

La trilogia del Padrino

di Enrico Terrone

La riuscita de *Il Padrino* è innanzitutto un fatto di drammaturgia. Nonostante un best seller voluminoso da adattare e una durata del film fuori standard (poco meno di tre ore), la struttura narrativa risulta estremamente nitida e rigorosa. *Il Padrino* è il *bildungsroman* di Michael Corleone, la sua vicenda edipica di uccisione simbolica del padre-padrino, il racconto del rito iniziatico che farà di lui il nuovo padrino. Come ha mostrato l'antropologo Joseph Campbell, c'è una corrispondenza strutturale fra le tappe del rito iniziatico e le figure delle grandi narrazioni epiche. Campbell ha analizzato questa struttura comune sotto il nome di "viaggio dell'eroe". Si è scritto molto sull'applicazione cinematografica del "viaggio dell'eroe", teorizzata dallo story analyst Chris Vogler, e si è scritto molto anche sull'influenza che le teorie di Campbell hanno avuto sulla costruzione narrativa di *Guerre stellari*. In questa sede ci proponiamo di evidenziare come la stessa struttura svolga un ruolo ugualmente cruciale ne *Il padrino*. Detto nella maniera più semplice possibile: *Il padrino* e *Guerre stellari* raccontano la stessa storia, che è quella di un figlio che suo malgrado si trova a prendere il posto del padre, cioè il posto del Potere ma anche il posto del Male. Luke Skywalker sta a Darth Vader come Michael Corleone sta a Don Vito Corleone. Con la differenza che Luke riesce a cambiare il segno del destino paterno, mentre Michael resta bloccato nella legge della ripetizione. Il discorso de *Il padrino*, infatti, è una dimostrazione attraverso esemplificazione narrativa della seguente tesi (che rimanda al tema della violenza atavica nei romanzi di Émile Zola): il destino di un uomo è determinato dalla storia della sua famiglia.

La struttura del viaggio dell'eroe, per come è stata definita da Campbell e Vogler, è una riformulazione dello schema aristotelico dei tre atti. Nel primo atto è presentato l'eroe nel suo mondo ordinario, che viene scalfito da un "richiamo all'avventura" e poi trasportato in una nuova direzione da un "varco della soglia". Il secondo atto è l'attraversamento da parte dell'eroe di un mondo straordinario, che culmina nell'esperienza di una "prova centrale" alla quale segue una fase di "ricompensa" interrotta da un "rilancio dell'avventura". La terza fase comprende il "ritorno al mondo ordinario" che trova pieno compimento nella "sfida finale" e che si conclude con l'esperienza dell' "elisir". Si tratta adesso di vedere innanzitutto in che modo queste figure si realizzano nella drammaturgia cinematografica de *Il Padrino*, e poi che in che modo esse si estendono all'intera trilogia.

Il Padrino – Primo atto

Il mondo ordinario de *Il Padrino* (1972) è il regno di don Vito Corleone, nel quale siamo introdotti nel corso della lunga sequenza del matrimonio della figlia Connie, nell'anno di grazia 1945. In questo mondo ordinario, Michael occupa una posizione privilegiata, che gli permette di non doversi sporcare le mani con gli affari di famiglia. L'innocenza di Michael è di carattere morale: egli non è più un bambino e si è già dovuto misurare con la durezza della vita (è un reduce decorato della Seconda Guerra Mondiale), ma non si è ancora dovuto misurare con la necessità di stare dalla parte del Male. Lo vediamo alla festa di famiglia in posizione defilata, con la sua fidanzata, Kay, una Diane Keaton che sembra già un personaggio di Woody Allen ancora prima di iniziare a far film con lui. Michael e Kay godono dei privilegi economici della Famiglia senza doverne condividere il fondo oscuro di illegalità e violenza. Chiacchierano, passeggiano, vanno al cinema, nella New York vagamente romantica dei giorni di Natale: Michael e Kay sono filmati come due eroi dei film della Nouvelle Vague. In contrasto con la loro felicità, nel disegno del montaggio, vediamo ugualmente in che cosa consiste il "mondo ordinario" della Famiglia, sia per quanto riguarda i discorsi e i rituali, nella sequenza della festa di matrimonio, sia per quanto riguarda il passaggio all'azione, nell'episodio ambientato a Hollywood in cui la violenza si manifesta in tutta la sua crudezza. Quel che apprendiamo sulla Famiglia in questa fase di presentazione è soprattutto che essa si regge sull'equilibrio fra due componenti: da una parte la razionalità di don Vito e della sua *mente*, il figliastro Tom Hagen; dall'altra la forza brutta del figlio Sonny e del suo *braccio*, il killer Luca Brasi.

