

Stereotypen in film: maffiosi in de Italiaanse en Amerikaanse cinema vergeleken



Beeldvorming over maffiosi in *Salvatore Giuliano*,
The Godfather, *Gomorrah* en *The Sopranos*.

**Bachelorscriptie geschiedenis
Juni 2014
Remy Balistreri (3863913)
Begeleider: dr. A.R. Pelgrom
Aantal woorden: 13.661**

Inhoudsopgave

Inleiding	Stereotypen en maffiosi in Italië en de Verenigde Staten pagina 3
Hoofdstuk 1	De genesis van stereotypen: van Niceforo tot <i>Salvatore Giuliano</i> pagina 10
Hoofdstuk 2	Aan de andere kant van de oceaan: van migratie naar <i>The Godfather</i> pagina 21
Hoofdstuk 3	<i>The Sopranos</i> en <i>Gomorra</i> als reactie op ‘klassieke’ stereotypen pagina 29
Conclusie	Mobs en maffiosi van <i>Salvatore Giuliano</i> tot <i>The Sopranos</i> pagina 37

Literatuurlijst

Inleiding

Stereotypen en maffiosi in Italië en de Verenigde Staten

Het genootschap Onze Taal definieert het begrip stereotype als ‘een vaststaand beeld, met name van een bepaald type persoon of bepaalde (bevolkings)groep’.¹ Belangrijk is de relatie tussen beeld en werkelijkheid; een stereotype hoeft niet per definitie los te staan van de werkelijkheid. Stereotypen van maffiosi zijn een combinatie van beeld en werkelijkheid; de maffia bestaat immers wezenlijk, maar vormt ook een inspiratiebron voor beeldvorming in, bijvoorbeeld, films. Een stereotype is een representatie van de werkelijkheid waarin bepaalde elementen zijn uitvergroot en in die zin een iconische weergave van een veel complexere werkelijkheid. De stereotypen van maffiosi zijn een belangrijk onderdeel van het genre maffiafilm en vormen een intertekstueel motief binnen dit genre.

In het eerste hoofdstuk van dit onderzoek zal een analyse worden gegeven van de historische ontwikkeling van stereotypen van Sicilianen en maffiosi vanaf de achttiende eeuw tot aan de vroege Italiaanse cinema; Francesco Rosi’s *Salvatore Giuliano* (1961) dient als casusstudie in de ‘klassieke’ periode in Italië. In het tweede hoofdstuk wordt een vergelijkbare analyse gemaakt voor de ontwikkeling van stereotypen van maffiosi in de Verenigde Staten vanaf de immigratiegolf begin twintigste eeuw tot aan *The Godfather*; Francis Ford Coppola’s *The Godfather* (1972) is de casusstudie voor de ‘klassieke’ periode in Amerika. Belangrijke vragen zijn hoe stereotypen historisch zijn ontwikkeld en hoe deze ontwikkelingen zijn gerepresenteerd in films. Zaken als karaktertrekken, uiterlijke kenmerken, gedrag, taal, kleding, maar ook landschap zijn voorbeelden van zaken waaruit een stereotype kan worden opgebouwd. In het derde hoofdstuk wordt de ontwikkeling van de stereotypen van maffiosi in films vanaf de ‘klassieke’ casusstudies tot aan *The Sopranos* (1999-2007) en *Gomorra* (2008) in Italië en de Verenigde Staten geanalyseerd. Is er sprake van een shift in de stereotypering en welke historische, culturele en politieke ontwikkelingen liggen ten grondslag aan een eventuele transformatie van stereotypen?

Als raamwerk voor de analyse van de stereotypen van maffiosi wordt gebruik gemaakt van de imagologie. Joep Leerssen beschouwt de imagologie als de kritische reflectie op de dominante ideeën over nationale stereotypen en een deconstructie van de retoriek van

¹ Genootschap Onze Taal, ‘Stereotype / stereotiep’, online via www.onzetaal.nl (laatst gezien 4 juni 2014)

nationale karakteristieken.² Leerssen merkt hierbij op dat imagologie nadrukkelijk geen theorie is over culturele of nationale identiteiten, maar eerder een discoursanalyse van (inter)tekstuele representaties van culturele of nationale stereotypen en een discipline die onderzoek doet naar de totstandkoming van nationale identiteiten. Daarbij is imagologie geen methode om een samenleving beter te begrijpen, maar een analytisch instrument om de representatie van het stereotypendiscours te kunnen duiden. Historische contextualisering is een onmisbaar attribuut, evenals het voorbehoud dat de analyses van imagologen altijd een zekere mate van subjectiviteit bevatten.³

Hoewel 'maffia' geen nationale identiteit aanduidt, is het toch gerechtvaardigd dit theoretisch kader te gebruiken, aangezien *maffiosità* een belangrijke toegeschreven eigenschap aan het 'nationaal karakter' van Zuid-Italianen is. Bovendien geven de stereotyperingen in de Amerikaanse cinema een goede representatie van de beeldvorming over Italiaans-Amerikanen.

De maffia: mythevorming en geschiedenis

De term maffia duikt voor het eerst op halverwege de negentiende eeuw en kende destijds een veelvoud aan betekenissen. 'Maffia' duidt dus niet op een eenduidig fenomeen waarmee de lading van de term volledig wordt gedekt. Voor de situatie van de negentiende eeuw duidt het begrip maffia in eerste instantie regionale criminaliteit op Sicilië aan, hoewel de term tegenwoordig ook gebruikt wordt om verstrengeling tussen politiek, zakenwereld en criminele activiteiten te beschrijven. Historicus Salvatore Lupo ziet in *Storia della mafia* (1993) vier manieren waarop het verschijnsel maffia kan worden bekeken: als spiegel van de traditionele samenleving, zakelijke onderneming, machtsorganisatie of juridische ordening.⁴

De oorsprong van de maffia ligt op Sicilië. Dit eiland maakte tot 7 juni 1860 deel uit van het Koninkrijk Napels, tot Giuseppe Garibaldi middels een volksstemming bepaalde dat Sicilië en Zuid-Italië onderdeel werden van het nieuwe Italië. Hoewel het eiland in de geschiedenis al langer de naam had een revolutionair kruitvat te zijn, veroorzaakte de inlijving van ruim twee miljoen Sicilianen een ongekende golf van gewelddadigheden.⁵ Gelijktijdig met de Italiaanse eenwording en als symbool voor de tumultueuze relatie tussen Sicilianen en het Italiaanse vasteland, wordt ook voor het eerst notie genomen van het begrip

² Joep Leerssen, 'Imagology: History and method', in: Manfred Beller en Joep Leerssen (red.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (Amsterdam/New York 2007), 17.

³ Leerssen, 'Imagology', 27-29.

⁴ Salvatore Lupo, *Storia della mafia. Dalle origini ai nostri giorni* (Rome 1993), 1-30.

⁵ John Dickie, *Cosa Nostra. Storia della mafia siciliana* (Rome 2005), 7-8.

‘mafia’. Bij de heersende klasse in het Koninkrijk Italië overheerste de gedachte dat de mafia een archaisch fenomeen was – een restant uit de middeleeuwen. De mafia werd gezien als symbool voor de achterlijkheid en armoede waarin grote aantallen Siciliaanse boeren onder invloed van grootgrondbezitters leefden.⁶ Deze ‘archaïserende visie’ op de mafia staat aan de basis van de mythen die de term mafia oproept. De Siciliaanse maffioso Tomasso Buscetta (die tijdens een proces tegen de mafia in Palermo in 1983 als één van de eersten brak met de *omerta*, de zwijgplicht⁷) hield ook graag de mythe in stand dat de mafia was ontstaan als verzet tegen barbaarse overheersers in de middeleeuwen.⁸ John Dickie stelt in zijn boek *Cosa Nostra* (2004) dat het narratief over de Middeleeuwse *roots* niets anders is dan mythevorming; de oorsprong van de mafia is nauw verbonden met de oorsprong van een – vanuit Siciliaans oogpunt onbetrouwbare – Italiaanse staat.⁹

Ontstaan in de citrusgaarden van het Siciliaanse achterland, specialiseerden *maffiosi* zich vanaf de Italiaanse eenwording steeds verder in de geweldsindustrie. Op zijn laatst in 1870 had de organisatie de structuur zoals wij die nu kennen: systematische afpersing, machtige politieke contacten, de cellenstructuur (de hiërarchische organisatie van de mafia waarin capo’s, consiglieri’s en famiglia’s eenheden vormen binnen de bredere structuur van de mafiaorganisatie), rituelen en de onbetrouwbare staat als concurrent.¹⁰ De decennia die volgden kenmerkten zich door het binnendringen van de mafia in de Italiaanse overheid als ‘instrument van lokaal bestuur’ en door het corrumperen van de politiek tot in de hoogste regionen. Daarenboven emigreerde tussen 1901 en 1903 bijna een miljoen Sicilianen naar de Verenigde Staten. De citrusherhandel, die vanaf het midden van de negentiende eeuw werd gedomineerd door maffiosi, vormde de brug tussen Palermo en New York. Door interne factoren in de Verenigde Staten, met als belangrijkste keerpunten de drooglegging vanaf 1919 en de economische crisis van de jaren dertig, en externe factoren, de fascistische repressie van de mafia en de *soggiorno obbligato*¹¹ verstevigden de Siciliaanse maffiosi hun macht in de Verenigde Staten.¹²

⁶ Dickie, *Cosa Nostra*, 11-12.

⁷ Buscetta stond destijds tijdens het zogeheten Maxiproces bekend als de hoogstgeplaatste pentito (spijtoptant) in de geschiedenis van de Italiaanse mafia.

⁸ Dickie, *Cosa Nostra*, 12.

⁹ *Ibidem*, 20.

¹⁰ *Ibidem*, 52-53.

¹¹ De migratie van Zuid-Italiaanse maffiosi begon in 1956 met de afkondiging van de *soggiorno obbligato*. Dit was een gedwongen hervestiging van veroordeelde criminelen uit het zuiden naar de meer gezagsgetrouwe noordelijke regio’s. Onbedoeld gaf de *soggiorno obbligato* een impuls aan de transnationalisering van de Italiaanse mafia. Maffiosi breidden in hun nieuwe werkgebied hun netwerken en kennis uit. Bron: Federico Varese, ‘Mafia movements: a framework for understanding the mobility of mafia groups’ in *Global Crime* (Vol. 12, No. 3, 2011), 218.

¹² Dickie, *Cosa Nostra*, 11-12.

Van Sicilië naar New York

Een belangrijke vraag is tot op welke hoogte de Italiaanse en de Amerikaanse maffia met elkaar vergeleken kunnen worden. In dit verband is ervoor gekozen de gangbare academische opvatting te volgen dat de Italiaans-Amerikaanse maffia, via de citrusherhandel en verschillende emigratiegolven, is voortgekomen uit de Siciliaanse Cosa Nostra. Deze opvatting wordt onder andere vertegenwoordigd door Federico Varese en John Dickie.¹³ De laatste schrijft dat over de gemeenschappelijke roots van de Italiaanse en Amerikaanse maffia twee mythen de ronde doen: de eerste is dat volgens Amerikanen ‘het uitschot van Zuid-Italië in roofzuchtige bendes bij ons op de stoep wordt gezet’. De komst van de vele Sicilianen naar New York werd gezien als een criminele samenzwering, ontstaan in de ‘kriewelende onderbuiken van stoomschepen’.¹⁴ Aan de andere kant, aan die van inmiddels volledig geïntegreerde Italiaanse migranten, ontstond vanaf de jaren zestig een nieuwe mythe: de Siciliaanse boertjes die in bootjes de oversteek van de Atlantische oceaan hadden gewaagd, werden door de grauwheid en de hardheid van het stedelijk kapitalisme gedwongen een beroep te doen op oude tradities van ‘rustieke ridderlijkheid’ die zij uit vaderland hadden meegenomen. Vanuit dit perspectief is het ontstaan van de maffia een clash tussen Siciliaanse waarden als familie-eer en vendetta en de schaduwzijden van het Amerikaanse bestaan.¹⁵

Dickie stelt dat beide mythen niet bruikbaar zijn om een eventuele gemeenschappelijke roots van de Amerikaanse en Italiaanse maffia te duiden. Hij wijst erop dat het stedelijke Amerika en agrarische Sicilië meer overeenkomsten hadden dan in eerste oogopslag lijkt: zo was het *padrone*-systeem in de VS waarmee Italiaanse immigranten zich konden inkopen bij lokale mannetjesputters vergelijkbaar met de Siciliaanse gedachte dat loyaliteit aan de juiste factie van vitaal belang was om op zakelijk of politiek gebied vooruit te komen.¹⁶ Voor de geboorte van een Italiaans-Amerikaanse maffia is deze verklaring echter onvoldoende. Er is in de definitie van Dickie (maar ook van Lupo en Varese) sprake van ‘maffia’ wanneer de ‘mannen van eer’ als regeerders van een schaduwstaat kunnen opereren. Protectieregimes, politieke contacten en een goede relatie met de plaatselijke pers en bevolking zijn voorbeelden van voorwaarden voor een schaduwstaat.¹⁷ De methode van de Siciliaanse maffia kon eenvoudig gedijen op de vruchtbare criminele bodem van de Verenigde Staten, hoewel dit afhankelijk blijkt van lokale factoren. Zelfs op het Siciliaanse

¹³ Ibidem, 199.

¹⁴ Ibidem, 199-200.

¹⁵ Ibidem, 199.

¹⁶ Ibidem, 199-200.

¹⁷ Ibidem

vasteland fluctueert de overheersing van de maffia van plaats tot plaats.¹⁸ Een vergelijking tussen de Italiaans-Amerikaanse en de Italiaanse maffia is legitiem, vanwege hun *common ground*, een vergelijkbare wijze van organisatie en omdat beide maffia's zich onderscheiden van 'reguliere' criminele groeperingen door te opereren als anti-staat of schaduwstaat.

