

C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA:

Memoria, trasformazione e mito di una modernità americana

di Patrizia Pertuso



C'era una volta in America (1984) di **Sergio Leone**, prima ancora di essere un'epopea gangster o un racconto di formazione criminale, può essere letto come una profonda meditazione antropologica e storiografica sul mutamento culturale di un'intera comunità e sul senso del tempo. La vera materia del film non è la devianza individuale, ma la transizione: il passaggio inesorabile da un'economia relazionale e comunitaria a un sistema sociale metropolitano in cui domina la circolazione del capitale e l'individuo si trova costretto a una continua (e spesso dolorosa) reinvenzione identitaria.

Il film nasce da una lunga gestazione fondata sul romanzo *The Hoods* di **Harry Grey**, che **Leone** trasforma in un documento culturale sugli anni Venti e Trenta visto attraverso la lente ideologica ed estetica

degli anni Ottanta. Non una ricostruzione storico-documentaria d'archivio, ma una riflessione su come l'America sia stata immaginata ed elaborata dal cinema stesso. **Leone** attinge a un patrimonio iconografico euro-americano intertestuale, citando il cinema classico (da *Scarface* a *Piccolo Cesare*, passando per il western e il noir) e trasferendo le tematiche della fine della frontiera, già affrontate in *C'era una volta il West*, nel contesto dell'impersonale metropoli moderna.



In una New York che si fa organismo vivente e palinsesto urbano, archivio in cui si stratificano flussi migratori, linguaggi, economie informali, codici d'onore e rituali di assimilazione, prende forma la vicenda di Noodles, Max e degli altri ragazzi del quartiere. Prima ancora di diventare criminali adulti, sono giovani che imparano a stare al mondo. La strada è la loro prima istituzione: lì imparano a riconoscere le gerarchie, a misurare la reputazione, a comprendere il valore di un favore e il costo di un tradimento. La piccola banda nasce da una necessità di appartenenza e di protezione. Non è, quindi, una comunità alternativa idealizzata, ma una struttura informale che offre ai suoi membri ciò che le istituzioni ufficiali sembrano non garantire: sicurezza, riconoscimento e una posizione all'interno del gruppo.

Il legame fra i ragazzi è reale, ma non innocente. La solidarietà convive con la violenza, la protezione con il controllo. Le regole



del gruppo non sono scritte, e proprio per questo devono essere continuamente riaffermate attraverso i comportamenti. La loro infanzia possiede una dimensione quasi mitica solo perché viene osservata molti anni dopo. Ciò che accade in quelle strade è, invece, già attraversato dalla brutalità che caratterizzerà la vita adulta dei protagonisti.

La transizione e la reinvenzione identitaria cominciano quando quella forma elementare di organizzazione non è più sufficiente: gli affari crescono, il denaro circola in quantità maggiore, i rapporti si allargano oltre il quartiere. Anche il potere cambia natura. All'inizio è soprattutto fisico e territoriale: si controlla una strada, si intimidisce qualcuno, si dispone della forza necessaria per imporsi. Poi entrano in gioco strumenti meno visibili: il denaro, le informazioni, i rapporti con la politica e la capacità di influenzare decisioni prese altrove.

Max (il personaggio di Maximilian Bercovicz interpretato da piccolo da **Rusty Jacobs** e da grande da **James Woods**) è il personaggio che avverte più chiaramente questa trasformazione. Non gli interessa soltanto guadagnare: vuole che ogni guadagno diventi il punto di partenza per un'operazione successiva: il denaro serve a ottenere contatti, i contatti procurano influenza, l'influenza consente di accedere a un livello superiore del potere. La vecchia banda si avvicina così a una struttura economica più complessa.

Noodles (David "Noodles" Aaronson è **Scott Tiler** prima e **Robert De Niro** poi) resta, invece, legato a un sistema di valori in cui l'amicizia conserva un peso autonomo. Non è un uomo migliore, e il film non gli attribuisce una superiorità morale. È semplicemente più legato a un'idea personale della fedeltà: per lui ciò che è stato vissuto insieme continua ad avere un significato anche quando non produce più alcun vantaggio.

Il conflitto tra i due nasce da questa differenza. Max guarda alla possibilità di cambiare posizione, Noodles alla continuità. Uno tende a considerare il passato un materiale da superare, l'altro qualcosa da conservare. Non sono solo due personalità diverse: sono due modi di reagire a un ambiente che sta diventando rapidamente irriconoscibile.