Il "richiamo all'avventura", cioè l'evento che incrina gli equilibri del mondo ordinario mettendo in moto la narrazione, è l'attentato subito da don Vito Corleone per mano di una cosca rivale, che nel frattempo ha anche fatto rapire Tom Hagen e fatto assassinare Luca Brasi. Necessariamente il sistema di potere della Famiglia necessita di un riassetto, ma in una prima fase è Sonny ad assumere la leadership mentre Michael rimane ancora in disparte.

Il Padrino – Secondo atto

A forzare l'ingresso di Michael nel gioco, costituendo così l'autentico "varco della soglia" della narrazione, è la sequenza dell'ospedale, nella quale Michael si vede costretto per la prima volta ad agire (e a farsi male, letteralmente), per scongiurare il tentativo dei nemici di portare a termine l'assassinio di don Vito. A proposito del "varco della soglia", è importante notare l'ancoraggio drammaturgico delle proprietà estetiche del film: si è spesso lodata a proposito de *Il padrino* la fotografia chiaroscurale di Gordon Willis, paragonandola alla pittura di Caravaggio e Rembrandt; ma quel che è veramente fenomenale nel lavoro di Willis è la capacità evocativa e mitopoietica di

queste scelte fotografiche: trasfigurate dal contrasto fra luce e ombra, le corsie dell'ospedale diventano l'antro di una caverna lungo la quale Michael si incammina: il viaggio dell'eroe ha inizio. Un'analoga corrispondenza fra scelte estetiche e struttura drammaturgica si ha nel punto centrale del secondo atto, quando Michael vive la sua prima vera sfida intenzionalmente accettata e affrontata: recarsi a un appuntamento con i nemici (il gangster corrotto Sollozzo e il poliziotto corrotto McClusky) assassinandoli entrambi. Qui di nuovo c'è di nuovo un contributo fondamentale della fotografia, che trasfigura il ristorante in un antro del Male, ma è importante segnalare anche l'uso del suono non musicale, con il rumore del treno che irrompe due volte sulla scena accompagnando prima l'indugio e poi la risoluzione decisiva di Michael.

Portata a termine vittoriosamente la sua sfida centrale, Michael gode di un'ampia ed eccezionale fase di "Ricompensa", che consiste nell'esilio siciliano. La ricompensa viene così a coincidere con un ritorno alle origini, con un'immersione nel passato storico della Famiglia della quale Michael attraverso il suo atto omicida è finalmente diventato un membro a pieno titolo. Questa corrispondenza è evidenziata da una singolare scelta di montaggio, che innesta le immagini siciliane su un'inquadratura di don Vito convalescente, cosicché esse si offrono inizialmente come un falso flashback. In questo modo, il segmento siciliano ne *Il Padrino*, contrassegnato dal tema di Nino Rota, anticipa la grande rievocazione epica che sarà al centro de *Il Padrino – Parte II*.

A spezzare l'incantesimo di questa lunga parentesi, nella quale si inserisce anche il matrimonio con una ragazza siciliana (il cui nome, Apollonia, rimanda a un'idea mitologica della geografia mediterranea), è lo snodo del "rilancio dell'avventura", che si compie in parallelo sul fronte newyorchese, con l'assassinio di Sonny Corleone, e sul fronte siciliano, con un attentato al quale Michael scampa miracolosamente ma nel quale trova la morte sua moglie Apollonia. La ricompensa del ritorno alle origini si rivela transitoria e sostanzialmente illusoria. È il momento della "via del ritorno", e dell'ingresso del terzo atto.

