

## Le ombre e la luce: la rinascita della cultura italoamericana attraverso i film di gangster

*Fred Gardaphè*

*University of Stony Brook, Calandra Institute, New York*

In questo breve intervento, vorrei parlare della rinascita della cultura italoamericana e delle sue manifestazioni nei film dei gangster italoamericani.

Le ombre si formano quando si illumina un oggetto, quando si punta un fascio di luce su un oggetto, lo scopo è quello di poterlo vedere meglio. Purtroppo, però, sembra proprio che quando la luce viene puntata sugli italoamericani l'unica cosa che la gente riesce a vedere sono le ombre. Se si pensa all'esposizione ai mezzi di comunicazione come alla luce, e agli italoamericani come l'oggetto, viene da chiedersi perché tutta la bellezza, e molta della realtà, del nostro patrimonio etnico finisca nell'ombra. Penso che la risposta risieda non in quello che è il nostro patrimonio, ma nel modo in cui viene percepito. Per poter suggerire le percezioni più appropriate bisogna avere pieno controllo della luce. Ma nel campo della letteratura, scultura, ballo, canto e così via, gli italoamericani spesso coltivano il proprio talento all'ombra della loro comunità. Conosco parecchi attori che sono costretti a recitare ruoli stereotipati per poter sopravvivere; per mantenere le proprie famiglie, spesso si ritrovano a dover recitare parti che produttori e registi hanno creato per loro. E quanti di noi conoscono e leggono gli autori italoamericani?

Di tanto in tanto, controlliamo la direzione della luce, per esempio durante riunioni, conferenze, mostre, spettacoli, ma la maggior parte delle volte il numero di spettatori a questi eventi è esiguo, specie se paragonato a quello degli spettatori che vedono i film e i programmi televisivi che hanno creato figure importanti da realtà marginali e che hanno poi finito per rappresentare gli italoamericani agli occhi del resto del mondo.

Da tempo ormai gli artisti italoamericani hanno imparato a illuminare il patrimonio italoamericano. È interessante notare che molti di loro hanno scelto di utilizzare la figura del gangster, un'immagine creata ancor prima che si scoprissero i rapporti degli italoamericani con la criminalità organizzata e che sopravvive ancora oggi, in un'epoca in cui gli italoamericani hanno di fatto abbandonato quello stile di vita.

Da *Il Padrino* di Mario Puzo, pubblicato nel 1969, fino agli ultimi romanzi di Don DeLillo, il gangster in letteratura, cinema e teatro è stato spesso il prodotto dell'immaginazione degli stessi italoamericani. Mario Puzo, Francis Coppola, Don DeLillo, Martin Scorsese, Brian De Palma, Gay Talese, Frank Lentricchia e Anthony Valerio sono solo alcuni degli artisti più affermati che hanno ceduto al fascino della figura del gangster. Nelle loro mani, il gangster è diventato una figura culturale dalle proporzioni mitiche che può aiutarci a capire alcuni aspetti della cultura etnica americana.

Il critico Richard Gambino faceva notare quasi trent'anni fa che «il mafioso compete con il cowboy per il ruolo più importante nel folklore americano, e la Mafia compete con la vecchia frontiera americana come fonte di intrattenimento popolare» (Gambino, 2005, p. 277). Anche Warshow notò questa connessione, seppure in maniera meno efficace: «Nonostante il film western continui a essere popolare, per molti di noi non rappresenta ormai che il folklore del passato, familiare e comprensibile solo perché ripetuto a oltranza. Il film gangster è molto più vicino a noi. Il gangster ci rappresenta in modi che ci è difficile spiegare, o ammettere, in quanto esprime quella parte della psiche americana che rigetta aspetti ed esigenze della vita moderna, ossia l'“americanismo” propriamente detto» (Warshow, 2001, p.100). Gambino non riconosce al gangster questo ruolo, ma insiste sul fatto che questa figura ha rappresentato un grande ostacolo all'integrazione degli italoamericani nel tessuto sociale americano. Ma a parte evidenziare ciò che è ovvio, e urlare alla discriminazione, gli americani, e in particolar modo gli italoamericani, devono capire perché l'America contemporanea ha bisogno della figura del gangster e, cosa ancora più importante, perché è necessario che il gangster sia italoamericano. Le risposte sono tante e complesse e richiedono una conoscenza dei rapporti tra la creazione della storia e quella del mito.

