

Hollywood e gli italoamericani: evoluzione di un'icona dell'etnicità

Carlos E. Cortés
University of California, Riverside

The Godfather (Il Padrino) è un resoconto romanzato delle attività di un piccolo gruppo di spietati criminali. Sarebbe sbagliato e scorretto sostenere che siano rappresentativi di alcun gruppo etnico.

Con queste parole, pronunciate in modo solenne e sovraimpresse sugli schermi di milioni di televisori americani su tutto il territorio nazionale, ebbe inizio nel 1977 la trasmissione di *The Godfather Saga* (una versione rimaneggiata e ampliata dei due lavori cinematografici *The Godfather* e *The Godfather: Part II [Il Padrino e Il Padrino Parte II]*). Dopo la premessa secondo cui i personaggi non erano «rappresentativi di alcun gruppo etnico», i teleutenti assorbono la violenta saga multigenerazionale della famiglia dei Corleone. La prima parte del film si svolgeva in Sicilia: molti dialoghi erano in italiano con sottotitoli in inglese e la maggior parte dei personaggi aveva cognomi quali Barzini, Clemenza, Brasi e Tattaglia. Ma perché infastidirsi? La premessa iniziale escludeva che gli spettatori potessero identificarli come membri di uno specifico gruppo etnico.

La raccomandazione con cui la saga venne trasmessa diventò una pietra miliare nella produzione hollywoodiana riguardante gli italoamericani e i gruppi etnici in generale. Rifletteva la crescente consapevolezza del potere dei media di influenzare il pensiero degli spettatori e le convinzioni della collettività rispetto all'identità etnica, e nel contempo rappresentava uno sforzo, quantunque infruttuoso, di dare un orientamento a questo potere didattico dei media. Oltre a tutto ciò, l'inserimento della premessa può essere considerato sia positivamente come un sincero tentativo di attenuare i dannosi effetti collaterali del messaggio del film, sia negativamente in quanto mossa calcolata per smussare le critiche da parte dei gruppi di italoamericani.

Tuttavia, nonostante questo scarico di responsabilità *The Godfather* conteneva implicazioni multietniche che andavano ben al di là degli italoamericani: costituì infatti un modello da inserire nel protocollo dei film multietnici. I successivi e dibattuti lavori cinematografici in cui altri gruppi etnici venivano parimenti presentati come violenti, quali i cubanoamericani di *Scarface* (1983) e i sinoamericani di *Year of the Dragon* (1985, *L'anno del dragone*), copiarono con qualche lieve modifica la premessa di *The Godfather*. Questo processo dimostrò l'avvenuto riconoscimento del fatto che i film d'intrattenimento insegnano qualcosa. Essi agiscono come manuali di celluloidi (intenzionalmente o meno) che hanno il potere di creare, rinforzare e modificare le rappresentazioni collettive dei gruppi etnici,

italoamericani compresi.

Inoltre, *The Godfather* era la sintesi dell'antico ma continuo impiego degli italoamericani della finzione cinematografica non soltanto come rappresentanti del loro gruppo etnico nella cultura popolare, ma anche come personificazioni dell'esperienza etnica in generale, soprattutto rispetto all'inseguimento del Sogno americano nell'illegalità. I personaggi degli italoamericani sul grande schermo di fatto erano diventati sia l'incarnazione di un gruppo etnico americano sia il sinonimo della criminalità, in particolare della criminalità etnica. Dando loro cognomi italiani, i film accollano a questi personaggi il duro compito di provare la propria innocenza. In qualsiasi momento gli spettatori devono aspettarsi un'offerta intimidatoria che non possono rifiutare. Avendo incorporato i principali temi di quasi un secolo di cinematografia americana riguardante soggetti italoamericani, *The Godfather* divenne un film dal carattere preponderante ed emblematico, proiettato nella traiettoria storica delle tematiche etniche del grande schermo¹.