In questo passaggio il gangsterismo assume un significato più ampio. **Leone** non presenta i suoi protagonisti come figure completamente estranee alla società americana. Il loro desiderio di ricchezza, prestigio e mobilità appartiene a un immaginario che oltrepassa il mondo criminale. La loro ascesa esaspera, fino alla deformazione, alcuni dei valori associati al successo individuale. La criminalità diventa, così, una delle forme attraverso cui il film osserva il mito americano.



È un tema che **Leone** aveva già affrontato attraverso il western. Nei suoi film precedenti la frontiera era uno spazio da attraversare e conquistare. Qui, quella frontiera è ormai scomparsa. New York è già occupata, costruita, suddivisa. Non resta un territorio vuoto: restano reti economiche e sociali da controllare e la conquista della terra è sostituita dalla conquista delle relazioni.



Anche per questo la città è molto più di uno sfondo. La New York del film cambia insieme ai personaggi e registra visivamente il passaggio da una comunità locale a una società metropolitana. Gli edifici, i locali, le automobili, gli abiti e i telefoni non servono soltanto a ricostruire un'epoca: mostrano il modo in cui una società si trasforma nella vita di tutti i giorni.

La cultura materiale assume un'importanza particolare. **Sergio Leone** affida spesso agli oggetti informazioni che non vengono esplicitate nei dialoghi. Un'automobile può indicare una posizione sociale, un abito una generazione, un interno domestico un diverso rapporto con il benessere. Il passato non viene, quindi, raccontato solo attraverso gli avvenimenti, ma attraverso le cose - una lontana eco alla "roba" di Verga - che gli uomini hanno prodotto e utilizzato.

Il telefono è l'esempio più evidente. All'inizio appartiene alla dimensione della comunicazione quotidiana. Progressivamente diventa

uno strumento attraverso cui il potere può essere esercitato a distanza. La voce sostituisce la presenza e questo dettaglio, apparentemente banale, rivela il cambiamento di una società nella quale le relazioni cominciano a funzionare attraverso reti sempre più ampie.

Lo stesso vale per il denaro. Nelle prime fasi della storia è ancora concreto: si ruba, si conta, si nasconde. In seguito, diventa possibilità: conta ciò che permette di fare, le persone che consente di avvicinare, gli ambienti ai quali permette di accedere. La ricchezza non è più solo possesso, ma identità rispetto all'altro.

La modernizzazione viene mostrata attraverso modificazioni molto concrete della vita sociale. Non è necessario che il regista formuli una teoria: basta osservare come cambiano i luoghi, i rapporti e gli strumenti attraverso i quali gli individui organizzano la propria esistenza.

La stessa attenzione al concreto caratterizza la costruzione del tempo narrativo. *C'era una volta in America* non procede secondo una cronologia lineare perché il passato non viene presentato come una serie ordinata di eventi. Il racconto segue piuttosto le associazioni della memoria. Un'immagine ne richiama un'altra, un suono riapre una fase della vita, un luogo conduce improvvisamente in un tempo diverso.



Il montaggio ha, quindi, una funzione decisiva. Lo spettatore deve ricostruire i rapporti fra gli episodi, comprendere progressivamente ciò che lega persone e avvenimenti, accettare che una scena possa acquistare un significato diverso dopo molte altre. Non si tratta di complicare la narrazione: **Leone** costruisce una forma che assomiglia al modo discontinuo con cui un individuo ricorda.



Noodles è il centro di questa struttura. Oltre ad essere il protagonista della vicenda è colui attraverso il quale il passato arriva allo spettatore. Il suo ricordo, però, non può essere considerato come un archivio neutrale perché resta condizionato dalla colpa, dalla nostalgia, dal rimpianto e dal bisogno di dare un ordine alla propria vita.

La memoria individuale è il punto d'incontro tra esperienza e interpretazione. Noodles, non recupera ciò che è accaduto, ma cerca di capire cosa significhi per lui. È una differenza fondamentale perché permette a **Sergio Leone** di evitare l'idea di un passato oggettivamente ricostruibile: ciò che si vede è sempre già passato attraverso una coscienza.

Anche la New York del film è contemporaneamente storica e mentale. Da una parte conserva le tracce di una realtà sociale precisa, dall'altra è la città come Noodles la ricorda, ma le due immagini



inevitabilmente divergono: il luogo del ricordo può sopravvivere nella coscienza anche quando il luogo reale è stato trasformato.