Il Padrino – Terzo atto

Michael torna a New York e prende le redini della Famiglia, affiancando don Vito che nel frattempo si è ripreso dalla convalescenza ed è tornato a gestire gli affari. Il terzo atto comporta anche l'individuazione di un nuovo antagonista, a un livello sempre più elevato di difficoltà: dopo il trafficante di droga Sollozzo e dopo la famiglia newyorchese dei Tartaglia, è la volta del potentissimo boss Barrese, che ambisce all'egemonia sugli affari mafiosi di tutta l'America.

La scalata di Michael al potere passa attraverso una serie di atti di forza (fra i quali l'esautorazione dell'inetto fratello maggiore Alfredo, che gestiva gli affari di famiglia a Las Vegas, e il ridimensionamento del ruolo del fratellastro Tom, l'anima razionale dei Corleone). Ma la

trasformazione definitiva di Michael passa soprattutto attraverso due dialoghi tematici, nel corso dei quali emerge con la massima chiarezza la tesi esemplificata dal film. Il primo è il dialogo con Key, la sua ex-ragazza che adesso si appresta a diventare la sua seconda moglie; Michael e Key dialogano passeggiando in pieno giorno, filmati da carrellata che nuovamente ricalca gli stilemi della Nouvelle Vague; ma il contenuto del loro dialogo adesso è di segno completamente opposto: non si tratta più di preservare una dimensione di innocenza e di autonomia morale, ma di riconoscere amaramente che non ci si sottrae al proprio destino. Lo stesso principio tematico è ribadito nel magnifico dialogo fra Michael e suo padre, poco prima della morte di quest'ultimo; qui le parti sono già rovesciate, come se il personaggio di Al Pacino avesse assorbito l'anima nera di quello di Marlon Brando, al quale non resta che rammaricarsi del fallimento della sua intenzione di fare di Michael il primo Corleone dalle mani pulite.

Nella "sfida finale" che sancisce la presa del potere da parte di Michael Corleone la dimensione tematica e quella propriamente narrativa si congiungono attraverso un geniale disegno di montaggio parallelo: da una parte la serie di omicidi attraverso i quali i sicari di Michael fanno piazza pulita di nemici e traditori, d'altra parte la cerimonia di battesimo del figlio della sorella Connie, nel corso del quale Michael svolge letteralmente gli uffici del padrino e pronuncia una "rinuncia a Satana" che suona terribilmente ironica.

A questo punto, resto solo il tempo per l' "elisir", cioè per la raccolta dell'ultimo frutto del Male, la più atroce delle vedette: l'assassinio del cognato Carlo Rizzi, il marito di Connie, il padre del bambino al cui battesimo avevamo poco innanzi assistito. Il padre è morto, ucciso dal padrino. Il film che si era aperto sulla cerimonia nuziale di Connie e Carlo si chiude sulla distruzione di questo stesso matrimonio. Nell'ultimo dialogo, la sorella Connie e la moglie Kay rinfacciano a Michael la sua trasformazione in un mostro. L'ultima inquadratura ci mostra Michael incorniciato dalla porta che si richiude alla sue spalle, come John Wayne nel finale di *Sentieri selvaggi*.

Il Padrino – Parte II

Il Padrino – Parte II (1974) è al tempo stesso il prequel e il sequel de *Il Padrino*. In tal senso, il film riprende il modello del viaggio dell'eroe sdoppiandolo su due livelli: nel presente, cioè nel 1958, Michael Corleone è chiamato a confermare il suo potere a capo della Famiglia; nel passato, cioè nei primi anni del secolo, Vito Corleone (qui interpretato da Robert De Niro) da onesto emigrante qual era si trasforma nello spietato padrino che avevamo imparato a conoscere nel primo film. Volendo richiamare l'analogia con la costruzione narrativa di *Guerre stellari*, per cui Luke Skywalker sta a Darth Vader come Michael Corleone sta a Don Vito, si può dire che Coppola anticipa già in questo secondo film il racconto del percorso di perdizione del padre, mentre Lucas si

riserverà l'intera seconda trilogia per raccontare il passaggio di Darth Vader al "lato oscuro della Forza".