Specifiek voor het genre van de maffiafilm is de intertekstuele culturele beïnvloeding tussen de Amerikaanse filmmaffiosi, Siciliaanse mythen van ridderlijkheid en de weerbarstige realiteit van de maffia een argument om de stereotypingen in beide filmculturen te vergelijken. Italiaanse maffiafilms als *Salvatore Giuliano* kunnen worden gezien als een afrekening met de beeldvorming in Amerikaanse films.

Onderzoek dat is gebaseerd op casusstudies heeft onvermijdelijk een zweem van subjectiviteit. Een aantal vragen ligt hierbij voor de hand, zoals de vraag in welk opzicht de filmcultuur iets kan vertellen over stereotypen, maar ook de vraag met welke argumenten de keuze voor de casusstudies wordt gerechtvaardigd. Om een aantal redenen is gekozen voor *Salvatore Giuliano*, *The Godfather*, *The Sopranos* en *Gomorra* als casusstudie in dit onderzoek. Het belangrijkste argument is dat films binnen hun eigen context en tijd een iconische waarde binnen de filmgeschiedenis vertegenwoordigen. Bovendien is er ook op inhoudelijke grond een rechtvaardiging: de casusstudies symboliseren de omslag in de stereotypingen van maffiosi die in dit onderzoek centraal staat. Niet alleen de verhouding tussen beeld en werkelijkheid is van belang, maar ook veranderingen binnen de filmwereld spelen een rol.

Salvatore Giuliano (1961), speelt zich af op Sicilië. Een indruk van tot op welke hoogte deze film kan worden beschouwd als iconisch in de filmgeschiedenis wordt gegeven door Derek Malcolm in *The Guardian*: 'It is almost certainly the best film about the social and political forces that have shaped that benighted island', zo stelt hij in een recensie uit 2001.¹⁹ Vanaf het moment dat de film uitkwam, vormde hij een inspiratiebron voor cineasten als Elio Petri en Gillo Pontecorvo. Dat is, volgens Michel Ciment op de website van filmdistributeur Criterion, hoofdzakelijk te danken aan de diepere gelaagdheid die Rosi aan de film heeft meegegeven, waardoor *Salvatore Giuliano* een universele kwaliteit lijkt te krijgen: 'In *Salvatore Giuliano* one can in fact witness the opposition between the north and

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Derek Malcolm, 'Derek Malcolm's century of film. No 98: *Salvatore Giuliano*', *The Guardian* (4 januari 2001), digitale versie via theguardian.com (laatst gezien op 4 juni 2014)

the south, the disinherited pitted against the impersonal power of Rome as manifested in the legal system, the army, and the police.’²⁰

De opkomst en de ondergang van het Italiaans-Amerikaanse misdaadsyndicaat van de familie Corleone wordt oorspronkelijk opgetekend in de bestseller van Mario Puzo (1969). Dit werk heeft volgens Phoebe Poon in de *Journal of Popular Film & Television* een ‘presiding influence’ gehad op de beeldvorming bij een breder publiek en in de filmwereld in de decennia daarna.²¹ Poon stelt dat *The Godfather* (1972, 1974 en 1990) ondanks dat het plot omgeven is met geweld en samenzweringen niet kan worden beschouwd als een gangsterfilm. Coppola had met het maken van de film als doel het representeren van de maffia als metafoor voor Amerika: maffiosi trachtten de ‘American Dream’ te bereiken door georganiseerde criminaliteit. Coppola zegt daar zelf over: ‘The career of Michael Corleone was the perfect metaphor for the new land. Like America, Michael began as a clean, brilliant young man endowed with incredible resources and believing in a humanistic idealism. But then he got blood on his hands. He lied to himself and to others about what he was doing and why.’²² Filmcritici zien dat in het eerste deel van de *Godfather*-trilogie de mythen over maffiosi in de Amerikaanse filmgeschiedenis nieuw leven in worden geblazen, maar ook dat Coppola zijn eigen set van mythen creëerde.²³ De inspiratie en de invloed die latere filmmakers hebben geput uit *The Godfather* was groot, voor het belangrijkste deel omdat de karakteristieken en de beeldvorming in dit meesterwerk zo treffend zijn neergezet. Echter heeft geen enkele cineast zich gewaagd aan het creëren van een werk in ‘de geest van *The Godfather*’; volgens Poon een aanwijzing voor de ‘klassieke’ status die met name de eerste twee delen van de trilogie hebben bereikt.²⁴

Na de laatste aflevering van *The Sopranos* in 2007 schreef de New York Times in een recensie dat de televisieserie gekenmerkt kan worden als de meest onderscheidende maffiaserie in de geschiedenis van de Amerikaanse televisie. Recensente Alessandra Stanley omschreef *The Sopranos* als een ongewoon en realistisch familiedrama, dat op ongekende wijze de complexiteit en de tegenstrijdigheid van het Amerikaanse gezinsleven weergeeft. De ondergang en de val van de familie Soprano dient als metafoor voor het verval van de

²⁰ Michel Ciment, ‘Film Essay: Salvatore Giuliano’, *The Criterion Collection* (23 februari 2004), digitale versie via criterion.com (laatst gezien op 4 juni 2014)

²¹ Phoebe Poon, ‘The Corleone Chronicles. Revisiting The Godfather Films as Trilogy’, *Journal of Popular Film and Television* (Vol. 33, No. 4, 2006), 187.

²² Poon, ‘The Corleone Chronicles’, 188.

²³ *Ibidem*, 192.

²⁴ *Ibidem*, 194.

Verenigde Staten. Naast deze diepere laag was de serie ook vooral een gangsterverhaal, inclusief expliciete seksscènes, gruwelijk geweld en een flinke dosis humor.²⁵

Matteo Garrone's *Gomorra* uit 2008 is gebaseerd op het gelijknamige boek van de Napolitaanse onderzoeksjournalist Roberto Saviano. Dit boek had grote impact op de beeldvorming over de Camorra, de Napolitaanse tak van de maffia. Saviano wist te infiltreren in de onderwereld van Napels en schreef een 'spijkerharde, nietsontziende analyse van de georganiseerde misdaad'. Saviano betaalde een hoge prijs voor de roem die hij vergaarde met zijn boek: hij leeft momenteel ondergedoken en staat onder permanente politiebewaking.²⁶

Door een systematische analyse van stereotypen in de casusstudies wordt in dit onderzoek getracht de ontwikkelingen in stereotyperingen in Amerikaanse en Italiaanse films te duiden. De methodiek van deze analyse behelst een studie naar zichtbare stereotiepe kenmerken als uiterlijkheden, dialecten, gedragingen, karaktereigenschappen en behelst ook een analyse van zaken als landschap.

²⁵ Alessandra Stanley, 'The TV watch: One last family gathering', *New York Times* (11 juni 2007), digitale versie via nytimes.com (laatst gezien op 4 juni 2014)

²⁶ Roberto Saviano, *Gomorra* (Amsterdam 2007), achterflap.

Hoofdstuk 1

De genesis van stereotypen: van Niceforo tot *Salvatore Giuliano*

I mafiusi di la Vicaria en Cavalleria Rusticana

De criminele connotatie waarmee het begrip maffia nu onlosmakelijk verbonden is, verkreeg de term pas na de succesvolle premiere van *I mafiusi di la Vicaria* (de maffiosi van de Vicaria-gevangenis) in 1863, een toneelstuk in het Siciliaanse volksdialect. Daarvoor werd het begrip *maffioso* eerder geassocieerd met schoonheid en zelfbewustzijn. Het toneelstuk handelt over een groep gevangenen in Palermo en heeft als thematiek nederigheid, respect en afpersing. Het stuk wordt gezien als een sentimentele fabel die gaat over de spirituele verlossing van de gevangenen. Het beeld van de maffia is eerbaar: maffiosi (de gevangenen in de Vicaria-gevangenis) beschermen de zwakkeren in de samenleving. Hoewel het woord maffia uitsluitend in de titel en nergens in de tekst voorkomt, heeft *I mafiusi di la Vicaria* er wel voor gezorgd dat de term maffia een criminele lading kreeg. Hierdoor is het toneelstuk van doorslaggevende waarde voor de klassieke beeldvorming over de maffia, vanwege de verbinding tussen rustieke en archaische elementen met een notie van criminaliteit en eerbaarheid.²⁷

De operapremière van *Cavalleria Rusticana* ('rustieke ridderlijkheid') van Pietro Mascagni op 17 mei 1890 in het Teatro Costanzi in Rome wordt beschouwd als één van de meest succesvolle premières allertijden. Het verhaal is eenvoudig doch doeltreffend: de thematiek van het verhaal is eer, jaloezie en wraaklustigheid en de belangrijkste personages zijn boerenfiguren uit de achterlanden van Sicilië. De opera kent sterke overeenkomsten met de mythes over Sicilië en de maffia: gevoelens van dappere trots en een uitgesproken eergevoel maken niet alleen onderdeel uit van de officieuze ideologie van de maffia, maar lijken volgens Dickie ook diep geworteld in de Siciliaanse identiteit of worden als eigenschap toegeschreven aan de Siciliaanse bevolking.²⁸ Op een Siciliaans dorpspleintje komen de verhaallijnen van de opera tot een hoogtepunt als de gevreesde voerman Alfio een subtiele belediging uit in de richting van de jonge soldaat Turiddu. Om de geschonden eer te wreken, gaan Alfio en Turiddu een *vendetta* aan. Als het toneeldoek valt, hoor het publiek nog net een

²⁷ Dickie, *Cosa Nostra*, 44-45. Komische voetnoot is dat het woord 'maffia' ook niet voortkomt in de Godfather-trilogie. Slechts éénmaal wordt het woord door Don Corleone in de mond genomen, vermoedelijk een foutje van de scenarist. Het woord werd in de films vermeden uit angst voor reprailles van de 'echte' maffia.

²⁸ Dickie, *Cosa Nostra*, XI – XVI.

vrouw schreeuwen: ‘Ze hebben Turiddu gedood!’. Onophoudelijk gehuil van de boerenbevolking valt het publiek ten deel, waarop luid applaus en wild enthousiasme van de aanwezigen volgde. Naar verluidt applaudisseerde de koningin van Italië, die ook aanwezig was tijdens de première, onophoudelijk.²⁹ De mythe van rustieke ridderlijkheid is van grote waarde voor de klassieke beeldvorming over de maffia in Italië. In de ogen van Mascagni en zijn publiek stonden *maffiosi* symbool voor een mix tussen een gewelddadige hartstocht en een Arabische trots; maffia was een rudimentaire riddercode waaraan de achterlijke boereninwoners van Sicilië gehoorzaamden. Deze beeldvorming verdoezelde het onderscheid tussen Sicilië en *maffiosità*; een omissie die in het voordeel werkte van de georganiseerde misdaad zelf. *Tutti colpevoli, nessuno colpevole* luidt een Italiaans spreekwoord: als iedereen schuldig is, is niemand schuldig. De mythe dat hun misdadigheid in de Siciliaanse volksaard zijn oorsprong had, gold als de ultieme vrijbrief voor de maffia.³⁰ De connotatie ‘Arabisch’ in de typering van Mascagni impliceert dat er sprake is van oriëntalisme binnen Italië, als uitvloeisel van de verhoudingen tussen noord en zuid. Voortkomend uit die constatering is de Arabische trots dus een toegeschreven eigenschap.

De geschiedenis van maffia-achtige praktijken en criminele stereotypingen over Sicilianen is ouder dan de maffiageschiedenis zelf. De ‘geschiedenis van de maffia’ wordt door onder andere Dickie beschouwd als een ‘invention of tradition’; een mythe die met name door de maffia in stand is gehouden. Dit onderzoek richt zich dan ook met name op de *maffiosi* van ná de eenwording; de maffia ontstond immers in de visie van historici als Dickie gelijktijdig met het geplaagde Italiaanse overheidsapparaat.³¹ Toch wordt er in dit onderzoek een korte aanloop genomen met de periode vòòr 1860 om te bepalen hoe de klassieke stereotypen van *maffiosi* tot stand zijn gekomen. Als handvatten voor de analyse van de genesis van de stereotypen van *maffiosi* wordt er onder andere gekeken naar reisliteratuur uit de achttiende eeuw, beeldvorming binnen en buiten Italië over de *mezzogiorno* en stereotypen van het Italiaanse zuiden en *maffiosi* vanaf de negentiende eeuw tot nu.

Reisliteratuur en oriëntalisme: de Siciliaanse stereotypen vanaf de achttiende eeuw

²⁹ Dickie, *Cosa Nostra*, XI – XVI. Het instrumentaal intermezzo uit *Cavalleria Rusticana* is in de maffiafilm *Raging Bull* van regisseur Martin Scorsese een veelvoorkomende melodie. Scorsese achtte het muziekstuk uitermate geschikt om het machismo, de trots en de jaloezie van de Italiaans-Amerikanen te demonstreren. Bovendien speelt de opera ook een belangrijke rol in *The Godfather III*; tijdens de sterfscène van de bejaarde Don Corleone begeleidt het intermezzo de eenzame dood van de maffiabaas, terwijl een aantal minuten eerder zijn zoon Michael Corleone de rol van Turiddu op zich heeft genomen tijdens een uitvoering in een theater in Palermo.

³⁰ Dickie, *Cosa Nostra*, XV – XVI.

³¹ *Ibidem*, 40.