Gli immigrati italiani come americani del film muto (1900-28)

L'immigrazione costituì un tema di base nel percorso del cinema muto hollywoodiano². Film dopo film, gli italoamericani e gli altri immigrati europei apparivano come gente con abitudini strane, pittoresche e buffe, ma che potevano essere «curate» con una giusta dose di americanizzazione. Il processo attraverso cui gli immigrati imparavano a diventare americani diventò il tema secondario comune a questi primi modelli di film sull'immigrazione, con gli immigrati italiani in prima linea³.

Talvolta, come in *Eleventh House*, *The Organ Grinder*, *Tony America* e *The Black Hand*, uno dei primi film ad affrontare il tema della criminalità fra gli immigrati italiani, la risata moriva sulle labbra. Opere quali *The Italian* (1914) guardavano più seriamente e in profondità all'esperienza degli immigrati, fatta di quartieri-ghetto, povertà, salari miseri e pregiudizi sociali che impedivano il progresso quando addirittura non minacciavano la stessa sopravvivenza degli italiani e degli altri immigrati. In questo film, annoverato tra i primi classici minori, una coppia di immigrati italiani lotta per costruirsi una nuova vita nel Lower East Side di New York. Su di essi si abbatte la tragedia: il loro bambino si ammala durante un'ondata di caldo e la povertà non consente alla coppia di procurargli il cibo sano necessario per superare la crisi; il piccolo muore.

In altri film, tuttavia, si affermava che gli italoamericani avrebbero potuto superare questi ostacoli impegnandosi a diventare americani e rimboccandosi le maniche. Avrebbero persino potuto trovare un aiuto negli esponenti più altruisti della cultura dominante americana. Così, mentre alcuni personaggi cinematografici italoamericani incontravano travagli e tribolazioni, altri afferravano il sogno simil-americano con gli abiti di Tito Lombardi in *Lombardi, Ltd.* (1918). Nella commedia del 1918 *My Cousin* il grande tenore Enrico Caruso interpreta il duplice ruolo di due ambiziosi cugini emigrati dall'Italia, uno tenore lirico e l'altro scultore all'inseguimento del successo (che infine otterrà).

La garbata comicità di tanto in tanto interrotta dal ritorno al registro serio con cui i

personaggi degli italoamericani e degli altri immigrati europei erano ritratti creava un netto contrasto con le rappresentazioni dei gruppi etnici «di colore»: gli indiani d'America, gli afroamericani e i cittadini di origine messicana e asiatica. Come i loro connazionali bianchi, anche i gruppi etnici «di colore» potevano essere divertenti, ma raramente comparivano sul grande schermo come capilista nella corsa al *melting pot* realizzato dall'americanizzazione, poiché il colore della loro pelle li differenziava dagli altri americani. Oltre tutto, nei film muti i gruppi etnici di colore spesso assumevano comportamenti antisociali e ricorrevano alla violenza in misura molto maggiore rispetto ai bianchi. Banditi messicani, indiani assetati di sangue, impenetrabili spacciatori di droga sinoamericani - istituzionalizzati nel 1915 con *The Birth of a Nation (Nascita di una Nazione)* - e afroamericani brutali e sessualmente sfrenati erano di casa sullo schermo. In quanto agli italoamericani, il giorno che avrebbe visto il dilagare del gangsterismo cinematografico doveva ancora arrivare.

La Prima guerra mondiale diede l'avvio a un cambiamento nella considerazione dei gruppi etnici da parte della società americana e allo stesso modo modificò la trattazione hollywoodiana di soggetti italoamericani e di altre etnie dalla pelle bianca. Gli esponenti di spicco della società americana aumentarono il loro interesse verso la presenza e la forza manifesta di altre culture all'interno della collettività: si poteva fare affidamento su di loro, soprattutto in tempo di guerra contro i loro cugini in terra straniera? Sulle scuole di lingue straniere, sulle chiese, sui circoli e sui giornali si abbatté l'anatema. Il Congresso approvò le Leggi sull'immigrazione del 1921 e del 1924 che ponevano severe restrizioni all'immigrazione europea, soprattutto quella proveniente da paesi dell'Europa meridionale e orientale, Italia compresa. Uno dopo l'altro, gli stati vararono leggi che limitavano l'uso di lingue diverse dall'inglese nelle scuole e mandarono a picco i programmi di istruzione bilingue, allora particolarmente diffusi in tutto il Midwest.