Nella *Scienza Nuova*, il filosofo Giambattista Vico identificava nell'Età degli eroi la fase della storia che si sviluppa in seguito alla nascita delle prime istituzioni sociali e politiche. Durante questa fase si afferma una distinzione fondamentale fra una classe patrizia dirigente e la plebe che mira a sovvertirla per migliorare le proprie condizioni di vita. Da questa lotta emergono delle figure eroiche che sostituiscono gli dei della fase precedente, detta l'Età degli dei, come modelli di comportamento umano. Vico osserva che il passaggio fra le due fasi avvenne quando l'uomo abbandonò la cultura agraria per quella ur-

ba e passò da una teologia basata sulla paura degli dei ad una in cui l'uomo ha addirittura il coraggio di sfidarli. Infine, secondo Vico, l'uomo riscrisse la storia degli dei in miti che attribuivano a queste creature divine delle qualità umane. Il risultato fu che l'uomo in un certo senso era autorizzato a peccare. Del resto, se peccano gli dei, figuriamoci l'uomo!

Vico fornisce la chiave per capire l'Età degli eroi quando afferma che «i poeti non creano miti etnici, ma semplicemente registrano in forma poetico-allegorica le storie dei loro popoli» (Bidney, 1995, p. 274). I miti sono storie che col tempo cambiano, assecondando il bisogno di cambiamento di ogni generazione. Che genere di miti sono nati dalla registrazione della realtà italoamericana? Molti fattori hanno contribuito alla creazione di storie distorte di questa realtà, che hanno finito per diventare i miti principali attraverso i quali si interpreta tutta la cultura: per esempio, la perdita di una lingua comune – quando gli immigrati smisero di usare la loro lingua madre, i loro figli diventarono orfani del patrimonio italiano; o anche la mancanza di ambienti comuni – quando i figli abbandonano non solo la casa paterna, ma il quartiere e spesso persino lo stato dove sono cresciuti, diminuisce l'impatto della tradizione orale nella creazione dell'identità individuale e della comunità che finisce così per dipendere da esperienze estranee alla famiglia per creare un senso di sé. Quando le famiglie italoamericane cedettero il compito di raccontare storie alla radio, alla televisione e ai film, le storie personali rimasero sotto chiave e, di conseguenza, solo quelle pubbliche furono accessibili. Queste storie pubbliche sono le ombre che minacciano di sostituire la realtà con gli stereotipi; e gli stereotipi creati dall'infatuazione del governo americano con il crimine organizzato di matrice italoamericana erano quello di cui il paese aveva bisogno.

Infatti, come i Puritani considerarono gli indiani d'America come «Altro da sé» al fine di rafforzare i propri costumi sociali e l'identità culturale, così la cultura statunitense moderna ha bisogno del proprio «Altro» che assuma il ruolo di nemico da combattere, specialmente da quando il comunismo ha smesso di costituire una minaccia interna alla nostra struttura democratica e all'ordine socio-economico americano. La cultura angloamericana dei padri fondatori degli Stati Uniti, basata sul cristianesimo, crede nell'eterna lotta tra il bene e il male; di conseguenza si viene a creare una visione del mondo per cui i cristiani sono buoni, mentre i non-cristiani sono segni della presenza del diavolo. A dispetto della dichiarata separazione tra chiesa e stato, la struttura fondamentale degli Stati Uniti richiede un'incarnazione del male.

Sin dai tempi dello sterminio degli indiani d'America, gli Stati Uniti hanno avuto bisogno del «diverso», di un «Altro» con cui paragonarsi e poter affermare la propria identità sociale e culturale. I sospettati principali erano quei gruppi, o culture tribali autosufficienti, capaci di sopravvivere all'interno dei propri confini culturali e spesso anche geografici. Il gangster italoamericano

rappresenta un «Altro» ideale a causa della sua appartenenza a una cultura tribale che non segue le regole del gioco del capitalismo perché i suoi membri non si rassegnano a lavorare in modo tale che altri possano arricchirsi alle loro spalle. Il gangster italoamericano spesso esce dalla povertà grazie a un mondo che non dipende dalla sua individualità, ma dalla sua capacità di contribuire al miglioramento dell'intera comunità criminale. Quando fallisce nel suo scopo, il gangster viene solitamente ucciso o arrestato, e inevitabilmente un altro leader prende il suo posto. Questo meccanismo fa sì che gli Stati Uniti dispongano di un numero infinito di gangster che possono facilmente essere accusati di tutta una serie di problemi sociali.