Andrew Canepa beschrijft de stereotypen van Italianen in de achttiende-eeuwse Britse reisliteratuur. Canepa schrijft dat tussen 1300 en 1800 de economische en culturele verhoudingen tussen Engeland en Italië ‘a complete reversal’ ondergingen. Als gevolg daarvan veranderden de wederzijdse stereotypen, waarvan de Engelse beeldvorming over Italianen het meest drastisch. Deze ‘stereotypenrevolutie’ vond plaats in de achttiende eeuw, nadat een eeuw eerder Italië geleidelijk was getransformeerd van een economisch hoog ontwikkeld gebied naar een ‘landelijke uithoek’. Engeland, daarentegen, had vanaf de vijftiende eeuw een snelle ontwikkeling van industrie en commercie doorgemaakt en was nu de belangrijkste leverancier van specerijen en goederen aan Italië.³² Tegen deze achtergrond ontstond een ‘economisch stereotype’ waarin onder andere de Schotse schrijver Tobias Smolett Italiaanse ambachtslieden beschreef als ‘so indolent that they would rather bask in the sun or play *bocce* than put in an honest day’s work’. Samuel Sharp verklaarde in *Letters from Italy* (1776) de oneerlijkheid van Italiaanse handelaren door hun intrinsieke luiheid; over Napolitanen zei hij dat zij verslaafd zijn aan het plegen van diefstallen.³³ Kort gezegd zijn de belangrijkste toegeschreven eigenschappen aan Italianen in de Britse reisliteratuur onwetendheid en onverschilligheid, gemengd met luiheid, een criminele inborst en een aangeboren gevoel voor dramatiek en overdrijving.³⁴ Vanaf 1780 kwam er in deze stereotypering een kentering onder invloed van schrijvers als Martin Sherlock. Over Napolitanen schreef hij dat hij ze precies eender aantrof, als de natuur ze had geschapen: primitief, ongeschoold, ongecultiveerd en onwetend van het feit dat hun criminele daden verkeerd waren. De ontwikkelingen in de stereotypen van Sharp en Smolett naar Sherlock wordt goed gevat in de titel van het hoofdstuk van Canepa: van *degenerate scoundrel* tot *noble savage*.³⁵ Beide stereotypen zijn te zien in de filmische representaties van maffiosi; de casusstudies laten zien dat maffiosi worden gerepresenteerd als barbaarse criminelen en eerbare primitievelingen.

Gabriella Gribaudo stelt dat beeldvorming over het ‘zuiden’ binnen Italië een voorbeeld is van oriëntalisme. Haar centrale argument is dat identiteit het product is van een vergelijking, in dit geval tussen het noorden van Italië en de gebieden rond de *Mezzogiorno* in het zuiden. Creuzé de Lesser schreef in 1806: ‘Europe eindigt bij Napels en eindigt slecht. Calabrië, Sicilië en de rest behoort tot Afrika’. Dit is het soort beeldvorming dat dominant is

³² Andrew M. Canepa, ‘From Degenerate Scoundrel to Noble Savage: Italian Stereotypes in Eighteenth-Century British Travel Literature’ in: *English Miscellany* (Vol. 22, 1971), 107 en 120.

³³ Canepa ‘From Degenerate Scoundrel to Noble Savage’, 122-123.

³⁴ *Ibidem*, 126.

³⁵ *Ibidem*, 134-135.

in de manier waarop (Noord-Italiaanse) regeringsfunctionarissen vanaf het midden van de negentiende eeuw tegen Zuid-Italië hebben aangekeken.³⁶ Ook Dickie maakt in zijn artikel *Stereotypes of the Italian South, 1860-1900* (1997) een analyse van de beeldvorming over de *Mezzogiorno*. Dickie omschrijft Alfredo Niceforo's *L'Italia barbara contemporanea* (1898) als de 'locus classicus' van de beschrijving van de noord-zuiddichotomie in Italië. Niceforo stelt dat het zuiden van Italië ten opzichte van de noordelijke en de centrale provincies een sociale stagnatie op een inferieur niveau kent: 'Sardinia, Sicily and the *Mezzogiorno* are three peoples who are still primitive, not completely evolved, less civilized and refined than the populations of the North and Centre of Italy'.³⁷ Niceforo schetst een beeld van een 'collectieve psyche' van de Zuid-Italiaanse bevolking, op basis van criteria als criminaliteit, scholing, geboorte- en sterftcijfers, zelfmoordstatistieken en economische factoren. Daarnaast maakt Niceforo ook gebruik van de craniometrie³⁸ om aan te tonen dat er raciale verschillen bestaan tussen noord en zuid.³⁹

Dickie merkt op dat het werk van Niceforo beschouwd moet worden in het licht van de groeiende vijandigheid jegens het zuiden en het opkomende regionalisme in het Milaan van de jaren 1890.⁴⁰ *L'Italia barbara contemporanea* kan worden beschouwd als een nagenoeg volledige inventaris van de stereotypen van Zuid-Italianen: *maffiosità*, roofzuchtigheid, feodalisme, analfabetisme, bijgeloof en magie, corruptie, een samenleving gebaseerd op de 'Arabische onderdrukking van vrouwen', pathologisch individualisme, smerigheid en ziekten, gecombineerd met de rustieke schoonheid van het landschap. De gemeenschappelijke factor in deze stereotyperingen is de constructie van het zuiden als de 'ander' ten opzichte van het Italiaanse vasteland. Het barbaarse, primitieve, gewelddadige, irrationele, Afrikaanse en Arabische van het zuiden werd gesteld tegenover de hoge mate van civilisatie in het noorden.⁴¹ Dickie stelt dat het zuiden na de eenwording van Italië 'an imaginatively charged synecdoche of the problem of nation-building' vormde, maar hij stelt daarbij ook vast dat het onderscheid tussen 'het zuiden' en de rest van Italië bestaat bij de

³⁶ Gabriella Gribaudi, 'Images of the South: the Mezzogiorno as seen by Insiders and Outsiders' in: Robert Lumley en Jonathan Morris (red.), *The New History of the Italian South. The Mezzogiorno revisited* (Exeter 1997), 83-87; een toespeeling op dit citaat is te vinden tijdens een voetbalwedstrijd in de jaren negentig in de Italiaanse eredivisie. AC Milan ontving in het San Siro-stadion Napoli als opponent. De Napolitanen werden begroet met spandoeken waarop stond geschreven: 'Welkom in Europa!'.

³⁷ John Dickie, 'Stereotypes of the Italian South, 1860 – 1900' in: Robert Lumley en Jonathan Morris (red.), *The New History of the Italian South. The Mezzogiorno revisited* (Exeter 1997), 115.

³⁸ Een methode binnen de antropologie waarbij door middel van meting van de schedel kan worden bepaald tot welk ras een individu behoort.

³⁹ Dickie 'Stereotypes of the Italian South', 115.

⁴⁰ Ibidem, 117.

⁴¹ Ibidem, 119.

gratie van een semantische mobiliteit tussen deze twee delen van Italië en kan worden gezien als onderdeel van het grotere project van ‘nation-building’ en ‘Italianisering’ van het zuiden.⁴²

De stereotyperingen van het Zuid-Italianen hebben altijd een negatiever karakter gehad dan stereotyperingen van Italianen van het vasteland. Sicilië komt er als het om de toegeschreven eigenschappen gaat het minst positief van af, zoals onder andere Elizabeth Hart in haar artikel analyseert. Hart citeert onder meer Pere Labat die in 1611 na een reis naar Sicilië liet optekenen het eiland ‘a terrestrial paradise inhabited by demons’ te vinden.⁴³ Waardevol om hierbij te vermelden is dat de karakteristieken die werden toegeschreven aan Sicilianen op internationaal niveau dikwijls zijn gegeneraliseerd tot algemene Italiaanse kenmerken, zoals bij Goethe van wie het volgende citaat bekend is: ‘Sicily is the key to Italy’.⁴⁴ Bij Labat komt een interessante tegenstrijdigheid aan het licht, die ook bij eerdere bezoekers naar voren komt, namelijk het onderscheid tussen lovende kritiek over het landschap en de schoonheid van de natuur en uitgesproken afkeuring over de inwoners, hun aard en karaktereigenschappen. Ter illustratie van het eerste punt wordt het volgende citaat van J.H. Newman (1845) aangehaald: ‘I never knew that nature could be so beautiful; and to see that view was the nearest approach to seeing Eden’.⁴⁵ De gedachte dat de Sicilianen het ‘paradijs’ waarin zij leefden bezoedelen door hun criminele karakter kreeg een sociologische en politicologische lading vanaf het moment dat de ‘zuidelijke kwestie’ opspeelde. De kwestie heeft met name betrekking op de sociale en geografische problemen van de *Mezzogiorno*, het gebied ten zuiden van Rome. De politieke en culturele discoursen die in het kader van de zuidelijke kwestie zijn gebruikt tijdens de Italiaanse eenwording hadden, in de visie van Hart, ongetwijfeld als doel de mobilisatie van stereotyperingen van Sicilianen. Hart haalt een ander werk van Dickie, *Darkest Italy* (1999), aan waarin hij beschrijft dat stereotypen van het zuiden systematisch werden ingezet ten behoeve van de ‘nation-building’ van de pas opgerichte Italiaanse staat. Een voorbeeld hiervan is het tijdschrift *Illustrazione Italiana* (1873-1962), waar Sicilië werd ‘geothered’ als pittoresk. De pittoreske representatie van het eiland blijkt een belangrijke bron voor de karakterisering van Zuid-Italië in de vroege Italiaanse cinema.⁴⁶ Giorgi Bertellini spreekt niet over ‘othering’ maar over ‘Southernism’,

⁴² Ibidem, 144-145.

⁴³ Elizabeth Hart, ‘Destabilising Paradise: Men, Women and Mafiosi: Sicilian Stereotypes’ in: *Journal of Intercultural Studies* (Vol. 28, No. 2, 2007), 213.

⁴⁴ Hart, ‘Destabilising Paradise’, 215.

⁴⁵ Ibidem, 214.

⁴⁶ Ibidem; deze vorm van ‘othering’ komt naast in filmische uitingen ook nadrukkelijk naar voren in de hedendaagse Italiaanse politiek, bijvoorbeeld bij de separatistische Lega Nord van Umberto Bossi.

omdat specifieke kenmerken als gewelddadige instincten en opvliegende karakters een regio-specifiek oordeel vellen over de bewoners van de *Mezzogiorno*.⁴⁷

Silvana Patriarca schrijft in haar boek *Italian Vices* over de toegeschreven ondeugden in het nationale karakter van de Italianen. Vanaf de beweging van het Risorgimento ziet Patriarca een weerbarstige realiteit in Italië, waarin vermeende luiheid wordt gezien als obstakel voor het vormen van een moderne staat. Volgens Patriarca is het historische discours over ‘Italiaanse ondeugden’ een integraal onderdeel van de politieke moeilijkheden van de Italiaanse staat. Kritiek op de ‘oude Italianen’ stond centraal in het scheppen van ‘nieuwe Italianen’. In dit kader is de uitspraak van Massimo d’Azeglio⁴⁸: *Fatta L’Italia, facciamo gli Italiani* – Italië is af, nu de Italianen nog – illustratief.⁴⁹ Naast *fare gli Italiani* heeft dit discours nog een ander doel, namelijk het legitimeren van schijnbare tegenstellingen in Italië.⁵⁰ Patriarca merkt op dat nationale discourses over karakteristieken van de bevolking vrijwel altijd onderdeel zijn van ‘nation-building’, maar dat de situatie in Italië is geëscaleerd. Italiaansheid werd een eigenschap die aan politieke tegenstanders werd toegedicht en oversteeg hiermee de aanvankelijke functie die het discours over een Italiaans karakter had.⁵¹

Van othering naar de filmindustrie: maffiosi in de vroege Italiaanse cinema

Het ligt voor de hand dat de stereotypen die voortkomen uit de historische discourses over een ‘geotherde’ Siciliaanse identiteit, ook worden geassimileerd in filmische representaties. Film was een nieuw hulpmiddel in het creëren van een sociale, culturele, politieke en globale identiteit van Sicilianen. Regisseur Roberto Ando stelt dat stereotyperingen in films medeplichtig zijn aan de vorming van een ‘koloniale houding’ ten opzichte van Sicilianen. Volgens Hart wordt het bewijs voor die stelling geleverd door het feit dat de meeste films die zich afspelen op Sicilië zijn geregisseerd door niet-Sicilianen; bovendien is er vaak sprake van een generaliserende werking (zoals in *Corleone*, 1978) of een sociale of politieke agenda (*La Terra Trema*, van Luchino Visconti uit 1948).⁵² Er is, in lijn met dit argument, sprake van een exploitatie van Sicilianen in de filmindustrie. De film *L’uomo delle Stelle* (1995) heeft deze exploitatie als belangrijkste thematiek. In deze film

⁴⁷ Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape and the Picturesque* (Bloomington 2009), 7.

⁴⁸ Claudio Gigante, ‘Fatta L’Italia, facciamo gli Italiani. Appunti su una massima da restituire a d’Azeglio’, *Incontri* (Vol. 26, No.2, 2011), 5. d’Azeglio was één van de stichters van de moderne staat Italië.

⁴⁹ Silvana Patriarca, *Italian Vices. Nation and Character from the Risorgimento to the Republic* (Cambridge 2010), 241-242.

⁵⁰ Lega Nord maakt van deze geconstrueerde tegenstelling dankbaar gebruik door te stellen dat corruptie en Italianità onlosmakelijk met elkaar verweven zijn, zie: Patriarca, *Italian Vices*, 242-243.

⁵¹ Patriarca, *Italian Vices*, 243.