Contribuendo a questo nuovo impeto di americanizzazione in tempi brevi, Hollywood diffuse un messaggio articolato in tre punti. In primo luogo, le etnie bianche refrattarie al *melting pot* divennero più sgradevoli. In quest'ambito i personaggi cinematografici italoamericani si situavano tra la terrorista radicale laburista Sophia Guerni in *Dangerous Hours* del 1919 (che sferrava un attacco simultaneo agli stranieri, al femminismo e all'attivismo laburista) e il lascivo commerciante Arno Riccardi in *Manhandled* del 1924. In secondo luogo, questi film invocavano una più rapida americanizzazione delle etnie bianche ponendo l'accento sul miglioramento dello status sociale attraverso il duro e onesto lavoro. Infine, il ciclo hollywoodiano celebrava il matrimonio interetnico come scorciatoia verso l'americanizzazione e cancellazione delle ultime tracce di identità straniera, forse non sempre del tutto efficace per la coppia di sposi, ma senz'altro più attuabile da parte dei figli. Tuttavia, la maggior parte dei matrimoni cinematografici degli anni venti univa persone appartenenti a etnie bianche di diverse origini, mentre molto di rado la finzione scenica prevedeva le nozze tra italoamericani e americani di discendenza inglese e appartenenti al ceto socioculturale preminente (il matrimonio inter-razziale restava quasi del tutto inaccettabile per il grande schermo)⁴.

Nell'era del muto, dunque, i soggettisti di Hollywood impiegarono gli italoamericani

come quintessenza dell'immigrato europeo. Dotati di cognomi esotici e imbrigliati dalle tradizioni etniche, talvolta come devianti antisociali, talaltra come vittime di infelici condizioni economiche, e di tanto in tanto vittoriosi nella totale americanizzazione e nel raggiungimento del Sogno americano, gli italoamericani del grande schermo impersonavano la realtà degli immigrati di pelle bianca. Ma nel percorso hollywoodiano gli anni trenta tracciarono una svolta infausta per gli italoamericani, un gigantesco passo in avanti verso l'assimilazione a un'iconografia cinematografica sgradevole⁵.

Il suono della baraonda (1928-45)

Due eventi quasi contemporanei rivoluzionarono la scrittura di soggetti cinematografici hollywoodiani: l'avvento del cinema parlato verso la fine degli anni venti e la Grande depressione negli anni trenta. Mentre il sonoro diede ai cineasti la possibilità di aumentare l'incisività attraverso il dialogo parlato, le registrazioni di colonne sonore spesso con stridenti effetti sonori, la Depressione costrinse Hollywood a confrontarsi con i drammatici cambiamenti nelle condizioni sociali. Per attirare nelle sale cinematografiche gli americani in cerca di svago, molti produttori sfornarono film d'evasione, mentre altri cercarono invece di esplorare le problematiche sociali che avevano concorso a determinare la Depressione o che da essa avevano avuto origine. In questi film gli italoamericani occupavano un posto di rilievo, soprattutto nei lavori basati su tematiche sociali.

Per lungo tempo Hollywood aveva subito il fascino della criminalità, perché il crimine implicava il conflitto, che attirava il pubblico⁶. Ma la Depressione focalizzò l'attenzione sul crimine e in particolare sul gangsterismo, soprattutto il gangsterismo etnico in quanto barometro dei mali sociali della nazione. Le luci della ribalta di Hollywood erano accese su tre gruppi etnici: i sinoamericani, in film come *Chinatown Nights* (1930) e *The Mysterious Mr. Wong* (1935), gli americani di origine irlandese, in opere quali *Public Enemy* (1931, *Nemico Pubblico*) e *The Roaring Twenties* (1939), e infine, in misura maggiore e con una più alta valenza iconografica, gli italoamericani⁷.

