiama il behaviorismo che riduce la complessità della realtà ad un riflesso tra corpo e cervello, è la negazione del problema stesso; vuole dire che il mondo, anche se caotico, è fondamentalmente razionale e che l'individuo bisogna solo adattarsi.

Ma secondo Marcuse la liberazione della pulsione libidica dal lavoro non è accaduta: si vive come la scarsità fosse la realtà della vita (Harrison 129). Per questo, anche se la vita di Tony è caratterizzata dall'eccesso—di sesso, di cibo e di cose costose—non è mai soddisfatto perché il sistema capitalista gli rende una specie di schiavo che deve lavorare continuamente; trasforma la routine quotidiana nella macchina difettosa suggerita da critici come Gilleuze e Guattari (1972), un sistema che richiede sempre più input (tempo, sforzo, ecc.) per produrre lo stesso risultato percepito. Così, il

sistema economico fagocita naturalmente qualsiasi altra istituzione—famigliare, politica, religiosa. Nonostante la dedizione al lavoro e i sacrifici personali fatti da Tony e dalla famiglia DiMeo che gestisce, vediamo un senso continuo d'insufficienza finanziaria che rispecchia non solo gli effetti deleteri di un'economia raffreddata e l'incapacità di un'istituzione tradizionale di aggiornarsi, ma anche l'insuccesso di un intero sistema che dipende dall'insoddisfazione eterna (Weber 70). La maggior parte dei conflitti in *The Sopranos* sono causati e risolti attraverso uno scambio di denaro, ciò che rinforza l'idea in fondo del potere assoluto dell'economia. Ma come lo studio psicologico di Kasser e Ryan dimostra, negli Stati Uniti, dove la mentalità capitalista predomina sette su sette, ventiquattro su ventiquattro, “a high centrality of aspirations for financial success is associated with [...] lower global adjustment and social productivity and more behavioral disorders” (410); cioè invece di offrire una possibile soluzione, la mentalità capitalista che spinge qualcuno a fare sempre più soldi, non è che un altro problema.

La soluzione onnicomprensivo che viene presentata in *The Sopranos* è la terapia che cerca di curare tutto ma finisce per essere un sistema molto imperfetto che non fa niente. Il dottor Kupferberg che cura la dottoressa Melfi— una premessa che rompe ancora illusioni, creando una specie di *mise en abyme* —incarna la critica del campo che riduce qualsiasi problema all'individuo turbato, particolarmente quando ipotizza ingenuamente: “This *omertà* concept comes from a pre-therapeutic culture” (“Johnny Cakes”/ S6E8). Comunque, il ruolo della terapia è centrale in *The Sopranos*, e la storia tra Tony e la dottoressa Melfi è l'unica trama che continua per tutta la serie, offrendoci la possibilità di osservare un grande passo avanti che non arriva mai. Ad eccezione dell'utilitarista Paulie Walnuts, che dice di aver imparato “coping skills” dal suo strizzacervelli (“I Dream of

Jeannie Cusamano"/S1E13), la terapia in *The Sopranos* viene rappresentato come inefficace nel migliore dei casi—"It's like taking a shit ("Unidentified Black Males"/S5E9)—ed estremamente ipoocritica e perniciosa nei momenti peggiori. L'industria farmaceutica di miliardi di dollari che la dottoressa Melfi promuove, offrendo una soluzione a Tony sembra, difatti, tentare di propagare la stessa illusione di 'tutto va bene' che esiste nella società, ma al livello dell'individuo: "With today's pharmacology, no one needs to suffer with feelings of exhaustion and depression" ("The Sopranos"/S1E1).