Tanto la fase di assestamento del potere di Michael quanto la fase di genesi del potere di Vito si costruiscono letteralmente in forma di viaggio. Da una parte il viaggio di Vito, che è *costretto ad abbandonare* dalla Sicilia da bambino dopo lo sterminio della sua famiglia per mano di un mafioso, si reca a New York dove *si compie* la sua metamorfosi da onesto padre di famiglia a spietato padrino, e infine *torna* in Sicilia per regolare i conti con l'uomo che gli aveva assassinato i familiari. Dall'altra, il viaggio di Michael che è *costretto ad abbandonare* la villa di famiglia nel Nevada in seguito a un attentato, si reca prima a New York, poi a Miami e quindi a Cuba dove *si compie* la strategia criminale contro i nuovi nemici, e infine *torna* a casa per la resa dei conti definitiva.

La vicenda al passato di Vito può essere letta come una rievocazione in soggettiva da parte di Michael: un contrappunto mentale, fra memoria e immaginazione, della vicenda reale che Michael sta vivendo. A suggerire questa ipotesi c'è innanzitutto la fotografia di Gordon Willis, che sceglie toni più realistici per il presente mentre modula su cromatismi irreali le immagini del passato, trasfigurandole. Ma la suggestione per cui il racconto della storia di Vito potrebbe svolgersi nella psiche di Michael risulta avvalorata soprattutto dalla penultima sequenza, quella del sogno, in cui l'epopea familiare di don Vito e la tragedia familiare di Michael finiscono per convergere. La situazione che Michael rievoca nel suo sogno si svolge nel 1941, alla vigilia dell'ingresso degli Stati Uniti nella Seconda Guerra Mondiale. Questa scena funziona come coronamento del racconto dell'ascesa epica di don Vito, del quale si sta per festeggiare il compleanno, ma funziona anche – per via dell'incontro fra Connie Corleone e il suo futuro marito Carlo – come innesco della vicenda tragica che si è sviluppata nel primo film (il cui incipit mostrava proprio il matrimonio di Connie e Carlo), e che ora ha raggiunto il suo culmine di tragicità (dopo aver fatto assassinare il cognato, Michael stavolta ha fatto uccidere addirittura il proprio fratello).

Il Padrino – Parte II si può dunque considerare come un'iterazione e come un'amplificazione: un elevamento a potenza del primo film. Tutto ciò che di essenziale si trovava nel primo *Padrino* non solo ritorna, ma anche si incrementa, si biforca, si moltiplica. Il principio della progressione lineare si combina ora con quello dello sdoppiamento e dell'accumulo. L'oggetto principale di questo meccanismo di proliferazione controllata è l'abbinamento fra una cerimonia rituale e un atto di violenza. L'accoppiamento del battesimo e della strage che contrassegnava il finale del primo *Padrino* funziona come la matrice di tutti gli snodi cruciali del *Padrino – Parte II*. Nella vicenda al presente, la cerimonia della prima comunione di Anthony Corleone (il figlio di Michael) ha per rovescio violento l'attentato alla vita di Michael, mentre la festa di capodanno a L'Avana ha per

rovescio violento la sfida letale fra gli uomini di Michael e quelli del suo antagonista Hyman Roth. Anche nella vicenda ambientata nel passato, il momento decisivo, in cui Vito Corleone si trasforma da onesto cittadino in padrino, è strutturato come una cerimonia (la processione nelle strade di New York) che cela un rovescio di violenza (l'assassinio del boss del quartiere Fanucci, del quale Vito finirà per prendere il posto). Questo accoppiamento sistematico fra cerimonia e violenza finisce per funzionare come una teoria della civilizzazione, concepita non come il superamento della violenza primordiale ma come il suo mascheramento. Il potere è una struttura bifronte, che da un lato si manifesta come cerimonia e dall'altro si compie come violenza. La criminalità si distingue dal potere soltanto perché difetta di un sistema cerimoniale in grado di coprire adeguatamente l'azione violenta. Ma nel momento in cui la criminalità si munisce di un cerimoniale adeguato – questo il filo conduttore della trilogia del *Padrino* – allora distinguerla dal potere ordinario diviene pressoché impossibile.