Quasi trent'anni fa ho scritto un saggio, apparso sulla rivista *Melus*, in cui parlavo di un rinascimento della letteratura italoamericana. In quel saggio spiegavo come quasi tutti gli scrittori italoamericani dovevano misurarsi con il modello rappresentato da *Il Padrino* di Mario Puzo. *Il Padrino* è il terzo romanzo di Puzo. I suoi primi romanzi costituiscono il tentativo dello scrittore di realizzare il sogno di diventare un artista e di sfuggire all'esperienza del ghetto in cui era nato. Il suo primo romanzo, *L'Arena Oscura* (1955), prende spunto dalla sua esperienza in Europa durante e dopo la seconda guerra mondiale. Dieci anni dopo, Puzo tornò alla sua esperienza giovanile nella Little Italy di New York per scrivere il suo capolavoro, *Mamma Lucia* (1965), un classico della letteratura italoamericana. Con la pubblicazione de *Il Padrino* nel 1969, Mario Puzo divenne immediatamente una celebrità. Era dall'epoca della pubblicazione di *Cristo fra i Muratori* di Pietro di Donato che un autore americano di origine italiana non saliva alla ribalta nazionale con tanto clamore. Sembrava che questo libro avesse cancellato la memoria dei libri apparsi fino ai primi anni Sessanta, libri di Luigi Ventura, Bernardino Ciambelli, Pascal D'Angelo, Pietro di Donato, John Fante e Jerre Mangione.

Il successo de *Il Padrino* è da attribuire in parte al momento storico in cui apparve. Il romanzo, infatti, fu pubblicato negli Stati Uniti in un periodo in cui l'opinione pubblica era particolarmente interessata ai rapporti tra la comunità italoamericana e il crimine organizzato. Le inchieste della commissione anticrimine presieduta dal senatore Kefauver trasmesse in televisione e la recente pubblicazione del bestseller di Peter Maas *La Mela Marcia* fecero in modo che *Il Padrino* oscurasse qualunque altro aspetto della vita degli italoamericani. L'impatto del romanzo fu così forte che dal momento della sua pubblicazione nel 1969, e specialmente dopo la sua trasposizione cinematografica all'inizio degli anni settanta, gli autori italoamericani si sono dati a scrivere seguendo il suo esempio. Puzo, dal canto suo, continuò la propria carriera scrivendo sceneggiature per film e altri romanzi che trattano di temi simili, ma di dubbio valore estetico.

Sembrava che gli americani non si saziassero mai della mafia «made in USA» e che non avessero bisogno della cultura italoamericana, salvo forse per la pizza e gli spaghetti. E questa situazione continuerà fino a quando gli americani continueranno a guardare gli italiani dalla parte sbagliata del telescopio. In tal modo, il grande pubblico fu spinto dai media a interpretare la cultura italoamericana attraverso la figura del gangster piuttosto che all'inverso interpretare il gangster attraverso quella cultura. C'è voluto l'arrivo dei critici italoamericani per cambiare questa visione, perché avesse luogo una rinascita e perché si manifestasse una vera tradizione artistica che permetta di osservare la cultura italoamericana attraverso una lente diversa.

Per capire in che modo la figura del gangster abbia contribuito alla storia italoamericana, propongo di analizzare il suo sviluppo nella cultura popolare americana attraverso tre fasi. Durante la prima fase il gangster si comporta da menestrello, dando una rappresentazione della cultura italiana volta a controllare la minaccia posta alla cultura americana dagli immigrati italiani. Questa fase, che inizia con l'ascesa personale di Al Capone e si chiude con la guerra del Vietnam, si ripropone ogni qual volta un non-italiano finge di essere un mafioso e recita la parte del gangster. Una seconda fase prende il via quando gli italoamericani iniziano a utilizzare la figura del gangster come veicolo per raccontare alcune storie degli italiani negli Stati Uniti. La terza fase ha inizio quando gli italoamericani cominciano a parodiare la figura del gangster o smettono di credere che essa possa controllare la storia. Da un punto di vista della produzione drammatica, i film *Piccolo Cesare* (1930) e *Scarface* (1931) sono rappresentativi della fase del gangster-menestrello; *Il Padrino* (1972) e *Quei Bravi Ragazzi* (1990) della fase di recupero e *I Soprano* (1998) e *Gangster Apparel* (2001) di Richard Vetere della fase di rinuncia. Ognuna di queste fasi rappresenta una variazione del mito americano del gangster. Pertanto, uno sguardo alla storia della figura del gangster ci aiuterà a capire meglio in che modo si è passati dalla realtà al mito.