⁵² Hart, ‘Destabilising Paradise’. 215-216. Francesco Rosi (de regisseur van Salvatore Giuliano) fungeerde als regie-assistent van Visconti.

komt naar voren hoe de pittoreske representatie van Sicilië heeft gezorgd voor een vorm van cultureel toerisme.⁵³

Sicilië bood filmmakers een ‘mediterraan paradijs’ met gevestigde stereotypen. De stereotypen die gemunt werden in eerdere historische discoursen kregen door middel van de filmindustrie een visueel aspect: snorren, rekwisieten, wapens⁵⁴ en kostuums bevestigden bestaande stereotypen. Deze elementen schiepen een culturele identiteit van Sicilianen als ‘the Other’.⁵⁵ Een andere factor die hierbij een rol speelt is de semantische verbinding tussen taal en criminaliteit. Criminelen krijgen zowel in Italiaanse als in Amerikaanse filmproducties vaak een Siciliaans accent of gebruiken woorden die specifiek zijn voor het Siciliaanse dialect, ook als dit in het narratief van de film niet direct voor de hand ligt.⁵⁶ Sicilianen worden in vroege Italiaanse films vaak neergezet als tragische en gepassioneerde slachtoffers van hun eigen karakter, waarbij Sicilië geldt als ‘a world betrayed’. De clichématige verhaallijnen in de films hadden een dramatische impact op de beeldvorming over Sicilianen en vormden hierdoor een ‘plaatsvervangende waarheid’. In *La Terra Trema* is dit aspect goed waarneembaar: er is sprake van stereotypen die behalve een esthetische uitwerking ook spreken vanuit een ideologische didactiek. De combinatie van taalkundige stereotypen als accent en dialect, de authenticiteit van het landschap en het aankaarten van de sociale en politieke problemen ligt hieraan ten grondslag.⁵⁷

Een meer gedetailleerd stereotype dan dat van de Siciliaan is dat van de maffioso. De maffioso wordt gekarakteriseerd door criminaliteit, intimidatie, eer, geweld en macht. Dickie stelt dat de cultuur van Sicilië lange tijd is verward met de mythe van *maffiosità*. Deze verwarring is in het voordeel geweest van de maffia zelf, immers: verhalen over een geheime misdaadorganisatie konden eenvoudig worden afgedaan door te stellen dat zij onderdeel waren van een samenzweringstheorie, ‘bedacht door mensen die niets begrepen van de Siciliaanse psyche en cultuur’. Een verklaring voor vermeend crimineel gedrag kon worden gevonden in de gezonde dosis wantrouwen die Sicilianen hadden geërfd uit het grote aantal buitenlandse invasies in de geschiedenis. Dat verleden had voor wantrouwen gezorgd tegenover buitenstaanders, met als gevolg dat conflicten liever onderling werden uitgevochten, dan dat tussenkomst van politie of een rechter gewenst was. Het vervagen van

⁵³ Ibidem, 216.

⁵⁴ In vroege Italiaanse films gebruiken maffiosi vaak een *luparas* als wapen, een wat primitief vuurwapen dat door herders werd gebruikt voor het schieten op wolven

⁵⁵ Hart, ‘Destabilising Paradise’. 216-217.

⁵⁶ Ibidem, 217-218.

⁵⁷ Ibidem, 218.

het onderscheid tussen Sicilianen en maffiosi is een belangrijk aspect van de beeldvorming over beide groepen, zowel in het historische discours als in films.⁵⁸

De maffioso als stereotype in Italiaanse films is, volgens Hart, altijd een vorm van politiek statement: 'In Italy the appeal of the Maffioso lies in their strenght compared to the weakness of the state'. Door het gebrek aan glamour in de Italiaanse filmwereld zijn de stereotypen van maffiosi in Italiaanse films meer geïntegreerd in het dagelijks leven. Hoewel de stereotypen door een meer 'dagelijkse' benadering minder direct aan de oppervlakte komen, blijft de maffioso duidelijk te onderscheiden door bijvoorbeeld zijn Siciliaanse accent.⁵⁹

***Salvatore Giuliano*: het levensverhaal van een maffioso als spiegel voor de Siciliaanse geschiedenis**

Salvatore Giuliano is om een aantal redenen een goede illustratie van stereotypen in Italiaanse maffiafilms. De tegenstrijdigheid tussen de stereotiepe benadering van Sicilianen én van hun landschap komt in deze productie van Rosi naar voren, zoals dat ook in eerdere stereotypen over Sicilië aan het voetlicht werd gebracht. De hoofdpersoon is een iconische 'outlaw' uit de Siciliaanse geschiedenis die deze roem verkreeg door in 1943 op eenentwintigjarige leeftijd een politieagent dood te schieten. Ondanks dat onduidelijk bleef of zijn motivatie antifascistisch of separatistisch was, werd Giuliano snel een charismatische 'larger than life'-figuur die symbool stond voor het verzet tegen de noordelijke overheersing. Zijn dood in 1950 is door raadselen omgeven en de omstandigheden rond zijn overleden zijn nooit helemaal opgehelderd.⁶⁰

De trailer van de film begint met een stadsomroeper die op een Siciliaanse straat door middel van een klap op een trommel een militaire avondklok afkondigt. Hij wordt gevolgd door 'outlaws' die, verspreid over het dorpsplein, zich gewapend groeperen, ogenschijnlijk klaar voor het plegen van gewelddadigheden. De eerste scène van de film toont direct één van de doelen die Rosi voor ogen heeft gehad bij het maken van *Salvatore Giuliano*: terwijl de moord op Giuliano wordt vertoond, laat de regisseur zien dat de officiële bronnen op allerlei manieren de waarheid trachten te verbergen. *Salvatore Giuliano* is een poging het ware verhaal over de mythische Siciliaanse volksheld te reconstrueren aan de hand van gerechtelijke dossiers, ooggetuigenverslagen, brieven en krantenberichten. In moderne

⁵⁸ Ibidem, 220; Dickie, *Cosa Nostra*, 16.

⁵⁹ Hart, 'Destabilising Paradise', 221.

⁶⁰ Laura Wittman, 'The Visible, Unexposed. Francesco Rosi's *Salvatore Giuliano*' in: Dana Renga, *Mafia Movies: A Reader* (Toronto 2011), 212.

bewoordingen valt de productie het best te beschouwen als een docudrama, hoewel de film ook melodramatische effecten (zoals lange stiltes gevolgd door plotseling lawaai) niet schuwt.⁶¹ Over de verhouding tussen fictie en realiteit zegt Rosi zelf: ‘The film is a kind of quest for the truth: an approximate search, too, because even today we do not know the whole truth.’⁶² Door filmkenners wordt *Salvatore Giuliano* beschouwd als de eerste politieke maffiafilm uit de Italiaanse filmgeschiedenis.⁶³

De legendarische hoofdpersoon Giuliano wordt in de film geportretteerd als een uiting van de door jarenlange externe overheersing opstandige en onverbeterlijke Siciliaanse geest. Giuliano is een mythische figuur die na zijn overleden in 1950 een plaats heeft veroverd in de harten van de Sicilianen; Brianna Humphreys verklaart dit door te stellen dat het levensverhaal van Giuliano veel parallellen vertoont met de geschiedenis van Sicilië. Elementen als ballingschap, onbetrouwbaarheid, geweld, tragedie en corrupte politiek zijn gemeenplaatsen in zowel het korte leven van Giuliano als de turbulente Siciliaanse geschiedenis.⁶⁴ Humphreys citeert Angelo Restivo die concludeert dat veel Sicilianen gevoelens van sympathie koesteren voor ‘outlaws’ als Giuliano, omdat maffiosi in de Siciliaanse beeldvorming zowel een nostalgisch ideaal als de onvermijdelijkheid van de geschiedenis reflecteren.⁶⁵ Belangrijk om te vermelden is dat Giuliano in de film maar zeldzaam in beeld komt: Rosi start de film door vanuit een vogelperspectief het levenloze lichaam van Giuliano op een binnenplaats in Sicilië op 5 juli 1950 te tonen. Vervolgens wordt de film gekenmerkt door talloze flashbacks en flashforwards tussen 1943 en 1950, waarmee Rosi de ondergang van de maffiosi Giuliano tracht te illustreren. Deze rommelige chronologie brengt voor de filmkijker, naast enig ongemak, ook het gevoel naar voren dat er sceptisch moet worden gekeken naar het trekken van lineaire conclusies over het leven van Giuliano.⁶⁶ Laura Wittman haakt in op het nauwelijks in beeld komen van de hoofdpersoon in de film. Zij stelt dat hetgene dat niet wordt getoond het belangrijkste deel van de film markeert. De film gaat namelijk niet over Giuliano en sich, maar eerder over het

⁶¹ Darragh O’Donoghue, ‘Salvatore Giuliano’, *Cinémathèque Annotations on Film* (Iss. 62, 2012), digitale versie (laatst gezien op 4 juni 2014).

⁶² Brianna Humphreys, ‘Heroes or Hoodlums: A Comparative Analysis of an Italian and an American Gangster Film’ in *Chrestomathy* (Vol. 12, 2013), 6.

⁶³ Luana Babini, ‘The Mafia: New Cinematic Perspectives’ in: William Hope (red), *Italian Cinema. New Directions* (Bern 2005), 230.

⁶⁴ Humphreys, ‘Heroes or Hoodlums’, 2.

⁶⁵ Ibidem

⁶⁶ Ibidem, 3.

ondoorgegrondelijke karakter van de Siciliaan, dat is gevormd door talloze buitenlandse invasies.⁶⁷

Rosi heeft in *Salvatore Giuliano* slechts gebruik gemaakt van twee professionele acteurs. De rest van de rollen wordt vervuld door ‘gewonen’ Sicilianen (veelal boeren). Het doel dat Rosi hiermee had, was de film voorzien van een authentiek karakter. Een ander onderdeel van dat streven was dat een groot aantal scènes is opgenomen op de plaats waar de gebeurtenissen daadwerkelijk hebben plaatsgevonden. Daarnaast werden delen van de film waarin veel figuranten en passanten een rol hadden nauwelijks gerepeteerd, in de hoop dat de Sicilianen zoveel mogelijk hun ware emoties toonden tijdens het spelen.⁶⁸

De stereotypen van maffiosi die in *Salvatore Giuliano* naar voren komen zijn enerzijds gericht op gevoelens van nostalgie en authenticiteit, maar benadrukken ook vooral de mythische uitwerking van figuren als Giuliano. Giuliano wordt, hoewel duidelijk is dat hij een bandiet is, niet neergezet als persoon die kwade bedoelingen heeft. Door te stellen dat de waarheid over het leven van Giuliano nooit achterhaald kan worden en door de suggestie te wekken dat er duidelijke parallelen zijn tussen de Siciliaanse geschiedenis en het levensverhaal van één van de meest legendarische maffiosi figuren uit de tijd, geeft Rosi Giuliano legitimiteit en houdt hij een deel van de mythevorming over maffiosi in stand. Een belangrijk deel van de stereotypering is het landschap: het uitgestrekte en oogverblindende Siciliaanse platteland en de pittoreske stad Montelepre zijn een prachtig decor van waaruit haast vanzelfsprekend de mythe van ‘rustieke ridderlijkheid’ spreekt. In lijn met de historische discoursen over stereotypen van maffiosi valt *Salvatore Giuliano* aan te merken als ijkpunt in de klassieke beeldvorming over de maffia in de Italiaanse filmgeschiedenis. Er is sprake van een duidelijk politiek statement, dat Rosi in latere interviews verwoordt als: ‘My first preoccupation was to recount the story of the man and also the nature of Sicily of that period so as to denounce the hidden links between the power of the state, the power of the country’s institutions and the power of the Mafia’.⁶⁹ Naast de politieke lading van *Salvatore Giuliano* is in deze film ook een groot deel van de stereotypering uit het historische discours te achterhalen, zoals noties van eer, tragedie, onbetrouwbaarheid en geweld. Bovendien bevestigt de film niet alleen de stereotypen van maffiosi, maar ook die van Sicilië door de nadruk te leggen op het landschap, het boerse karakter van de bevolking

⁶⁷ Wittman, ‘The Visible, Unexposed’, 211.

⁶⁸ Humphreys, ‘Heroes or Hoodlums’, 7.

⁶⁹ Ibidem, 6-7.

en de turbulente geschiedenis van het eiland die als het ware heeft gefungeerd als katalysator voor 'fare i maffiosi'.

Hoofdstuk 2

Aan de andere kant van de oceaan: van migratie naar *The Godfather*

‘Een mengelmoes van medelijden en paniek’

In de inleiding van dit onderzoek is de keuze om de Italiaans en de Italiaans-Amerikaanse maffia met elkaar te vergelijken gerechtvaardigd. Deze legitimatie kwam voort op basis van de gemeenschappelijke geschiedenis en roots die de beide maffia's met elkaar verbindt en vanwege een vergelijkbare hiërarchische structuur en de overeenkomst dat zowel in Italië als in de Verenigde Staten de maffia opereert als een anti-staat. In 1901 begon de eerste grote migratiestroom vanaf Sicilië naar de Verenigde Staten. Op dat moment vertrokken 1,1 miljoen bewoners van Sicilië, een kwart van de totale bevolking van het eiland, waarvan er ruim 800.000 in Amerika terechtkwamen. Dit waren voor een deel arme Siciliaanse boeren, gelukszoekers, maar volgens Dickie onvermijdelijk ook ‘mannen van eer’. Al voor 1901 was er een ‘brug’ tussen Palermo en New York in de vorm van de citrushandel die een bescheiden migratie van Sicilië naar Amerika tot gevolg had. In de jaren 1880 en 1890 maakt de politie van New York voor het eerst melding van moorden die in verband waren gebracht met afrekeningen in het milieu van de maffia. In 1890 werd de hoofdcommissaris van de politie in New Orleans om het leven gebracht, waarna de Siciliaanse verdachten werden gelyncht. De migratiestromen vanaf 1901 zorgden voor transnationaal handelsverkeer tussen Italië en de Verenigde Staten, waarvan de uitwisseling van criminele ideeën, hulpmiddelen en personeel onderdeel was.⁷⁰ Het hart van de Siciliaanse gemeenschap in New York werd Elizabeth Street; in 1905 waren daar ruim 8200 Italianen gehuisvest, van wie het grootste gedeelte uit Sicilië afkomstig was. Amerikanen keken ten tijde van de emigratiestroom ‘met een mengeling van medelijden en paniek’ naar de immigrantenwijken. Zeker in de beginjaren waren de omstandigheden armoedig en hield alleen de gedachte dat de leefomstandigheden in Little Italy nog altijd beter waren dan op het Siciliaanse platteland de immigranten op de been. De dynamische omgeving van deze migrantenwijken bleek een vruchtbare basis voor de maffia, hoewel het voor de meeste bendes aannemelijk is dat zij aanvankelijk niet van plan waren lang in de Verenigde Staten te