È invece la saggezza ironica di Christopher, tossicodipendente sfrenato, che si palesa come verità: "There's no chemical solution to a spiritual problem" ("In Camelot"/S5E7). In altre parole, il brivido di piacere o di felicità che offre la medicazione non serve che a ritardare il ritorno inevitabile ad una condizione di essere che è il problema. Il rapporto tra terapia e religione nella serie però, è valido: le scene parallele in cui Tony va dalla dottoressa Melfi e Carmela è visitata da Father Phil suggeriscono che nella società contemporanea, il terapeuta è una specie di prete laico. In questo modo, la sofferenza continua di Tony può essere letta come espiazione per i suoi peccati—ma in uno dei momenti più ostentatamente simbolici della serie, Christopher copre il messaggio *spirituale* "One day at a time" col banconota da venti dollari e la scena finisce facendo una zoomata sull'occhio attento ("For All Debts Public or Private"/S4E1). Quindi, invece della religione cristiana, è il capitalismo che domina e controlla le azioni del protagonista. Per esempio, quando Tony dice che ci sono solo "two endings for a high-profile guy like me, dead or in the can" ("For All Debts Public or Private"/S4E1), sta scoprendo che ci sia un'altra spiegazione della sua insoddisfazione: la mancanza del libero arbitrio.

L'immagine proposta da Tony del pagliaccio triste vuole dire, secondo Baker, la mancanza di autodeterminazione: "A clown puts on a show for others, prancing around until he gets the reaction he wants [...Tony] is not pursuing the things that will satisfy him and is instead acting under a sort of compulsion" (36). Paradossalmente, anche se possiede il massimo di potere nel suo cerchio sociale, Tony si sente costretto a fare certe cose contro voglia. In modo più esplicito, l'uomo d'affari ebreo, Schlomo, dichiara di aver creato un "golem" oppure (erroneamente) un "Frankenstein" tramite il suo rapporto finanziario con Tony ("Denial, Anger, Acceptance"/S1E3). È un paragone ripreso varie volte durante la serie e particolarmente quando Tony viene rianimato col defibrillatore nel pronto soccorso. In questo modo, la violenza e l'insoddisfazione sono condizioni create da un sistema onnipotente che priva l'individuo della sua umanità.

In conclusione, se ci fosse un'interpretazione positiva del sogno americano in *The Sopranos*, sarebbe come mito divorziato dallo scopo capitalista che altrimenti produce e giustifica la violenza. Chase crede apparentemente nel successo legittimo degli italo-americani: "The Italian American experience is an advertisement for America, for the democratic experiment. It's hard for me to think of a group who's come from so little, who's done so well." ("Chase Interview" DVD); e in modo simile, per un periodo abbastanza breve nella serie, Anthony Junior—che di solito si lamenta della sua depressione—sembra davvero felice. Invoca il sogno americano per convincere Blanca di accettare la sua proposta di matrimonio: "In three months, I made night manager at the pizzeria. In another three, I'll be in charge of the day shifts too. In a couple years, I'll own a chain of restaurants, clubs.... You'll never have to work again" ("Chasing It"/S6E16).

Come nota Smith, vogliamo immaginarci in una storia—è la storia ‘da povero a ricco’ che il sogno americano implica è molto familiare:

We make up stories about ourselves, usually dramatizing our accomplishments and our difficulties. We want to share many of these with other people. They help to confirm the stories we construct about ourselves. And we are especially and inevitably interested in the role that we play in this story, the character who is ourself. (64)

In questo modo, il sogno americano dà senso alla vita di Anthony Junior, una *raison d'être* nella forma di una traiettoria, anche se non porta ad una fine reale e anche se l'uomo fatto da sé diventa l'uomo fatto dagli altri (La vita imita l'arte ancora quando consideriamo che la figlia di David Chase, Michele DeCesare, appare nel ruolo di Hunter Scangarelo). Il taglio a schermo nero che interrompe quindi una scena piena di tensione alla fine della serie serve, quindi, a ricordare lo spettatore che la storia che sta guardando non è la sua e che, realizzabile o no, il sogno americano rimane illusoria se non si sveglia e comincia a vivere.