La figura del gangster emerge proprio quando la nazione sta passando da un'economia agraria a una a base industriale. In questo periodo negli Stati Uniti si registra un'impennata degli arrivi di immigrati e un conseguente inasprimento dei sentimenti xenofobici. Nel suo libro *Inventing the Public Enemy: The Gangster in American Culture, 1918-1934*, David Ruth sostiene che man mano che si sviluppavano i centri urbani americani, che l'economia americana finiva sempre più nelle mani delle corporazioni e il governo diventava sempre più burocratizzato, gli americani perdevano a poco a poco il senso di individualità tradizionale. Nel mezzo di questo sconvolgimento sociale, il gangster diventò «una figura culturale centrale perché aiutò gli americani a dominare questo mondo in cambiamento» (Ruth, 1996, p. 3). Ruth fa osservare che proprio quando il gangster iniziò a rappresentare i tentativi dell'America di combattere

contro l'avvento del consumo determinato dalle immagini, contemporaneamente esso determinò il tramonto di un ideale di mascolinità tradizionale basato sul concetto di «onore maschile». Il gangster, infatti, rappresentava un ideale di virilità basato su violenza e aggressività che riflettevano l'abilità dell'uomo di esercitare controllo sul proprio mondo. Secondo Ruth, questo passaggio si rivela in particolare nel trattamento che il gangster riserva alle donne. Difensore di valori tradizionali e conservatori, il gangster ostentava una sessualità piuttosto esuberante che cominciava a diventare sempre più la norma nella realtà della vita urbana. Prima dell'invenzione del gangster, Ruth continua, il crimine veniva rappresentato come l'opera di un individuo disturbato che operava da solo nei ghetti bui delle città. Nei film ispirati alla realtà degli anni Venti e Trenta, quali per esempio *Scarface*, *Piccolo Cesare* e *Nemico Pubblico*, le scene di crimine si spostano dai ghetti etnici ai centri commerciali della città. Di conseguenza, il criminale somigliava sempre più ad un uomo d'affari e sempre meno allo straniero di origine etnica delle prime rappresentazioni. Un accesso sempre più facile a beni di consumo di lusso, come abbigliamento e macchine, ha reso più sottili le linee che una volta separavano le classi sociali. Man mano che i criminali di strada accedevano ai gradini più alti della scala sociale, diventava sempre più difficile distinguere il gangster dall'élite corporativa.

Secondo Ruth, il prototipo di questo gangster è nientemeno che Al Capone, che il critico definisce una figura «attraente e repellente» allo stesso tempo, che ha «illuminato la vita dell'America urbana». La storia di Capone, che racconta come un individuo può «passare dalla completa oscurità alla ricchezza, al potere e alla fama» esemplifica l'adozione del gangster delle strategie corporative e del principio di «organizzarsi o morire». *Piccolo Cesare*, ispirato alla vita di Capone, catapultò il gangster nella coscienza americana e portò alla creazione di un nuovo genere di film. L'importanza sociale del film è stata attribuita da alcuni al fatto che fu uno dei primi film sonori, ma esso ci diede molto di più che la voce del gangster e della violenza. Il critico cinematografico Jonathan Munby sostiene che «il film gangster è un genere parallelo a quello pornografico o horror, disprezzato socialmente e intellettualmente non perché capace di corrompere o perché artisticamente inferiore ad altri generi di film, ma perché in realtà realizza i nostri sogni e smaschera i nostri impulsi più segreti [...] Il genere esprime non solo la nostra attrazione/repulsione nei confronti di alcuni aspetti del nostro ambiente socio-economico che preferiamo ignorare, ma anche la nostra attrazione/repulsione nei confronti degli aspetti più morbosi di noi stessi» (Munby, 1999, p. 2). Secondo Munby, il gangster ci fornisce una visione del mondo da una prospettiva diversa: «Se c'è un problema che preoccupa la società o una fantasia che la stessa è pronta a difendere, è molto probabile che entrambi si possano individuare nel gangster» (*Ibidem*, p. 4).