⁷⁰ Dickie, *Cosa Nostra*, 185.

blijven. Hun lot besliste anders: de meesten bleven hun hele leven (hoewel dat door hun criminele netwerken soms kort duurde) in Amerika wonen.⁷¹

De drooglegging zorgde vanaf 1919 voor een ‘nieuwe markt’ voor de maffia; de dranksmokkel bood gewelddadige bendeleden een kans om op de voorgrond te treden. Deze bendeleden hadden in de jaren twintig en dertig één opvallende overeenkomst: allemaal waren ze afkomstig uit de tweede generatie Italiaanse migranten en geboren of opgegroeid in een Italiaanse immigrantenwijk. De opkomst van deze maffiosi viel samen met de ‘amerikanisatie’ van de Italiaanse migrantenmaffia. De tweede grote emigratiegolf kwam in de jaren 1920, voordat er immigratiequota werden ingesteld in de Verenigde Staten. Een derde golf aan Italiaanse migranten volgde na de Tweede Wereldoorlog en hield aan tot ongeveer de jaren zeventig. Salvatore Lagumina stelt dat de stereotypen over Italianen in Amerika met name gebaseerd zijn op vooroordelen over de eerste twee generaties Italiaanse migranten.⁷²

Stereotypen, cinema en rassenspolitiek

Lagumina beschrijft in zijn essay over historische anti-Italiaanse sentimenten in de Verenigde Staten dat tot aan het midden van de twintigste eeuw de beeldvorming over Italianen vanuit Amerikanen werd gedomineerd door stereotypen als luiheid, onwetendheid, bijgelovigheid en een drang naar criminaliteit.⁷³ De stereotypen van de eerste generaties Italianen waren die van ‘domme clowns’ of nog erger, ‘gewelddadige gangsters’. Aan het eind van de jaren dertig lijkt de immigratie van Italianen succesvol, mede doordat de Little Italy’s zich bewezen als dynamische economische omgevingen, maar de stereotyperingen bleven.⁷⁴ Lagumina beschrijft dat de stereotypen van Italianen worden gevoed door het koppelen van de Italiaanse identiteit aan de georganiseerde misdaad. Ook nadat, onder invloed van anti-discriminatiebewegingen vanaf de jaren zestig, de onverdraagzaamheid jegens Italianen afnam, bleven criminele stereotypen als gevolg van populaire filmproducties als *The Godfather* en *The Untouchables* aanwezig in de beeldvorming over Italiaans-Amerikanen. Lagumina benoemt het gevolg van deze stereotypering als ‘guilt by

⁷¹ Ibidem, 186-188, 198.

⁷² Salvatore Lagumina, ‘Prejudice and Discrimination. The Italian-American Experience Yesterday and Today’ in: William J. Connell en Fred Gardaphé (red), *Anti-Italianism Essays on a Prejudice* (New York 2010), 108-109.

⁷³ Lagumina, ‘Prejudice and Discrimination’, 109.

⁷⁴ Ibidem, 109.

association': bij personen met een Italiaanse (achter)naam wordt al snel de suggestie gewekt dat zij betrokken zijn bij de maffia.⁷⁵

Bertellini schetst in zijn boek *Italy in Early American Cinema* (2009) hoe zaken als ras en landschap de beeldvorming over nationale identiteiten en raciale verschillen hebben beïnvloed. Zijn onderzoek is gericht op de analyse hoe het visualiseren en het representeren van het 'pittoreske' in vroege Amerikaanse filmproducties stereotyperingen van Italianen in de filmgeschiedenis hebben gevoed.⁷⁶ Bertellini stelt dat het pittoreske en nobele beeld van Italianen in de Amerikaanse cinema is geadopteerd uit de negentiende-eeuwse beeldvorming over Italianen; associaties met vulkaanachtige landschappen en gebergten. Als één van de grootste immigrantengroepen in de Verenigde Staten zagen de Italianen zich geconfronteerd met schilderachtige beelden en karakteristieken, waarin aan hen negatieve eigenschappen als een onvoorspelbaar temperament, jaloezie en wraakzucht werden toegeschreven. Toch was er in dat beeld ook ruimte voor positieve kenmerken, zoals passie, artistieke begaafdheid en vrijgevigheid. Deze elementen staan aan de basis van een discours van 'otherness' en exotisme.⁷⁷ De stereotypen van Italianen worden, volgens Bertellini, gevestigd in de achttiende en negentiende eeuw als mannelijke jongvolwassenen uit de Europese eliteklasse tijdens hun Grand Tours het Italiaanse schiereiland verkennen. De kennismaking met Italië was voor hen zowel leerzaam als een cultuurshock.⁷⁸ Vanaf het einde van de negentiende eeuw verandert het schilderachtige beeld van (Zuid-)Italië, als zij onder invloed van populaire en commerciële mediarepresentaties van nationale en raciale stereotypen niet langer voorbehouden is aan elitaire esthetische traditie, maar toegankelijk wordt voor een groter publiek. Cruciale ontwikkelingen zijn de opkomst van de fotografie en van het massatoerisme. Door de deelname van Sicilianen aan het trans-Atlantische verkeer van goederen en personen, werden de gevestigde stereotypen naar de Verenigde Staten geïmporteerd.⁷⁹

De vroege geschiedenis van de Amerikaanse film kenmerkt zich door de vertaling van de 'pittoreske' stereotypen naar de wereld van het 'wilde westen'. In grote steden vormde de gelijkschakeling tussen Italianen en het 'pittoreske' voor een bevestiging van een raciaal stereotype tussen immigranten uit Italië en uit andere Europese landen.⁸⁰ Italianen werden

⁷⁵ Ibidem, 111-112.

⁷⁶ Bertellini, *Italy in Early American Cinema*, 4-5.

⁷⁷ Ibidem, 5.

⁷⁸ Ibidem, 6.

⁷⁹ Ibidem, 6-7.

⁸⁰ Ibidem, 10.

gezien als ongeschikt voor volwaardig burgerschap en werden gestereotypeerd als notoire wetsovertreders die in de regel een band hadden met criminele organisaties. De stereotyperingen in vroege Amerikaanse films hebben een duidelijk politiek doel: het legitimeren van de raciale uitsluiting van Italiaanse immigranten en meer in het algemeen het vestigen van een politiek wenselijk zelfbeeld. Italiaanse immigranten waren alles wat Amerikanen *niet* moesten zijn en fungeerden als ‘negatieve oppositie’.⁸¹ Dana Renga plaatst zich in dezelfde historiografische traditie: zij ziet de filmproducties uit jaren 1880 tot 1920 als uitvloeisel van het anti-Italiaanse sentiment dat ontstond na de massale immigratie van ‘Southerners’ naar de Verenigde Staten. Film is een visueel equivalent van de stereotypen waarin gesteld werd dat Italiaanse immigranten cultureel achtergesteld, minder intelligent en ongeschikt voor arbeid waren.⁸²

Jonathan Cavallero citeert in zijn artikel over stereotypen van Italianen: ‘If the Italian was not seen as a gangster or a knife-wielding, mustachioed foreigner who had taken away American jobs from the earlier immigrants, then he was depicted as a restless, roving creature who dislikes the confinement and restraint of mill and factory, very slow to take the American ways, volatile, and incapable of effective team work’.⁸³ In Hollywood-producties zijn dergelijke maatschappelijke vooroordelen tegenover Italianen een effectief middel voor filmmakers om het raciale onderscheid, tegen de achtergrond van de economische crisis van de jaren dertig, te onderschrijven. Een voorbeeld van deze vooroordelen vormt *Little Caesar* (1930), waarin Italiaanse immigranten indirect beschuldigd waren van medeplichtigheid aan de recessie doordat zij hadden gebroken met de idealen van de ‘American Dream’.⁸⁴

Peter Bondanella wijst op een opvallende tegenstelling, namelijk tussen die van Italianen van vlees en bloed die vanaf de derde generatie bijna perfect zijn geassimileerd in de Amerikaanse samenleving en de representatie van Italianen op het filmdoek. Bondanella spreekt niet over stereotypen van Italiaans-Amerikanen maar van ‘Hollywood Italians’. Deze stereotypen omvatten representaties van gangsters, geweldswellustelingen en gepassioneerde ‘Latin lovers’.⁸⁵ Cavallero onderscheidt naast de gangster in de Amerikaanse filmcultuur twee stereotypen van Italianen: fessos en tricksters; idioten en bedriegers. Hoewel de stereotypen van maffiosi een grote variatie kennen aan verschijningsvormen en dus in sommige gevallen zowel kunnen worden gezien als gangster, fesso of trickster, is het

⁸¹ Ibidem

⁸² Dana Renga, ‘The Corleones at Home and Abroad’ in: Dana Renga, *Mafia Movies: A Reader* (Toronto 2011), 10-11.

⁸³ Jonathan Cavallero, ‘Gangsters, Fessos, Tricksters, and Sopranos. The Historical Roots of Italian American Stereotype Anxiety’ in *Journal of Popular Film and Television* (Vol. 32, 2004), 52-53.

⁸⁴ Cavallero, ‘Gangsters, Fessos, Tricksters, and Sopranos, 52.

⁸⁵ Peter Bondanella, *Hollywood Italians: dagos, palookas, romeos, wise guys, and Sopranos* (New York 2004), 12.

discours over ‘gangsters’ in de Amerikaanse film het meest dominant. De etnische achtergrond van de gangster speelt een belangrijke rol: door Rico Bandello (de hoofdpersoon in *Little Caesar*) en Tony Camonte (*Scarface*) te ‘otheren’ ten opzichte van de ‘gemiddelde Amerikaan’ wordt een stereotype gevestigd waarbij de Italiaan schuld heeft aan de neergang van de ‘American Dream’.⁸⁶ De Italiaanse gangster wordt in de Amerikaanse cinema vanaf de jaren dertig weggezet als een persoon met een gebrek aan intelligentie, loyaliteit en sociaal tact. Filmmaffiosi als Bandello en Camonte worden gestereotypeerd door hun impulsiviteit en hun non-discriminatoire manier van werken; zij worden getypeerd als volwassenen met de mentaliteit van kinderen.⁸⁷ Tegen het einde van de jaren dertig worden er pogingen ondernomen om de etnische verdeeldheid in de Verenigde Staten te beteugelen; er komt een productiecode met als doel de negatieve beeldvorming over etnische groepen een halt toe te roepen. De stereotypen van Italianen bleven in Hollywood echter bestaan, met verhaallijnen over beruchte Italiaanse maffiosi en Italiaans-Amerikaanse acteurs als hoofdrolspelers.⁸⁸

Hoewel de economische malaise van de jaren dertig is verdwenen, bleef in de decennia die volgden een belangrijke constante dat de Italiaans-Amerikaanse immigranten een bedreiging zouden vormen voor de ‘American Dream’. De Italiaanse etniciteit bleef een belangrijk retorisch stijlmiddel waarmee een afstand tussen het publiek en de subversieve praktijken van maffiosi kon worden gecreëerd.⁸⁹ Volgens Bondanella representeren de stereotypen van Italiaans-Amerikanen de ambivalente beeldvorming in de Verenigde Staten over Italianen. Schoorvoetend gaven de Amerikanen hiermee toe stiekem een zekere jaloezie en bewondering te voelen ten opzichte van de Italiaanse migranten.⁹⁰

Don Corleone als ‘mainstream’ immigrantengrootvader

Robert Casillo schetst dat in de jaren twintig en dertig criminele Italiaanse immigranten werden gezien als gangsters in plaats van maffiosi. Dit onderscheid bestaat er volgens Casillo uit dat gangsters zijn te definiëren als leiders van een multi-etnische gang, terwijl maffiosi werden geassocieerd met de waarden en de tradities van een familieorganisatie die is geworteld in de ‘oude wereld’.⁹¹ Vanaf de jaren vijftig komt in gangsterfilms een duidelijk beeld naar voren waarin de Amerikaanse overheid en economie

⁸⁶ Cavallero, ‘Gangster, Fessos, Tricksters, and Sopranos’, 53.

⁸⁷ Ibidem, 54.

⁸⁸ Ibidem, 55.

⁸⁹ Ibidem, 59.

⁹⁰ Bondanella, *Hollywood Italians*, 14-15.

⁹¹ Robert Casillo, ‘Prelude to the Godfather: Martin Ritt’s *The Brotherhood*’ in: Dana Renga, *Mafia Movies: A Reader* (Toronto 2011), 85-86.

geïnfiltreerd zijn door criminele organisaties. Er ontstaat grote interesse in de Italiaans-Amerikaanse misdaad syndicaten, die zich uit in films als *Al Capone* (1959), *The Scarface Mob* (1959) en *Some Like It Hot* (1959). Volgens Casillo is de film *The Brotherhood* uit 1968 de eerste film die de beeldvorming over gangsters uit de ‘new world’ op een effectieve wijze verbindt met de beeldvorming over maffiosi uit de ‘old world’. Vanuit dat perspectief kan *The Brotherhood* worden beschouwd als de voorloper van *The Godfather* in de Amerikaanse filmgeschiedenis.⁹²

Anthony Tamburri beargumenteert dat de populariteit van maffiosi, zoals gerepresenteerd in *The Godfather*, te verklaren is door het feit dat de Italiaanse gangster meer is dan alleen een crimineel, maar is verworpen tot een ‘countercultural icon who can eventually rise to beat the system’.⁹³ De stereotypen van maffiosi in *The Godfather* hebben twee belangrijke kenmerken: gewelddadige criminaliteit en sentimentele en pathetische familiariteit. Dat laatste kenmerk wordt door Tamburri aangeduid als de representatie van Corleone als een doorsnee immigranten-grootvader en is direct in de één van de eerste scènes van de film zichtbaar. In de ontmoeting met een Italiaans-Amerikaans misdaad syndicaat (dat gecentreerd is rond maffioso Sollozzo) weigert Corleone deel te nemen aan een drugstransportkartel. Veel opvallender dan deze uitkomst van de conversatie is de kleding van de Don: omringd door zes mannen in een ‘klassiek’⁹⁴ zwart-wit kostuum, valt hij op door zijn grootvaderlijke kledingstijl: een bruin pak, een olijfgroen overhemd en een roodgekleurde stropdas met een overvloed aan frivole motieven. Deze kleding laat Corleone lijken op een doorsnee grootvader uit een Italiaans immigrantengezin en níet op een koelbloedige zakenman die zich inlaat met ondergrondse praktijken. Dit familiale karakter van Corleone wordt nader onderstreept wanneer hij op de markt fruit gaat kopen, slechts enkele minuten voor hij wordt neergeschoten. Tamburri concludeert dat *Godfather* niet zo zeer een gangsterfilm, maar eerder een immigrantensage is.⁹⁵ Fran Mason neemt twee stereotypen waar in *The Godfather*: in de eerste plaats die van de zakelijke en ondergrondse activiteiten van de Corleones en in de tweede plaats die van het familieleven. Die laatste neemt volgens Mason altijd de overhand, aangezien de familie moeite heeft om privé en

⁹² Ibidem, 86-87.