Opere Citate

- Abbruzzese, Alberto. *Lo splendore della tv*. Genova: Costa & Nolan, 1995.
- Anselmi, William e Lise Hogan. "Leggere The Sopranos nell'era dell'immagine-spettacolo." *Il nuovo spettatore*. [imminente]
- Aulette, Judy e Raymond Michalowski. "Fire in Hamlet: a Case Study of State-Corporate Crime." *Political Crime in Contemporary America: a Critical Approach*. Ed. Tunnell, K. New York: Garland, 1993: 171-206.
- Baker, Jennifer. "The Unhappiness of Tony Soprano: An Ancient Analysis." *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*. Ed. Richard Greene e Peter Vernezze. Peru: Carus, 2004: 28-36.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Malden: Polity Press, 2000.
- Bondanella, Peter. *Hollywood Italians*. New York: Continuum, 2004.
- Bisteghi, Ilaria. "The New Serial Television Narrative: *The Sopranos* and Relay Race Structure." *The Essential Sopranos Reader*. Ed. David Lavery et al. The University Press of Kentucky. Web.
- Boustan, Leah Platt. "Was Postwar Suburbanization 'White Flight?' Evidence from the Black Migration." *Quarterly Journal of Economics* 125.1 (2010): 417-43.
- Cantor, Muriel. "Prime-time fathers: A study in continuity and change." *Critical Studies in Media Communication* 7.3 (1990): 275-85.
- Cashin, Sheryll. *The failures of integration: how race and class are undermining the American dream*. New York: PublicAffairs, 2004.
- Chase, David e Peter Bogdanovich. *The Sopranos – The Complete First Season: David Chase Interview*. HBO: 1999. DVD.
- Cullen, Jim. *The American dream: a short history of an idea that shaped a nation*. New York: Oxford University Press, 2003.

- De Stefano, George. *An Offer We Can't Refuse*. New York: Faber and Faber, 2006.
- Hartley, John. "Reading Television After 25 Years: a new foreword by John Hartley." *Reading Television*. Ed. 2. John Fiske e John Hartley. London: Routledge, 2003.
- Friedman, Milton, "The Social Responsibility of Business is to Increase its Profits." *The New York Times Magazine* (3 sett. 1970): Vol. 33, No. 30, pp. 122-125.
- Gardaphé, Fred L. *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities*. New York: Routledge, 2006.
- Gilbert, Sandra M. "Life with (God)Father." *A Sitdown with the Sopranos*. Ed. Regina Barreca. New York: MacMillan, 2002.
- Wal-Mart: The High Cost of Low Price*. Dir. Robert Greenwald. Brave New Films, 2005. DVD.
- Hall, Stuart. "Encoding/Decoding." *Culture, Media, Language*. Ed. Stuart Hall et al. London: Hutchinson, 1980. 128-38.
- Harp, Justin. "Edie Falco: 'Sopranos movie still possible.'" *Digital Spy*. 30 marzo 2011. Web. 31 marzo 2011.
- Harrison, Russell. *Against the American dream: essays on Charles Bukowski*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1994.
- Himsel, Deborah. *Leadership Sopranos Style: How to Become a More Effective Boss*. Chicago: Dearborn Trade Publishing, 2003.
- Hyslop-Margison, Emery. "Middle Class Morality." *Moral Education: A Handbook Volume 2*. Ed. Clark Power et al. Westport: Praeger, 2008.
- Jerome, Judson. *Families of Eden: Communities and the New Anarchism*. New York: Seabury Press, 1974.