Come fa notare Jack Shadoian nel suo libro sul genere gangster intitolato *Dreams and Dead Ends*, il film gangster ci fa «vedere cose che altrimenti sarebbe difficile vedere. Individua un mondo sommerso, un mondo al di sotto della superficie e ce lo mostra – una rappresentazione letterale di quelle cose che esistono ma sono difficili da vedere nella vita americana» (Shadoian, p. 4). Shadoian sostiene che il gangster incarna «due ideologie americane opposte: la contraddizione tra la visione dell’America come terra delle opportunità e quella di una società democratica e senza classi» (Shadoian, p. 5). Il gangster funge da capro espiatorio per il desiderio ossessivo di avanzamento personale e i film spesso drammatizzano conflitti di classe non risolti. Negli Stati Uniti il gangster diventa soldato ufficiale della guerra di classe; la lezione finale è che si tratta di una battaglia persa in partenza. Il gangster ci fa anche da guida nel mondo sommerso della malavita e ci trascina in posti dove non andremmo mai da soli. Altri temi che ruotano attorno alla figura del gangster sono la disintegrazione e la distruzione della famiglia che viene sostituita da una «famiglia falsa», cioè la cosca, e il tema di un figlio del Nuovo Mondo che si ribella contro un padre del Vecchio Mondo. In seguito al successo dei primi film, la censura hollywoodiana mise la figura del gangster a riposo durante la Seconda guerra mondiale. E quando il gangster fece ritorno, questa volta fu grazie all’opera di artisti italoamericani.

Alcuni studi recenti sui menestrelli *blackface*, o dalla faccia nera, si rivelano particolarmente utili per studiare il gangster e capire la sua ascesa nell’industria americana del divertimento. Infatti fu proprio quando tramontò la moda degli spettacoli dei menestrelli *blackface* che l’italiano sostituì il nero come modello di imitazione nella cultura popolare.

Nel suo interessante libro *Love and Theft*, Eric Lott sostiene che «la maschera nera forniva un’opportunità per giocare con la paura collettiva nei confronti della minaccia costituita da un Altro di sesso maschile, permettendoci allo stesso tempo di mantenerla sotto controllo» (Lott, 1993, p. 25). Lo stesso identico processo si ripete con i film gangster degli anni Trenta. Un altro aspetto che la figura del gangster ha in comune con quella *blackface* è una sessualità piuttosto esuberante. Lott scrive: «Spavalderia, desiderio irrimediabile, pura ostentazione del corpo; in un certo senso il menestrello era il pene, quell’organo che ritornava in una varietà di contesti, a volte comici e altre volte un po’ meno» (*Ibidem*, pp. 25-26). Il gangster italiano svolge un ruolo simile a quello dell’afroamericano. A questo proposito Lott scrive: «pare che siano state appropriate alcune forme di virilità. Indossare la maschera della “nerezza” significava impegnarsi in una difficile prova di imitazione della virilità» (*Ibidem*, pp. 52). Come vedremo più avanti, quest’imitazione della mascolinità è la funzione più importante della figura del gangster. Una carrellata storica dei gangster nel cinema ci aiuterà a

capire in che modo il concetto di virilità si sia sviluppato in seno alla cultura americana.

Come ha fatto notare Nathan Huggins, il gangster così come è impersonato da attori di origine ebraica come Edward G. Robinson e Paul Muni dà l'idea di una fantasia proiettata: «i personaggi-menestrello sono proiezioni delle fantasie dei bianchi che permettono loro di abbandonarsi virtualmente a tutto quello che giudicano repellente e terrificante» (in Lott, 1993, p. 149). La fase menestrello applicata agli italoamericani è rappresentata dalla distorsione, se non addirittura deformazione totale, della cultura italiana, apparentemente per motivi di trama, ma in realtà come mezzo per mantenere il controllo sull'attrazione per il diverso, o «Altro da sé». Una delle più grandi distorsioni della cultura italoamericana è la repressione del ruolo della donna nella cultura italiana e la sostituzione del modello madre-figlio con quello padre-figlio. Come vedremo più avanti, questo aspetto è ripreso nella seconda fase dagli artisti italoamericani. Questa prima fase distorce anche l'aspetto comunale della cultura italiana, sostituendolo con un accento tutto americano posto sull'individuo

La terza fase inizia con la serie televisiva *I Soprano*, che è diventata per l'America del nuovo millennio quello che «Dallas» era negli anni Ottanta. Da questo punto di vista dimostra che finalmente gli italiani, dopo più di cento anni di storia negli Stati Uniti, si sono assimilati abbastanza da garantirsi una soap opera in prima serata. Ma quelli che limitano la loro interpretazione dei personaggi della serie agli aspetti superficiali del loro essere italoamericani si sbagliano di grosso. Questa serie televisiva di successo introduce un cambiamento fondamentale nella rappresentazione del gangster e nel modo di vivere degli americani.