⁹³ Anthony Tamburri, ‘Michael Corleone’s Tie: Francis Ford Coppola’s *The Godfather*’, 95-96.

⁹⁴ Tamburri stelt dat een zichzelf respecterende maffioso nooit zou zonder zwart-wit pak verschijnen tijdens een belangrijke bijeenkomst, zeker niet in de periode waarin de film zich afspeelt. Zie Renga, *Mafia Movies*, 96. Deze stelling is aanvechtbaar en wellicht een vorm van projectie en stereotypering.

⁹⁵ Tamburri, ‘Michael Corleone’s Tie’, 96.

zakelijk van elkaar te scheiden en bovendien maar met de grootst mogelijke moeite de emoties kan beteugelen.⁹⁶

Hart stelt dat de belangrijkste associaties met maffiosi in de Amerikaanse filmcultuur misdaad, intimidatie, eer, geweld en macht zijn. Deze aspecten worden gevisualiseerd door kleding, wapens en luxegoederen. Coppola heeft, volgens Hart, gekozen om in *The Godfather* de mythen over de maffia te omarmen: ‘Coppola made it into a popular culture staple’.⁹⁷ Volgens Hart zijn de stereotypen van maffiosi in *The Godfather* te herleiden tot de immigrantenstatus van de hoofdpersonen. De Italiaanse immigrant vormde een regionale etnische identiteit die bovendien een sterke verbintenis had met het Siciliaanse thuisland. Een illustratie daarvan is dat een groot aantal scènes uit *The Godfather* zich afspeelt op Sicilië. Deze zichtbare associatie met Sicilië zorgt voor een bevestiging van de oorsprongsmythen van de maffia en kaart het belang aan van het moederland: Sicilië is een plek om te ontvluchten, maar ook om uiteindelijk weer naar terug te keren. Dit maakt dat de stereotypen van maffiosi gevoed worden door de etnische identiteit waaraan hoofdpersonen, landschappen, feesten, conversaties, kleding, gebruiksvoorwerpen en voedsel in de film refereren.⁹⁸ Daarnaast kent de film ook een duidelijke connectie met de Verenigde Staten, waarover Coppola zegt: ‘I always wanted to use the Mafia as a metaphor for America. If you look at the film, you see that it’s focussed that way. The first line is: I believe in America’. Volgens Coppola is de belangrijkste overeenkomst tussen de maffia en de Verenigde Staten dat beiden een kapitalistisch systeem zijn, waarbij het maken van winst voorop staat.⁹⁹ In parallel met de beeldvorming in vroegere maffiafilms kan worden gesteld dat de maffia wordt voorgesteld als bedreiging van Amerikaanse waarden, maar ook een spiegel is voor de sociale problemen in Amerika.

Centraal staat de iconische persoonlijkheid van de hoofdpersoon. Anders dan de meeste Italiaanse maffiafilms uit dezelfde tijd, is *The Godfather* geen politiek statement, maar een legendarisch en mythisch epos over de icoon Corleone. De hoofdrolspeler is een protagonist in de ‘American Dream’ en wordt gedreven door immigrantenaspiraties.¹⁰⁰ De belangrijkste stereotypen zijn dus gericht op het ‘Siciliaanse’ karakter van de hoofdrolspelers; misdaad, ercodes en familie vormen een belangrijke leidraad in de film. Het gewelddadige karakter van maffiosi in *The Godfather* staat in veel gevallen in functie van het contrast met

⁹⁶ Fran Mason, *American Gangster Cinema. From Little Caesar tot Pulp Fiction* (New York 2002), 130.

⁹⁷ Hart, ‘Destabilising Paradise’, 219.

⁹⁸ Ibidem, 220.

⁹⁹ Bondanella, *Hollywood Italians*, 239.

¹⁰⁰ Hart, ‘Destabilising Paradise’, 220-221.

de familieman Don Corleone. Het geweld wordt veelal gepleegd door clanleden van Corleone of personen uit andere maffiagroeperingen, die worden getypeerd als volgzaam en minder intelligent, in lijn met eerdere stereotyperingen van maffiosi.

The Godfather laat op twee manieren een breuk zien in de Amerikaanse filmische representatie van maffiosi vanwege de combinatie van stedelijke Amerikaanse factoren als gangsterisme met Siciliaanse aspecten, zoals uiterlijkheden (snor, hoed of gebruide huid), kleding (de immigrantenoutfit van Corleone), gebruiken (passie, dialect, snel praten, hartstochtelijkheid, het belang van familie) of landschap (pittoresk) en omdat de stereotyperingen in de vroege Amerikaanse films deels worden losgelaten door de nadruk op het legendarische en het iconische van de hoofdpersonen. Hierdoor wordt getoond dat de maffia tot in hoge mate is doorgedrongen in de Amerikaanse economie en is ervoor het eerst in de Amerikaanse filmgeschiedenis sprake van een omarming van de ontstaansmythen van de maffia. Bovendien zorgt het stereotype van een familiale maffioso¹⁰¹ voor een bevestiging van het gepassioneerde en het emotionele beeld van Italianen dat in eerdere discoursen werd besproken. De invloed van Coppola's film is groot doordat *The Godfather* het bewustzijn over de maffia als sociaal probleem heeft vergroot. *The Godfather* laat de dichotomie zien tussen de oude maffia die gebaseerd is op morele codes (Don Corleone; Marlon Brando) en de nieuwe maffia (Michael Corleone; Al Pacino) die gebaseerd is op zakelijke activiteiten. *The Godfather* koestert de verering van de maffioso, met als legitimering dat hij de idealen van de 'American Dream' nastreeft, zij het door illegale praktijken.¹⁰²

¹⁰¹ Dit komt al in de titel naar voren: Don Corleone is niet alleen de peetvader van zijn eigen familie, maar ook van *nuclear family*; de clan van maffiosi. De peetvader beschermt beide families.

¹⁰² Alfio Leotta, 'Do Not Underestimate the Consequences of Love: the Representation of the New Mafia in Contemporary Italian Cinema' in: *Italica* (Vol. 88, No.2, 2011), 289.

***The Sopranos* en *Gomorrah* als reactie op ‘klassieke’ stereotypen**

Dikke en lelijke maffiosi als spiegel voor de ‘American Dream’

Tony Soprano staat aan het hoofd van een Italiaans-Amerikaanse familie in New Jersey. Familie heeft in dit verband twee betekenissen: Soprano is zowel het hoofd van zijn eigen gezin als van een criminele organisatie, die opereert onder het mom van een afvalbedrijf en een nachtclub. Soprano is een geplaagde familieman met kopzorgen over zijn vrouw en zijn kinderen, maar lijdt ook aan zakelijke moeilijkheden en de gevaren die zijn ‘werk’ en zijn ‘collega’s’ met zich meebrengen. Neil Wynn beschrijft de problematiek van Soprano als ‘a profound moral ambiguity’. De kijkers van de HBO-televisieserie raakten bekend met de angstaanvallen en depressies van Soprano door de gesprekken die hij voert met zijn psychotherapeut.¹⁰³

Cavallero schrijft dat de stereotypen die vanaf de jaren dertig dominant werden in het cinematografische discours overeind zijn gebleven in *The Sopranos*. Hij stelt dat wat betreft karakters een wezenlijke ontwikkeling heeft plaatsgevonden: de familie Soprano woont in een ‘burgerlijke suburb’ en Tony is blijkens zijn bezoeken aan de psychotherapeut niet uitsluitend een eigenzinnige maffioso, maar ook geneigd hulp te zoeken via officiële (Amerikaanse) kanalen. De constanten in het narratief zijn volgens Cavallero dat de maffioso zich blijvend uitgedaagd ziet door de ‘American Dream’ en dat de Italiaanse etniciteit een retorisch stijlmiddel blijft. Hoewel deze etniciteit duidelijk uitgelicht wordt is de sociale en culturele context waarbinnen deze etniciteit wordt gereflecteerd wezenlijk veranderd. De belangrijkste ontwikkeling is dat *The Sopranos* een product is van een tijd waarin *formeel* een groot deel van de discriminatie jegens Italianen is verdwenen: de toestand van Italiaans-Amerikanen in de eenentwintigste eeuw verschilt met die van de jaren dertig; Italianen zijn nu zelf onderdeel van het blanke establishment.¹⁰⁴ Cavallero haalt Fred Gardaphé aan, die stelt dat *The Sopranos* symbool staan voor de assimilatie van Italiaans-Amerikanen in de Verenigde Staten. In tegenstelling tot de jaren dertig maken de stereotyperingen in *The Sopranos* geen onderdeel uit van een algemene trend. Op dit punt bestaat enige academische discussie, die wordt versterkt door verschillende Italiaanse belangengroepen die stellen dat de

¹⁰³ Neil Wynn, ‘Review Essay: Counselling the Mafia: The Sopranos’, *Journal of American Studies* (Vol. 38, 2004), 128.

¹⁰⁴ Cavallero, ‘Gangster, Fessos, Tricksters, and Sopranos’, 59-60.

stereotyperingen in films en series moeten ophouden. *The Sopranos* lijkt het voortbestaan van stereotypen te verstevigen door clichématige stereotyperingen te representeren; maar neemt deze typeringen op de hak door zichtbare overdrijving en uitvergoting. Volgens Cavallero is er geen sprake van discriminatie, maar is het representeren van Italiaanse etnische kenmerken een vorm van behoud van en eerbetoon aan de Italiaanse cultuur. Ook Lagumina ziet eenzelfde ontwikkeling door te stellen dat de tijden van openlijke uitsluiting van Italianen voorbij zijn.¹⁰⁵ Stereotyperingen van maffiosi zijn in films en televisieseries aan de orde van de dag, maar representeren geen werkelijke situatie meer. Dit voedt de frustratie van belangengroeperingen, maar geeft ook aan dat beeld en werkelijkheid ver uit elkaar liggen en dat een politiek doel voor de stereotypen in bijvoorbeeld *The Sopranos* onwaarschijnlijk is.

George Larke-Walsh stelt dat de criminele identiteit van de familie Soprano onderdeel is van de hiërarchische structuur van de onderwereld, waarin familiebanden belangrijk zijn en masculiene identiteiten worden aangesproken ter bescherming van familie of reputatie. Door de familiale structuur van maffiaorganisaties worden functies vaak van vader op zoon overgedragen. De implicaties die hier volgens Larke-Walsh uit volgen zijn dat er een directe connotatie is tussen Italiaans erfgoed en de georganiseerde misdaad; dat maffiosi weinig invloed hebben op hun lot (hun criminele gedragingen zijn deels aangeleerd, maar ook deels aangeboren) en dat criminaliteit niet per definitie immoreel is, maar ook kan voortkomen uit een van vader op zoon overgedragen 'mentale ziekte'.¹⁰⁶ Hoewel tegen de stelling van Larke-Walsh voldoende argumenten te verzinnen zijn, is het een narratief dat goed toepasbaar is op de karakteristieken van de familie Soprano: het belang van de familie en de uitzichtloze situatie waarin de bendeleden en Tony zich verkeren, geeft het gevoel dat de hoofdrolspelers zelf weinig hand hebben in hun lot, maar door de hiërarchische verhoudingen gedwongen zijn zich te schikken in de situatie.

Bondanella voegt aan deze analyse toe dat *The Sopranos* een postmoderne fascinatie met gangsterfilms reflecteert, waarbij volgens Bondanella vanwege de complexiteit van de plots verdedigbaar zou zijn om *The Sopranos* te benaderen als een verzameling films in plaats van een televisieserie.¹⁰⁷ Veel meer dan een gangsterfilm, doet *The Sopranos* aan als een familiesage, waarin realisme en grotere maatschappelijke problemen centraal staan, zoals racisme en sociale mobiliteit. De karakters in de serie vormen een metafoor voor de grotere problemen van 'corporate America'. De stereotyperingen van maffiosi in *The Sopranos* zijn

¹⁰⁵ Ibidem, 61; Lagumina, 'Prejudice and Discrimination', 111.

¹⁰⁶ George Larke-Walsh, 'Mafia Identity as Inheritance in Abel Ferrara's *The Funeral*' in *Journal of Popular Film and Television* (Vol. 40, No. 2, 2012), 76-77.