Il Padrino – Parte III

Da un punto di vista drammaturgico, *Il Padrino – Parte III* (1990) consiste essenzialmente nell'estensione della struttura in tre atti: dai singoli film alla saga nel suo complesso. Se il primo film è quello dell'ascesa di Michael Corleone e il secondo film è quello del consolidamento del suo potere (ma anche dell'acuirsi della sua disumanità, della sua paranoia e della sua solitudine), il terzo film mette in scena la fase della senescenza e del declino. La vicenda si svolge nel 1979, Michael è riuscito a fare della Famiglia una struttura di potere di fatto legittimata dalle più alte sfere di potere, sia politico sia religioso. Ma il fondo oscuro di violenza sul quale il potere si regge resta possente e inemendabile, e nessuna legittimazione potrà mai permettere ai Corleone di liberarsi dalla loro origine criminale. Alla base di tutta la trilogia del *Padrino* c'è l'idea per cui non si sfugge al proprio destino, e per chi nasce nella violenza e nel crimine l'unico destino è quello della violenza e del crimine, che si riafferma generazione dopo generazione. Se progresso si dà, è soltanto attraverso l'elaborazione di cerimonie sempre più sofisticate che funzionino da copertura per la violenza e per il crimine, ma nulla più.

Il Padrino – Parte III riprende tutte le grandi figure narrative dei due scomparti precedenti. Il motivo del passaggio di consegne fra Don Vito e Michael si proietta ora nel passaggio di consegne fra Michael e il suo pupillo, il nipote Vincent (interpretato da Andy Garcia). Il motivo del contrappasso, per cui la violenza che fa la fortuna della famiglia Corleone finisce in un modo o nell'altro per ritorcersi contro la famiglia stessa, trova qui il suo apice nella scena dell'ultimo atto in cui Michael assiste all'uccisione della propria figlia.

Un altro motivo ricorrente in tutti e tre gli scomparti della trilogia è quello del viaggio in Italia (cioè, ancora una volta, del ritorno all'Origine), che in quest'ultimo episodio assume un peso ancora maggior che nei precedenti: tutta la parte conclusiva si svolge fra Roma e la Sicilia, con i Corleone pesantemente implicati nelle torbide vicende italiane e vaticane che caratterizzarono lo snodo storico fra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. L'articolazione fra la narrazione di eventi fittizi e il riferimento a fatti reali difetta di precisione storiografica e di chiarezza espositiva, facendo sì che, per quanto riguarda la drammaturgia, la riuscita di questo terzo *Padrino* sia decisamente inferiore a quella dei primi due episodi. Eppure *Il Padrino – Parte III* mantiene un'indubbia capacità di affascinare, sia per alcune sequenze poderose come quella dell'elicottero che attacca il palazzo in cui sono riuniti i mafiosi, sia soprattutto per l'ulteriore salto di scala per quanto riguarda l'accoppiamento di cerimonie rituali e atti di violenza, figura chiave dell'intera trilogia che in questo terzo scomparto esibisce alcune delle sue rappresentazioni più sovraccariche ed estreme. Ancora una volta la sequenza di apertura consiste in una grande festa di famiglia dietro la cui facciata fastosa si disegnano in filigrana manovre politiche e pratiche criminali. Poi abbiamo la sequenza in cui Vincent uccide un gangster rivale durante una processione per strade di New York: praticamente si tratta di un remake della sequenza del *Il Padrino – Parte II* in cui, sempre durante una processione, il giovane Vito Corleone assassinava il boss del quartiere candidandosi alla sua successione, a riprova del fatto che la vicenda della famiglia Corleone, pur nel succedersi dei decenni e delle generazioni, è governata da un determinismo sociale ineludibile, da un'impetosa coazione a ripetere.

Infine c'è la grandiosa sequenza dell'allestimento della "Cavalleria Rusticana" al Teatro Massimo di Palermo, che da sola occupa quasi la totalità dell'ultimo atto. Anthony Corleone, il figlio di Michael che non voleva avere nulla a che fare con gli affari della Famiglia, fa il suo debutto ufficiale come cantante lirico, ma ancora una volta l'intenzione di un Corleone di chiamarsi fuori dalla spirale di crimine e violenza si rivela illusoria e vana. La performance lirica di Anthony è soltanto l'altra faccia dell'intreccio criminale nel quali sono coinvolti i suoi congiunti. L'arte è la più splendida delle cerimonie, ma proprio in quanto cerimonia è inestricabile dalla violenza del potere.