Il gangster americano originale rappresentava un modello tradizionale e patriarcale di virilità che proveniva da un vecchio modello europeo. Secondo questo modello, la violenza può essere perpetrata allo scopo di stabilire e mantenere l'onore, una nozione alla quale ci si aggrappa sempre più man mano che il modello patriarcale si indebolisce. L'italiano dalla pelle olivastra e l'aspetto europeo rispondeva in pieno all'identikit di questo genere di gangster; dopo tutto, l'America si è sempre paragonata all'Europa per determinare la propria differenza. La serie de *I Soprano* racconta dell'evirazione del maschio tradizionale americano presentatoci dai film che consideriamo americani per eccellenza, per esempio quelli in cui appariva John Wayne. Il messaggio fondamentale de *I Soprano* è che l'uomo americano sta cambiando. Conosco solo un modo per trasformare un uomo in un soprano, e metaforicamente è proprio ciò che accade a Tony Soprano, che si ritrova a essere un gangster in un momento in cui il modello di virilità sta cambiando.

Come tanti uomini della generazione dei *baby boomers*, in preda a una crisi di mezza età, Tony sta cercando di capire chi è realmente e perché fa quello

che fa. Ha capito di non essere l'uomo che era suo padre e che suo figlio non sarà mai capace di portare avanti la tradizione di famiglia. Intrappolato tra il passato e il presente e gravato da un futuro incerto, Tony viene colto da crisi di panico e, in seguito a una serie di eventi in cui perde i sensi, decide finalmente di andare da un dottore. Quando questi gli consiglia di vedere uno psicologo che lo aiuti a combattere lo stress, Tony inizia finalmente a mostrare cenni di miglioramento. Ma il prezzo che Tony Soprano deve pagare per il ritrovato benessere è di tradire il codice tribale dell'omertà. Tony inizia a rivedere il modello tradizionale di virilità innanzitutto parlando del suo lavoro e, come se non bastasse, parlandone con una donna. Dopo le prime esitazioni, Tony si rende conto che, a causa della terapia, inizia a mettere in forse l'ordine tradizionale delle cose e ciò lo spinge a rivedere il suo ruolo di marito, padre, figlio e gangster. Dopo Tony Soprano non esiste più la Mafia, nel senso tradizionale del termine. Quando Tony viola le regole dell'omertà non si comporta più da uomo, così come suggerisce la parola spagnola *ombredad*, che è all'origine del termine. Questo comportamento, codificato e osservato dall'aristocrazia spagnola che occupava l'Italia, impone che l'uomo si faccia conoscere più per le azioni, che per le parole. Come recita un antico detto «Le parole sono femmine, i fatti sono maschi».

La ragione per cui *I Soprano* ha riscosso tanto successo è che, a un livello superficiale, la serie offre ai suoi spettatori un criminale dopo tutto accettabile, il cui lavoro è quello di sostenere un sistema alternativo che vive a spese del capitalismo senza pagare la sua parte; egli appartiene a un gruppo i cui membri non si rassegnano a lavorare perché altri si arricchiscano alle loro spalle. A differenza dei film di Coppola, dal carattere lirico-drammatico, ne *I Soprano* i caratteri tipici della famiglia americana emanano sia dalla forma che dal contenuto del programma. La famiglia Soprano si muove all'interno della classe media americana ma conserva un senso della struttura e del dovere che provengono dal vecchio mondo e che li separano dai loro vicini di casa. E mentre il modello patriarcale di quel mondo si indebolisce, quello matriarcale emerge in superficie. Che sia attraverso la moglie di Tony, sua madre o la sua psichiatra il potere delle donne di cambiare il mondo si afferma come mai prima d'ora. Mentre le donne forti di Coppola, come per esempio Connie Corleone, non fanno altro che imitare i modi violenti degli uomini, le donne della famiglia Soprano esercitano il potere e trasformano la realtà con i loro cuori e le loro menti. Fin dai primi episodi, la serie segue una traiettoria che porta a uno sviluppo della figura del gangster come non si era mai visto prima. Questo significa che l'italoamericano è finalmente riuscito a creare un gangster che si spinge al di là dei confini del ghetto etnico e tratta di problemi che trascendono quelli di guardie e ladri.