¹⁰⁷ Bondanella, *Hollywood Italians*, 15.

naast familiaal en onfortuinlijk, vooral dik, lelijk en nietsontziend. Raymond Schroth citeert in zijn artikel uit *The New York Times*: ‘The Sopranos are a ruthless bunch of ignorant cynics who bump off human beings’.¹⁰⁸ Een andere stereotypering die in *The Sopranos* aan bod komt, is de nadruk op culturele afkomst, zoals het gebruik van dialect en Soprano’s hunkering terug te keren naar het geboortedorp. Een andere stereotypering is de nadruk op voedsel in de serie; in geen enkele andere Amerikaanse televisieserie stond zo vaak een maaltijd centraal in een aflevering.¹⁰⁹ Ondanks de nadruk op de Italiaanse etniciteit, wordt de maffia niet verheerlijkt in *The Sopranos*. Maffiosi worden geportretteerd als kwaadaardige bandieten, maar gecontextualiseerd in bredere verschijnselen van de Amerikaanse cultuur. Wynn ziet in *The Sopranos* een metafoor voor de Amerikaanse sociale problemen en een symbool voor de nationale ‘ziekten’ van de ‘American Dream’.¹¹⁰ James Gandolfini, die de rol van Tony Soprano vertolkt, is het daar mee eens: ‘This is a show about America and anyone who watches with any degree of intelligence understands that right away.’¹¹¹

Maffiosi zonder glamour: de ‘degree zero’-representatie in *Gomorrah*

De basis voor *Gomorrah* is het gelijknamige semi-fictionele boek van Roberto Saviano (2006) over de macht van de Napolitaanse maffia, de *Camorra*. In tegenstelling tot het boek, waarin realiteit en fictie door elkaar lopen, maakt regisseur Matteo Garrone duidelijk een fictioneel verhaal te vertellen: ‘If there is any political value in the film, it is because of the language it adopts rather than the theme it presents’.¹¹² Zowel het boek als de film geven een beeld van een ‘vergeten oorlog’ in de regio van Napels, die tot de vernietiging en vergiftiging van het hele gebied heeft geleid.¹¹³

De titel is een referentie naar het bijbelverhaal *Sodom en Gomorrah* en symboliseert de totale vernietiging van de Napolitaanse regio. De grofheid van de film geeft het idee dat geen verlossing of weg terug mogelijk is voor maffiosi die eenmaal vastzitten in ‘het systeem’. Er is geen hoop dat de gruwelijkheden van de maffia ooit zullen ophouden, zowel niet voor de hoofdrolspelers als voor de maatschappij als geheel. In dat opzicht doet *Gomorrah* denken aan Dante’s *Inferno*, anno 2008: armzalige flatgebouwen, vieze grauwe

¹⁰⁸ Raymond Schroth, ‘Sopranos. Series about New Jersey Gangster is an American Pop Epic’ in *National Catholic Reporter* (29 juni 2001), 19.

¹⁰⁹ Wynn, ‘Counselling the Mafia’, 129.

¹¹⁰ Ibidem, 130.

¹¹¹ Ibidem, 132.

¹¹² Pierpaolo Antonello, ‘Dispatches from Hell. Matteo Garrone’s *Gomorrah*’ in: Dana Renga, *Mafia Movies. A Reader* (Toronto 2011), 380.

¹¹³ Antonello, ‘Dispatches from Hell’, 377.

muren en donkere steegjes vormen het decor voor een wereld van drugsdeals, wapens en moordpartijen. Het landschap van Napels is vervuild en vergiftigd door de tonnen chemische drugsresten die door maffiosi op het platteland worden gedumpt.¹¹⁴

Gomorra wordt door critici opgevat als een post-neorealistische film¹¹⁵; de realistische weergave van Garrone niet kan worden gezien als onschuldig of authentiek, maar eerder als ‘unglamourized’. Dit beeld van glamourloze maffiosi wordt versterkt door hun zweterige, vieze, slecht geklede en ongezonde overkomen en de rauwe manier van filmen, de ruige setting en de niet-professionele acteurs die de film een realistische lading geven. Bovendien zijn de vuurwapengevechten in de film rauw en meedogenloos, maar ontbreekt spektakel. De gevechten worden sober in beeld gebracht en duren niet langer dan voor de verhaallijn strikt noodzakelijk. Pierpaolo Antonello beschouwt *Gomorra* als het antidotum tegen de glamoureuze kijk op de maffia in zowel de Amerikaanse als de Italiaanse filmtraditie.¹¹⁶ Als gevolg van de gekozen benadering worden mystificaties van de maffia ontrafeld door een beeld waarin maffiosi worden neergezet als ‘aanstellerige mannetjes’ die zonder logica te werk gaan en worden geconfronteerd met de verwoesting en de troosteloosheid van hun bestaan. Antonello beschrijft dit stereotype als maffiosi ‘at degree zero’.¹¹⁷

Het beeld van de maffia dat in *Gomorra* naar voren komt is dat van een realiteit waaruit niet valt te ontsnappen en waarin geweld aan de orde van de dag is. De openingsscène van de film, waarin maffiosi tijdens een bezoek aan een zonnebanksalon worden doorzeeft met kogels, is hiervan een illustratie: ‘another day, another hit’. Niet langer staan eerbare principes, zoals in *Cavalleria Rusticana*, centraal; de belangrijkste zorg van de maffia is geld.¹¹⁸ Uit het sterk regiogebonden dialect dat in *Gomorra* wordt gesproken¹¹⁹ spreekt een gevoel van isolatie, waardoor het terrein van de maffia een niemandsland lijkt. Boven alles is in *Gomorra* sprake van een ‘loss of traditional culture’.¹²⁰ De beeldvorming waarin de maffia losstaat van traditionele Zuid-Italiaanse culturele waarden wordt versterkt door de weergave van het landschap: dit wordt gefilmd in sombere shots in grauwe grijs-, blauw- en bruintinten. Maffiosi worden geportretteerd als kleurloze gangsters, gespeend van

¹¹⁴ Ibidem, 378.

¹¹⁵ Michael Covino, ‘Malavita. Gomorra and Naples’ in: *Film Quarterly* (Vol. 62, No. 4, 2009), 72.

¹¹⁶ Antonello, ‘Dispatches from Hell’, 382-383.

¹¹⁷ Ibidem, 383.

¹¹⁸ Megan Ratner, ‘The Gomorra Doctrine’ in: *Film Quarterly* (Vol. 62, No. 4, 2009), 77.

¹¹⁹ De oorspronkelijke versie werd voor Italiaanse bioscoopbezoekers ondertiteld, bron Ratner, ‘The Gomorra Doctrine’, 77.

¹²⁰ Ratner, ‘The Gomorra Doctrine’, 78-79.

enige vorm van persoonlijkheid. Een depressief beeld: de maffia heeft van haar eigen stad de hoofdstad van de Europese drugshandel gemaakt. Filmcriticus Michael Covino ziet deze aspecten als het verbrijzelen van romantische mythen over de maffia.¹²¹ De maffia is een sociaal probleem dat doordrongen is in meerdere sectoren in de maatschappij; van politiek, tot de banken, tot het dagelijks leven van gewone burgers en maffiosi zelf.¹²²

In de iconische scène waarin jonge maffiosi Ciro en Marco gestolen wapens leegschieten aan de oever van een meertje, komen veel aspecten van de beeldvorming in *Gomorra* terug. Interfilmische verwijzingen vormen een belangrijk narratief; zo wordt er gerefereerd aan *La Dolce Vita*, *The Sopranos*, *The Godfather* en *Scarface*. Uit deze verwijzingen spreekt het verlangen van maffiosi om te worden gepresenteerd in een wereld waarin glamour en macht centraal staan. Antonio Tricomo stelt: ‘The bosses know that in our contemporary society one has to be constantly on stage, and that the media representation is more important than reality’. Terwijl Ciro en Marco hun wapens leegschieten, schreeuwen ze: ‘I am Tony Montana’ en wanen ze zich even de glamourmaffioso uit *Scarface*.¹²³

De stereotypen in *Gomorra* zijn ‘een stereotype dat het stereotype overstijgt’ en feitelijk dus geen stereotypering. De poging van Garrone de Camorra op een realistische wijze weer te geven heeft geresulteerd in een rauw, armzalig, uitzichtloos en eenzaam beeld van het leven van kleurloze maffiosi die gevangen zitten in het maffiasysteem. De film laat zien dat stereotypen uit, met name, Amerikaanse films een zucht naar glamour en mystificatie hebben opgeroepen bij Italiaanse maffiosi. Te midden van hun armlastige en troosteloze bestaan, zouden zij liever Don Corleone of Tony Montana zijn. De intertekstualiteit van stereotypen in het filmdiscours laat zien dat de stereotyperingen op het witte doek hun weerslag hebben op maffiosi in de realiteit.

De ontwikkeling van stereotypen in Italië en de Verenigde Staten

Alfio Leotta stelt dat Italiaanse maffiafilms uit de jaren zestig grofweg op te delen zijn in twee categorieën: films waarin de maffia wordt gerepresenteerd als sociaal fenomeen en films waarin op een komische wijze de draak wordt gestoken met de maffia.¹²⁴ Het bekendste voorbeeld van de laatste categorie zijn de films met acteur Alberto Sordi in de hoofdrol. Bij het overlijden van Sordi in februari 2003 stelden commentatoren vast dat de charmante en klunzige acteur had gefungeerd als een ‘oeritaliaan’, als personificatie van het Italiaanse

¹²¹ Covino, ‘Malavita’, 73 en 75.

¹²² Leotta, ‘Do Not Underestimate the Consequences of Love’, 291.

¹²³ Covino, ‘Malavita’, 74; Antonello, ‘Dispatches from Hell’, 381-382.

¹²⁴ Leotta, ‘Do Not Underestimate the Consequences of Love’, 288.

nationale karakter en als ‘held van onze tekortkomingen’.¹²⁵ Gedurende de jaren zeventig zijn de Godfather-stereotypen uit de Hollywoodfilms dominant, voordat in de jaren tachtig en negentig een meer realistisch beeld van de maffia in films wordt gepresenteerd. Dit gebeurt onder invloed van de dramatisch escalatie van het geweld op Sicilië. Tegen het einde van de jaren negentig vindt er in Italië een bewustwordingsproces plaats over de invloed en de oorsprong van de maffia. De sociale problemen op Sicilië en de verscheidende antimaffiabewegingen in Italië krijgen hierdoor een belangrijke positie in Italiaanse films over de maffia.¹²⁶

Luana Babini beargumenteert dat in filmische representatie van de maffia stereotypen de overhand hebben gehad. Tot aan de jaren tachtig werd de Siciliaanse maffia beschouwd als een anachronistische subcultuur waarin *erecodes* en *omerta* de belangrijkste kenmerken zijn. De structuur van de Siciliaanse samenleving werd gezien als belangrijkste oorzaak voor de macht van de maffia: de nog altijd feodale inrichting van de maatschappij en de duistere connecties tussen lokale politici en maffiosi werden gezien als belangrijke voedingsbodem voor maffiaorganisaties.¹²⁷ Gedurende de tachtiger jaren ziet Babini in de Italiaanse filmcultuur een commercialisering van de maffiafilm ontstaan: het aanspreken van een breder, mainstream publiek werd een belangrijk doel van filmproducenten. Om dit doel te bereiken zijn Italiaanse maffiafilms uit die tijd vaak qua thematiek en uitvoering geïnspireerd op Hollywood-tradities. Voor de karakters in de films heeft dit tot gevolg dat zij in essentie in hoge mate gestereotypeerd bleven, zonder dat dit recht deed aan het politieke of publieke discours over de maffia in die tijd.¹²⁸

Aan het einde van de jaren tachtig ontwikkelt de Italiaanse filmwereld zich met de opkomst van de ‘cinema della realtà’, waarin hoogstaand filmdrama werd gecombineerd met een zorgvuldig gedocumenteerde realistische verhaallijn. Min of meer gelijktijdig met deze ontwikkeling komt de jongere generatie in maffiafilms centraal te staan als meest kwetsbare groep in de samenleving. De cultuur van geweld en onderdrukking in Zuid-Italië hinderde jongeren in hun ontwikkeling; een constatering die hen in de films van de late jaren tachtig tot belangrijkste slachtoffers van de maffia maakte.¹²⁹

¹²⁵ Remy Balistreri, ‘Gebrek aan burgerschapszin in Italië. Gli Italiani, sono già fatto, o no?’ in: *Internationale Betrekkingen Magazine* (digitaal magazine, 7 december 2012).

¹²⁶ Leotta, ‘Do Not Underestimate the Consequences of Love’, 289-291.

¹²⁷ Babini, ‘The Mafia: New Cinematic Perspectives’, 229-230.

¹²⁸ *Ibidem*, 231.

¹²⁹ *Ibidem*, 234.

De moord op de twee belangrijkste maffiajagers op Sicilië, Giovanni Falcone en Paolo Borsellino, in 1992 heeft een grote publieke reactie tot gevolg. Er volgden massademonstraties en de Italianen eisten dat politici die connecties hadden met maffiosi moesten aftreden en dat het voor maffiagroepen onmogelijk werd gemaakt lucratieve bouwprojecten binnen te slepen.¹³⁰ De demonstraties hadden een verandering van het politieke klimaat tot gevolg waarin de overheid beloofde niemand te zullen sparen; zelfs oud-premier Andreotti werd voor de rechter gebracht in verband met mogelijke banden met de maffia.¹³¹ Voor de Italiaanse filmwereld betekende de publiekmaking van het massale geweld in de jaren tachtig en negentig en de moord op Falcone en Borsellino een keerpunt in de wijze waarop maffiosi werden geportretteerd. Volgens Babini staan de jaren negentig voor de Italiaanse maffiafilm in het teken van het demystificeren van de maffia. Verscheidende films uit de decennia die volgden handelden op een realistische wijze over de impact van de maffia op de samenleving als geheel, maar ook op het leven van gewone mensen. Een illustratie van deze beweging is *Il Cento Passi* van Marco Tullio Giordana (2000), waarin het verhaal wordt verteld van een jong stel dat de banden met hun eigen familie moet verbreken om zich te kunnen committeren aan ‘a just cause’. Dit illustreert de beweging waarin onbekende ‘martelaren’ tegen de maffia werden geportretteerd.¹³²

Van de stereotypen in *Salvatore Giuliano*, met nostalgie en authenticiteit als kenmerken, is in *Gomorra* zo goed als niets over. Noties van een rustieke ridderlijkheid en een code van eer, staan in schril contrast met de rauwheid en de troosteloosheid van de maffiosi in het Napels van *Gomorra*. Het publieke bewustzijn over de sociale impact van de maffia heeft gezorgd voor een *stereotype shift* in de Italiaanse cinema, verder verstrekt door het gewelddadige decennium van de jaren tachtig en de moorden op Falcone en Borsellino. Beelden van het massale en zinloze geweld op Sicilië en de publiekmaking van de infiltratie van de maffia tot in de hoogste regionen van de politiek gaf de aanzet voor een demystificatie van de maffia.