Questo aspetto è evidente nel ritorno del 1968. Noodles rientra nella Grande Mela convinto, almeno in parte, di poter riconoscere il proprio passato. Ma scopre che il riconoscimento non è possibile. I luoghi possono essere ancora lì, ma ciò che manca è la rete di relazioni che li rendeva familiari.

Il ritorno fallisce proprio perché non è più possibile separare lo spazio dalle persone che lo abitavano. Un quartiere non è soltanto un insieme di strade e edifici. È fatto dei rapporti che vi si sono svolti, dei rituali, dei conflitti, delle abitudini. Quando questi scompaiono, anche il luogo cambia significato.

Ecco allora che il film racconta la dissoluzione di una comunità senza trasformarla in una semplice storia di progresso o decadenza. La società che nasce è più vasta e complessa, ma anche meno leggibile per chi proviene da un ordine precedente. Noodles si trova esattamente sulla soglia tra questi due mondi, in una dimensione antropologica liminale.

E questa stessa dimensione si ritrova nella rappresentazione dei rapporti familiari e di genere. L'universo dei protagonisti è prevalentemente maschile e organizzato attorno a forza, prestigio e possesso. Le donne vivono dentro questo sistema senza avere lo stesso



marginale di azione. Deborah (il personaggio di Deborah Gelli è interpretato dalla piccola **Jennifer Connelly** e poi da **Elizabeth McGovern**) costituisce la figura più evidente di una possibile alternativa. Il teatro, la cultura e il desiderio di uscire dal quartiere rappresentano per lei una forma diversa di mobilità. Ma il rapporto con Noodles mostra quanto sia difficile separare il sentimento dalla logica del possesso. Noodles la ama e, nello stesso tempo, non riesce ad accettare che lei possa appartenere a un futuro nel quale lui non sarà presente – uno schema mentale e culturale che oggi purtroppo ha superato ogni limite.



Le sequenze di violenza sessuale rappresentano il punto più problematico di questa costruzione. Non possono essere assorbite senza residui nella bellezza formale del film. La regia di **Leone** possiede una forza estetica evidente, ma questa forza non elimina la violenza di ciò che viene rappresentato. È una contraddizione interna all'opera che una lettura critica non dovrebbe attenuare.





Per la stessa ragione, la nostalgia che percorre il film non va confusa con l'idealizzazione del passato. Il mondo ricordato da Noodles era fatto di amicizia e appartenenza, ma anche di sopraffazione. Era un mondo più piccolo e più leggibile, ma non per questo più giusto. La distanza temporale può renderlo affascinante senza cancellarne le contraddizioni.

Il rapporto con la tradizione cinematografica americana di *C'era una volta in America* segue la stessa chiave. **Leone** conosce il gangster movie classico, il noir e il western e ne utilizza figure, situazioni e codici. Ma in questo caso li sposta in un'altra dimensione temporale: il gangster non è più soltanto l'uomo che sale rapidamente verso il potere e poi cade; diventa colui che sopravvive alla fine del proprio mondo.

È qui che il film si separa dalle forme più convenzionali del genere. L'ascesa criminale non è il vero punto d'arrivo del racconto. È solo una fase. Ciò che interessa davvero è quello che rimane quando il potere, l'amicizia e la comunità sono finiti (o falliti).