Che Tony Soprano rappresenti una degenerazione oppure una rigenerazione del gangster resta da vedere. Comunque, la cosa più importante è che Tony in definitiva rappresenta l'americano postmoderno che lotta per costruirsi un'identità che coniughi un passato etnico con un presente multiculturale. Forse sarà il gangster ad accompagnare gli Stati Uniti verso un futuro postmulticulturale in cui lo sciovinismo del vecchio mondo cederà il passo alla diversità del nuovo mondo. Nelle mani degli artisti americani, e specialmente di quelli di origine italiana, il gangster rappresenta l'ultima presa di posizione a favore dell'ordine patriarcale in America e la possibilità per gli americani di rivivere un passato ben noto mentre si avviano verso un futuro ignoto.

Gli artisti americani di origine italiana menzionati in questo intervento hanno utilizzato la figura del gangster per rappresentare varie definizioni di virilità nella società americana. Queste nozioni sono passate dalla versione limitata da *macho* della virilità dei film di Coppola e Puzo, e Scorsese, a quelle diverse e più fluide presentate da artisti quali Richard Vetere, Robert DeNiro e Chazz Palminteri, e David Chase. Mario Puzo ha umanizzato il gangster, ma Vito e Michael Corleone sono rimasti dei *machi* anche di fronte agli sforzi sistematici per la difesa dei diritti delle donne. I gangster di Scorsese hanno rafforzato questa nozione confermando il gangster italoamericano come il prototipo di una mascolinità postfemminista indifferente agli sviluppi sociali e politici risultanti dal movimento per i diritti delle donne degli anni Settanta. Sia la romanticizzazione che la realizzazione del gangster nella cultura popolare americana hanno confermato il maschio italoamericano come uno degli ultimi sopravvissuti della virilità *macho* di vecchio stampo. Ma l'uomo forte e taciturno che regolava i conti con i pugni piuttosto che con la diplomazia è diventato adesso *politically incorrect*. Quando nel primo episodio della serie Tony Soprano chiede alla sua psichiatra: «Dov'è andato a finire il personaggio forte e taciturno alla Gary Cooper?» pone una domanda la cui risposta è da ricercare nella sua stessa presenza nei media. I registi americani di origine italiana contemporanei hanno reinventato vecchi personaggi e cambiato la figura del gangster in modo che rifletta una visione più complessa di quello che sta accadendo nella cultura italoamericana. In definitiva, il potere della figura del gangster passa da un rafforzamento della virilità *macho* alla liberazione del potere dello scrittore, creatore e artista di gettare luce sulle ombre della cultura italoamericana, una luce che può essere dura come lusinghiera, che potrebbe mettere in dubbio e criticare mentre dà vita a una rinascita della cultura italoamericana.

Bibliografia

David Bidney, *Theoretical Anthropology*, Piscataway, NJ, Transaction Publisher, 1995.

Di Donato, Pietro, *Cristo fra i Muratori*, Salerno, Il Grappolo, 1939<sup>1</sup>, 2001.

Gambino, *Blood of My Blood*, Torino, Einaudi, 2005.

Lott, Eric, *Love and Theft, Blackface, Minstrels, and the American Working Class*, New York, Oxford University Press, 1993.

Munby, Jonathan, *Public Enemies, Public Heroes Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

Puzo, Mario, *The Godfather*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1969<sup>1</sup>.

–, *L'arena oscura*, Milano, Dall'Oglio, 1979.

–, *Mamma Lucia*, Milano, Dall'Oglio, 1979.

Ruth, David, *Inventing the Public Enemy: The Gangster in American Culture, 1918-1934*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Shadoian, Jack, *Dreams and Dead Ends. The American Gangster Film*, New York, Oxford University Press, 1977<sup>1</sup>, 2003.

Warshow, Robert, *The Gangster as a Tragic Hero The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

Peter Maas *La Mela Marcia*, Milano, Mondadori, 1969<sup>1</sup>, 1972.