- Kasser, Tim and Richard Ryan. "A Dark Side of the American Dream: Correlates of Financial Success as a Central Life Aspiration." *Journal of Personality and Social Psychology* 65 (1993): 410-22.
- King, Geoff. *Film Comedy*. London: Wallflower Press, 2002.
- Kocela, Christopher. "Unmade Men: The Sopranos After Whiteness." *Postmodern Culture* 15.2 (gennaio 2005). Web.
- Kornblum, William. *Sociology in a Changing World*. Scarborough: Cengage Learning, 2007.
- Kotter, John P. e James L. Heskett. *Corporate culture and performance*. New York: Simon & Schuster, 1992.
- Lambert, Kelly G. "Rising rates of depression in today's society: Consideration of the roles of effort-based rewards and enhanced resilience in day-to-day functioning." *Neuroscience & Behavioral Reviews* 30.4 (2006): 497-510.
- Lavery David. *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*. London: Wallflower Press, 2002.
- e Robert J. Thompson. "David Chase, The Sopranos and Television Creativity." *Television Quarterly* 33.2/3: 10-16.
- Levin, Robert A. e Laurie Moses Hines. "Educational Television, Fred Rogers, and the History of Education." *History of Education Quarterly* 43.2 (2003): 262-75.
- Littlewood, Roland. *Pathologies of the West: an anthropology of mental illness in Europe and America*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.
- McCarthy, Cameron et al. "Race, Suburban Resentment, and the Representation of the Inner City in Contemporary Film and Television." *Off White: readings in power, privilege and resistance*. Ed. Michelle Fine et al. New York: Routledge, 2004: 163-74.

- McIntosh, Peggy. *White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack*. Wellesley: Wellesley College Center for Research on Women, 1988.
- Murray, Susan and Laurie Ouellette. *Reality TV: remaking television culture*. Ed 2. New York: New York University Press, 2009.
- Nichols, Shaun. "Imagination and Immortality: Thinking of Me"
- O'Brien, Geoffrey. "A Northern New Jersey of the Mind." *The New York Review of Books* 54:13 (16 agosto 2007): 17-20.
- Putnam, Robert. *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster, 2001.
- Remnick, David. "Is this the End of Rico?: With 'The Sopranos,' the Mob genre is on the brink." *New Yorker*, 2 aprile 2001: 38-44.
- Rifkin, Jeremy. *The European dream: how Europe's vision of the future is quietly eclipsing the American dream*. Malden: Polity Press, 2004.
- Roediger, David. "Afterword: Du Bois, Race and Italian Americans." *Are Italians White? How Race is Made in America*. Ed Jennier Guglielmo e Salvatore Salerno. New York: Routledge, 2003: 259-63.
- Romagnoli, Gabriele. "Finisce l'era dei Sopranos: L'America dice addio al padrino in tv." *Repubblica*. 8 aprile 2007. Web. 31 marzo 2011.
- Russell, Thaddeus. *A Renegade History of the United States*. New York: Free Press, 2010.
- Samuel, Lawrence R. *Brought to you by: postwar television advertising and the American dream*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Smith, Frank. *To Think: In Language, Learning and Education*. London: Routledge, 1992.
- Stiglitz, Joseph. "Of the 1%, by the 1%, for the 1%." *Vanity Fair* (maggio 2011). Web.

- Taylor, Lucian. "Why Are CEOs Rarely Fired? Evidence from Structural Estimation." *The Journal of Finance* 65 (2010): 2051–87.
- The Sopranos*. Prod. David Chase. Rec. James Gandolfini, Edie Falco. HBO, 1999-2006.
- Turkle, Sherry. "Always-on/Always-on-you: The Tethered Self." *Handbook of Mobile Communication and Social Change*. Ed. James F. Katz. Cambridge: MIT Press, 2008: 121-37.
- Warwick, David R. "Reducing Crime by Eliminating Cash." *National Council on Crime and Delinquency*, 1993.
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Trad. Talcott Parsons. Mineola: Courier Dover Publications, 2003.
- Weinraub, Bernard. *The New York Times television reviews 2000*. New York: New York Times, 2000.
- Wright, Steven. "Edie Falco back for a new shift on 'Nurse Jackie.'" *The Associated Press*. 231 marzo 2011. Web. 31 marzo 2011.
- Yacowar, Maurice. *The Sopranos on the couch: analyzing television's greatest series*. New York: Continuum, 2003.