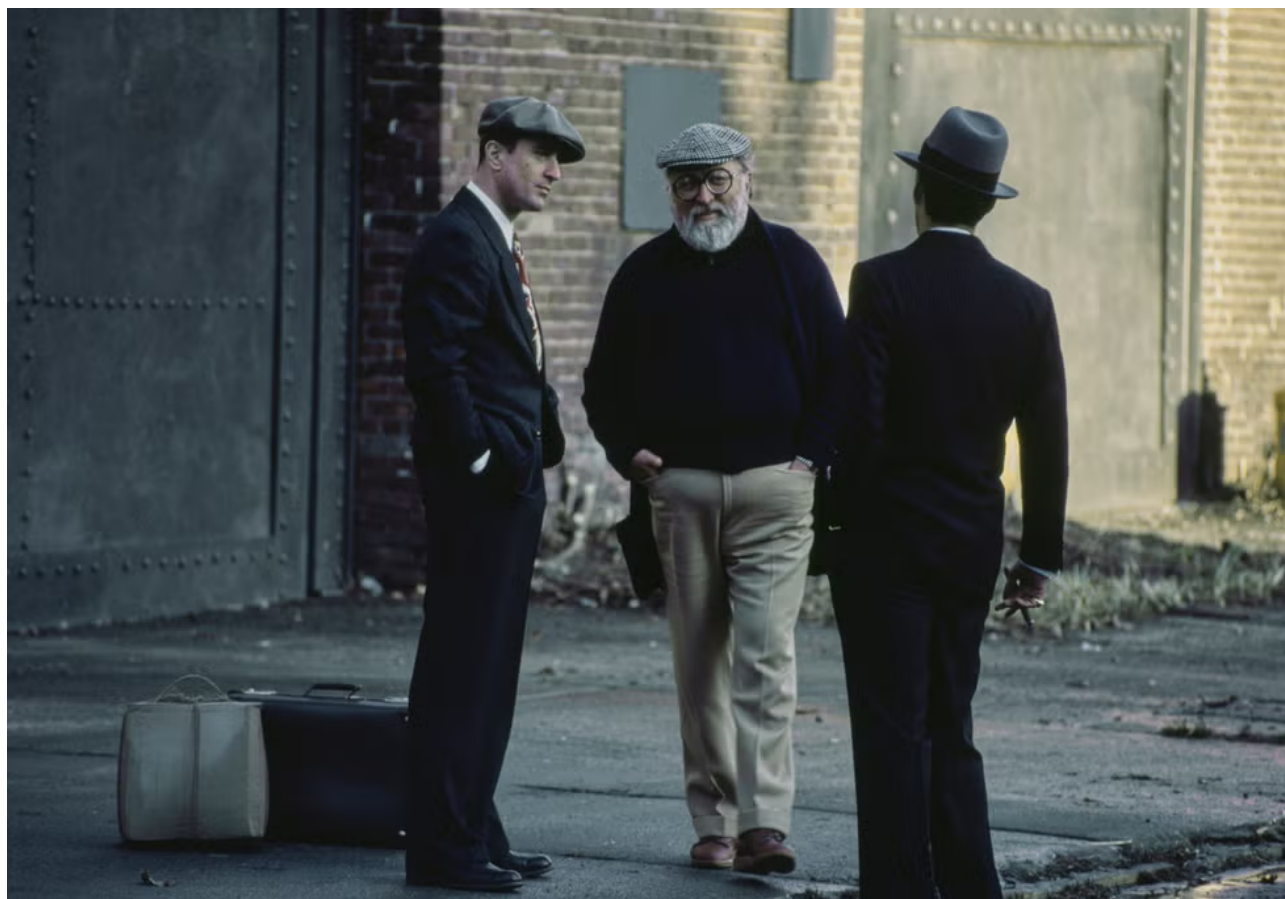
Anche il titolo contiene già questa idea. "C'era una volta" è la formula della fiaba, ma applicata a un mondo fatto di criminalità, sesso, denaro e morte assume un tono diverso. Non rende innocente

ciò che racconta. Lo colloca a distanza, trasformandolo in qualcosa che appartiene ormai alla memoria e al racconto.

Questa trasformazione è centrale anche nell'ambiguità finale. Il film lascia aperta la possibilità che ciò che si vede sia filtrato in misura estrema dalla coscienza di Noodles. Non è necessario scegliere una sola spiegazione. La forza dell'ultima parte sta nel fatto che realtà, ricordo e immaginazione non vengono separati con assoluta chiarezza.

Il sorriso finale di Noodles, nell'ambiente dell'oppio, porta questa incertezza al massimo grado. Può essere un'immagine di fuga, una fantasia, un ricordo deformato o qualcosa che appartiene a una zona ancora diversa della sua esperienza. **Leone** non offre una risposta definitiva e probabilmente non ne ha bisogno.

La storia distributiva del film negli Stati Uniti rende, paradossalmente, ancora più evidente quanto la struttura temporale sia essenziale e mostra quanto la forma sia inseparabile dal significato. In un'opera costruita sulla memoria, come si scriveva prima, il montaggio non è un involucro ma il luogo nel quale la memoria prende forma.



E anche la lentezza, spesso osservata come caratteristica dello stile di **Sergio Leone**, assume in questo film un significato preciso. Nei western il tempo dell'attesa dilatava il gesto e trasformava lo scontro in rito. In *C'era una volta in America* la stessa dilatazione riguarda il ricordo. Le immagini non devono solo informare: devono lasciare sedimentare il tempo.