De stereotypen van de maffia in de Amerikaanse film hebben als meest iconische vertegenwoordiger *The Godfather*. De stereotypering in *The Sopranos* bouwen voor een groot deel voort op stereotypering in eerdere werken. Een *stereotype shift* zoals in Italië plaatsvond, heeft zich in de Verenigde Staten niet voltrokken. Als gevolg van een goed

¹³⁰ Deze twee factoren vormden een groot deel van de machtsbasis van de maffia. Door middel van de bouwcontracten en door vrienden in de lokale of landelijke politiek kon een patronagenetwerk in stand worden gehouden, zie Babini, ‘The Mafia: New Cinematic Perspectives’, 236.

¹³¹ Andreotti wordt uiteindelijk niet veroordeeld wegens gebrek aan bewijs.

¹³² Babini, ‘The Mafia: New Cinematic Perspectives’, 237-244.

verlopen integratie vanaf de derde generatie Italiaanse immigranten waren Italianen in staat om machtige posities te bekleden bij filmmaatschappijen. Hierdoor was de representatie van Italianen in films en televisieseries niet langer beperkt tot een reeks stereotyperingen. In verscheidene televisieseries vertolken Italiaanse karakters kantoormedewerkers, dokters of ondernemers. Er heeft niet alleen verruiming plaatsgevonden van het scala van Italiaanse persoonlijkheden in de Amerikaanse filmcultuur, maar ook van het tegenovergestelde van de stereotypen uit de jaren dertig: de Italiaans etniciteit wordt gevierd en bejubeld. In het licht van de grote verscheidenheid aan Italiaanse karakters op de televisie, vormt *The Sopranos* eerder uitzondering dan regel wat betreft de ‘klassieke’ stereotypen over maffiosi. De kenmerkende aspecten die Amerikaanse filmmakers aan maffiosi meegeven zijn in de afgelopen decennia nagenoeg ongewijzigd gebleven, maar van de automatische connectie tussen de Amerikaanse cultuur en een notie van *maffiosità* is geen sprake meer.¹³³ De belangrijkste verschuiving in de stereotyperingen tussen *The Godfather* en *The Sopranos* is dat de nadruk van een typisch immigrantenprobleem in *The Godfather* is verschoven naar een spiegel voor de sociale problemen in de Amerikaanse samenleving in *The Sopranos*. Het Siciliaanse karakter dat een belangrijke narratief was in *The Godfather* lijkt in *The Sopranos* verder te vervagen doordat de familie Soprano zich gedraagt als een doorsnee Amerikaans gezin. Bovendien is de mythologie rond Don Corleone vele malen groter dan die rond Tony Soprano, die wordt afgebeeld als een gefaalde familieman met zakelijke problemen. Een constante in de stereotypen blijft het gegeven dat de maffioso zich uitgedaagd ziet door de ‘American Dream’ en de metafoor die beide maffiafilms vormen voor de grotere problemen in de Amerikaanse maatschappij.^{134 135}

¹³³ Cavallero, ‘Gangster, Fessos, Tricksters, and Sopranos’, 59-61.

¹³⁴ Ibidem

¹³⁵ Dit onderzoek heeft zich gericht op de stereotyperingen over maffiosi. Mannelijke maffiosi, voor de betere verstaander. Hoewel dit op zichzelf als een omissie valt aan te merken, is deze aanpak mijns inziens toch gerechtvaardigd. In de eerste plaats omdat de representatie van mannelijke maffiosi eenvoudigweg een veel prominentere positie heeft ingenomen in zowel de Amerikaanse als de Italiaanse filmgeschiedenis; hoofdrolspelers zijn in het overgrote deel van de gevallen man en vrouwelijke rollen hebben vaak een bescheidener aandeel. In de tweede plaats zou de omvang van dit onderzoek geen recht doen aan een inhoudelijke behandeling van zowel het mannelijke als het vrouwelijke stereotype. De positie van vrouwen binnen maffiaorganisaties is een onderwerp van studie dat bij lange na nog niet volledig is uitgeput door wetenschappers. Daarnaast is de beeldvorming van vrouwen in maffiaproducties vaak beperkt: grofweg worden vrouwen ofwel als sekssymbool of wel als vlijtige huismoeder of als typische Italiaans ‘mama’ afgeschilderd.¹³⁵ De representatie van vrouwen in maffiafilms vindt bovendien plaats binnen een heel ander discours dan in dit onderzoek is behandeld. Het lijkt me dat hier een mooie uitdaging ligt voor een verdere verdieping van de historiografie. Zie: Joycelyn Ouellette, ‘Gangsters, Mothers, Sex Symbols, and Fessos. Exploring Italian-American Stereotypes in Television. (paper voor het vak Media Analysis en Criticism, *University of New Hampshire*, 2010), 6.

Conclusie

Mobs en maffiosi van *Salvatore Giuliano* tot *The Sopranos*

Stereotypen van maffiosi vinden hun oorsprong ver voordat er effectief kan worden gesproken van ‘mafia’. Dit laatste kan volgens historici als Dickie pas vanaf 1860; het moment waarop de mafia als anti-staat kan opereren naast de kwakkelende Italiaanse eenheidstaat. Vroegere verwijzingen naar een geschiedenis van de mafia zijn een *invention of tradition* en onderdeel van de legitimatie van de gewelddadigheden van de mafia door maffiosi. Stereotypen van maffiosi zijn afkomstig uit eerdere discoursen waarin ‘othering’ van Sicilianen en Zuid-Italianen plaatsvond, onder invloed van bezoekers binnen en buiten Italië. Belangrijk onderscheid in de verslagen van die bezoekers is de afkeuring voor de bewoners tegenover de bewondering van het landschap van Sicilië. De stereotypering van maffiosi waren die van ‘degenerate scoundrel’ en van ‘noble savage’. In *Salvatore Giuliano* komt vooral dat laatste element naar voren. Maffiosi worden neergezet als ridderlijk, eerbaar maar vooral gehard door een eeuwenlange geschiedenis van buitenlandse invasies.

De stereotypen van maffiosi in Amerika bouwen voort op het Europese stereotype, tegen de achtergrond van de grootschalige immigratie van Sicilianen naar de Verenigde Staten vanaf 1901. Filmische representaties van maffiosi waren een cocktail van gangster- en westerninvloeden met de vermeende rustieke ridderlijkheid van de Siciliaanse volksaard. *The Godfather* kan evenwel beter worden beschouwd als immigrantensage, dan als gangsterfilm. Anders dan *Salvatore Giuliano* is *The Godfather* geen politiek gemotiveerde film, maar een mythisch epos over de familie Corleone. Mythen over de oorsprong van de mafia worden door *The Godfather* omarmd en gekoppeld aan de uitdaging die de ‘American Dream’ biedt aan immigranten.

The Sopranos en *Gomorra* zijn in dit onderzoek behandeld als reacties op de klassieke stereotypering van maffiosi in onder andere *Salvatore Giuliano* en *The Godfather*. In Italië is een duidelijke ‘stereotype shift’ waarneembaar onder invloed van de publiekmaking van de gewelddadigheden van de mafia en de politieke bewustwording over de impact van maffiosi op de Italiaanse maatschappij. De moorden op maffiajagers Falcone en Borsellino spelen hierbij een belangrijke rol. Als gevolg van deze ontwikkelingen, zijn noties van nostalgie en eerbaarheid vervangen door een troosteloos, rauw en ruig beeld van maffiosi. Bovendien is de invloed van de Amerikaanse stereotypen als intertekstueel mechanisme merkbaar: de glamour van filmmaffiosi staat in schril contrast met het

uitzichtloze bestaan van ‘echte’ maffiosi. Veel liever dan gevangenzitten in ‘het systeem’, verlangen maffiosi in *Gomorra* naar de prestige van hoofdpersonen uit Amerikaanse maffafilms.

Een ‘stereotype shift’ is niet waarneembaar in de vergelijking tussen *The Godfather* en *The Sopranos*. De stereotypen in Amerika zijn nagenoeg in stand gehouden, met als opmerking dat de achtergrond veranderd is als gevolg van een succesvolle integratie van Italianen. De familie Soprano fungeert als spiegel voor de problemen van de ‘American Dream’ en neemt de stereotypen uit eerdere representaties op de hak. De maffia is niet langer een exotisch Italiaans probleem, maar een schaduwkant van de sociale omstandigheden in de Amerikaanse maatschappij.

Literatuurlijst

- Babini, L., 'The Mafia: New Cinematic Perspectives' in: William Hope (red), *Italian Cinema. New Directions* (Bern 2005)
- Balistreri, R., 'Gebrek aan burgerschapszin in Italië. Gli Italiani, sono già fatto, o no?' in: *Internationale Betrekkingen Magazine* (digitaal magazine, 7 december 2012)
- Bertellini, G., *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape and the Picturesque* (Bloomington 2009)
- Bondanella, P., *Hollywood Italians: dagos, palookas, romeos, wise guys, and Sopranos* (New York 2004)
- Canepa, A., 'From Degenerate Scoundrel to Noble Savage: Italian Stereotypes in Eighteenth-Century British Travel Literature' in: *English Miscellany* (Vol. 22, 1971)
- Cavallero, J., 'Gangsters, Fessos, Tricksters, and Sopranos. The Historical Roots of Italian American Stereotype Anxiety' in *Journal of Popular Film and Television* (Vol. 32, 2004)
- Ciment, M., 'Film Essay: Salvatore Giuliano', *The Criterion Collection* (23 februari 2004)
- Covino, M., 'Malavita. Gomorra and Naples' in: *Film Quarterly* (Vol. 62, No. 4, 2009)
- Dickie, J., *Cosa Nostra. Storia della mafia siciliana* (Rome 2005)
- Dickie, J., 'Stereotypes of the Italian South, 1860 – 1900' in: Robert Lumley en Jonathan Morris (red.), *The New History of the Italian South. The Mezzogiorno revisited* (Exeter 1997)
- O'Donoghue, D., 'Salvatore Giuliano', *Cinémathèque Annotations on Film* (Iss. 62, 2012)
- Gigante, C., 'Fatta L'Italia, facciamo gli Italiani. Appunti su una massima da restituire a d'Azeglio, *Incontri* (Vol. 26, No.2, 2011)
- Gribaudo, G., 'Images of the South: the Mezzogiorno as seen by Insiders and Outsiders' in: Robert Lumley en Jonathan Morris (red.), *The New History of the Italian South. The Mezzogiorno revisited* (Exeter 1997)
- Hart, E., 'Destabilising Paradise: Men, Women and Mafiosi: Sicilian Stereotypes' in: *Journal of Intercultural Studies* (Vol. 28, No. 2, 2007)
- Humphreys, B., 'Heroes or Hoodlums: A Comparative Analysis of an Italian and an American Gangster Film' in *Chrestomathy* (Vol. 12, 2013)

- Lagumina, S., 'Prejudice and Discrimination. The Italian-American Experience Yesterday and Today' in: William J. Connell en Fred Gardaphé (red), *Anti-Italianism Essays on a Prejudice* (New York 2010)
- Larke-Walsh, G., 'Mafia Identity as Inheritance in Abel Ferrara's *The Funeral*' in *Journal of Popular Film and Television* (Vol. 40, No. 2, 2012)
- Leerssen, J., 'Imagology: History and method', in: Manfred Beller en Joep Leerssen (red.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (Amsterdam/New York 2007)
- Leotta, A., 'Do Not Underestimate the Consequences of Love: the Representation of the New Mafia in Contemporary Italian Cinema' in: *Italica* (Vol. 88, No.2, 2011)
- Lupo, S., *Storia della mafia. Dalle origini ai nostri giorni* (Rome 1993)
- Malcolm, D., 'Derek Malcom's century of film. No 98: Salvatore Giuliano', *The Guardian* (4 januari 2001)
- Mason, F., *American Gangster Cinema. From Little Caesar tot Pulp Fiction* (New York 2002)
- Ouellette, J., 'Gangsters, Mothers, Sex Symbols, and Fessos. Exploring Italian-American Stereotypes in Television. (paper voor het vak Media Analysis en Criticism, *University of New Hampshire*, 2010)
- Patriarca, S., *Italian Vices. Nation and Character from the Risorgimento to the Republic* (Cambridge 2010)
- Poon. P., 'The Corleone Chronicles. Revisiting The Godfather Films as Trilogy', *Journal of Popular Film and Television* (Vol. 33, No. 4, 2006)
- Ratner. M., 'The Gomorrah Doctrine' in: *Film Quarterly* (Vol. 62, No. 4, 2009)
- Renga, D., *Mafia Movies: A Reader* (Toronto 2011)
- Saviano, R., *Gomorra* (Amsterdam 2007)
- Schroth, R., 'Sopranos. Series about New Jersey Gangster is an American Pop Epic' in *National Catholic Reporter* (29 juni 2001)
- Stanley, A., 'The TV watch: One last family gathering', *New York Times* (11 juni 2007)
- Varese, F., 'Mafia movements: a framework for understanding the mobility of mafia groups' in *Global Crime* (12:3, 2011)
- Wynn, N., 'Review Essay: Counselling the Mafia: The Sopranos', *Journal of American Studies* (Vol. 38, 2004)