Il duello centrale non è più quello fra due uomini. È il confronto fra ciò che Noodles è diventato e ciò che continua a portare dentro di sé. Max appartiene alla parte della storia che vuole andare avanti, Noodles a quella che continua a guardarsi indietro. Ma nessuno dei due può controllare il tempo.

Da qui nasce la malinconia del film. Noodles non rimpiange le persone che ha perduto, ma un sistema di relazioni nel quale quelle persone avevano un significato preciso. Il suo dolore riguarda anche la perdita di un linguaggio sociale.

La città, dal canto suo, rende questa perdita visibile: gli spazi cambiano, alcuni luoghi scompaiono, altri assumono funzioni diverse. La materia urbana diventa una sorta di documento involontario. Conserva tracce di ciò che è stato, ma non può restituire le relazioni che vi si erano sviluppate.

Leone lavora su queste tracce. È come se il film procedesse per frammenti di un mondo scomparso: oggetti, volti, ambienti, suoni. Non cerca di ricostruire un passato perfettamente integro, perché sa che una ricostruzione del genere appartiene già alla fantasia. Cerca piuttosto di mostrare ciò che rimane. Come se il cinema assolvesse ad una funzione archeologica: non riporta in vita il passato, ne raccoglie i resti e li dispone in una forma nuova. La memoria cinematografica non restituisce ciò che è stato, ma permette allo spettatore di fare esperienza della sua distanza.

Per questo il film è più complesso di una saga criminale. La storia della banda diventa la storia di una trasformazione sociale; la trasformazione sociale sconfinata nella storia di una perdita, e questa perdita, una volta filtrata dalla coscienza di Noodles, si fa racconto.

Non c'è una morale conclusiva nel senso tradizionale del termine. **Leone** non dice che il passato è migliore, né che la modernità ha distrutto un mondo felice. Mostra piuttosto che ogni trasformazione produce vincitori e vinti, nuove possibilità e nuove forme di estraneità. Noodles è sopravvissuto, ma la sua sopravvivenza non equivale a una vittoria. Ha conservato la memoria, ma proprio quella stessa memoria gli impedisce di sentirsi completamente a casa nel

presente.

Il suo destino dà al film una dimensione che supera le vicende individuali. Tutti, prima o poi, devono confrontarsi con la distanza fra ciò che ricordano e ciò che il presente permette di riconoscere. Il tempo non distrugge necessariamente i luoghi: spesso distrugge il rapporto che si aveva con loro.

Il titolo, a questo punto, smette di sembrare una semplice citazione fiabesca. "C'era una volta" diventa il modo più semplice per nominare una distanza. Qualcosa è stato reale, ma non è più presente. Può essere raccontato, reinventato, trasformato in mito, ma non può essere riportato indietro.

Sergio Leone non racconta semplicemente l'America che fu. Racconta il momento in cui un'America diventa memoria. E forse è proprio per questo che, alla fine, resta soltanto quella formula antica, apparentemente semplice, ma ormai carica di tutto il peso del tempo: *c'era una volta*.

MERCOLEDÌ 16 MARZO
ORE 9.30, SALA DEI 146

Associazione culturale Blue Velvet e IULM presentano il convegno:

C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA

IL GRANDE SOGNO DI SERGIO LEONE

VIAGGIO NELLA MAGNIFICA OSSERVAZIONE DI UN'OPERA NUTRITA DI INCONTRI, SCONFITTE, MOMENTI EPICI, FOLGORAZIONI E RICERCA DI OMNIPOTENZA

GIANNI CANOVA STORICO DEL CINEMA E RETTORE IULM	GABRIELLA PESCUCCI COSTANTINA DI C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA
RAFFAELLA LEONE PRODUTTRICE	PAOLO COGNETTI SCRITTORE
PIERO NEGRI SCAGLIONE SCRITTORE, AUTORE DI CHI HA FATTO IN TUTTI QUESTI ANNI	ALESSANDRO DE ROSA COMPOSITORE E AUTORE DI ENNIO MORRICONE INSEGUENDO QUEL SUONO
FRANCO FERRINI SCENEGGIATORE DI C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA	STEVE DELLA CASA CRITICO CINEMATOGRAFICO E DIRETTORE DEL TORINO FILM FESTIVAL
SCOTT SCHUTZMAN IL GIOVANE NOODLES E PSICOLOGO	MASSIMO ROTA GIORNALISTA