Per i soggettisti di Hollywood i gangster italoamericani avevano il compito di incarnare i fallimenti sociali dell'America, compresa la crisi del sempre più sfuggente Sogno americano. Delusi dai vani tentativi di afferrare il Sogno, gli italoamericani del grande schermo più volte imboccavano la strada dell'illegalità alla ricerca di onore, potere e ricchezza. Ben presto divennero la personificazione del gangsterismo cinematografico, che era capeggiato da due figure iconografiche: il personaggio di Caesar Enrico Bandello, interpretato da Edward G. Robinson in *Little Caesar* (1930, *Piccolo Cesare*), e quello di Antonio Camonte, interpretato da Paul Muni in *Scarface* (1932)⁸.

La tipologia dei malviventi cinematografici italoamericani andava da personaggi severi quali Tony Garotta, sanguinario rapinatore di banche in *Night Ride* (1931), e «Little John» Sarto, teppista ravveduto in *Brother Orchid* (1940, *Il vendicatore*), al carattere comico di figure quali il contrabbandiere di alcolici Remy Marco in *A Slight Case of Murder* (1938, *Un bandito in vacanza*) e lo spassoso Gordoni, maldestro capobanda in

Manhattan-Merry-Go-Round (1938). Sul set dei film sulla criminalità Hollywood riservò un posto anche alle donne italoamericane. Sulle orme della Sophie Guerni di *Dangerous Hours* camminarono personaggi dell'ambiente della malavita come Ma' Magdalena in *Little Caesar*. Alla fine degli anni trenta i delinquenti italoamericani erano diventati la materia prima della cinematografia, un elemento della tradizione che è sopravvissuto sino al presente.

Di fatto i gangster di origine italiana si discostavano dai banditi messicani e dai selvaggi indiani a cui il cinema attribuiva una cattiveria intrinseca. Se da un lato potevano essere violenti e sembrare disposti, spesso anche impazienti, a usare mezzi illegali nella lotta per raggiungere il Sogno, dall'altro talvolta risultavano vittime, o perlomeno esempi del fallimento della società americana. In ruoli sia di vittime sia di carnefici, di solito gli italoamericani indossavano nel cinema i panni di brava gente che sceglieva il crimine per la frustrazione derivata dagli evidenti ostacoli sociali che si frapponavano al conseguimento del successo all'interno della legalità, di malviventi da compatire e temere contemporaneamente.

Ma la razionalizzazione dei concetti di contesto e causalità generalmente occupava un posto di secondo piano rispetto al sensazionalismo criminale. Benché alcune pellicole presentassero un minimo di analisi della società, la maggior parte dei film accentuava la violenza, una violenza a note staccate sostenuta da effetti sonori grazie ai quali l'onnipresente mitragliatrice sembrava talmente reale da spaccare i timpani. Soltanto gli urli dei sanguinari indiani di Hollywood potevano uguagliare le mitragliatrici degli italoamericani in quanto a contributo sonoro alla definizione di un'immagine di violenza etnica. I finali dei film, inoltre, conformi al requisito richiesto dal codice dell'industria cinematografica (il codice Hays) secondo cui «il crimine non paga», inevitabilmente insegnavano che, qualsiasi siano il retroterra e le condizioni che spingevano al crimine, i criminali non dovevano essere presi a esempio⁹.

Tuttavia, non tutti i film di Hollywood sugli italoamericani realizzati durante la Depressione insistevano sulla violenza. Alcuni personaggi cinematografici italoamericani, così come personaggi di altre etnie bianche, si distinguevano come persone perbene e degne di stima e cittadini rispettosi della legge, come nell'adattamento cinematografico di *Golden Boy* (1939, *Passione*) di Rouben Mamoulian, sebbene presenti il gangster Eddie Foseli, e nella versione di *They Knew What They Wanted* di Garson Kanin (1940, *Non desiderare la donna d'altri*). In quest'ultimo, Antonio Patucci guadagnava rispetto e simpatia da parte del pubblico come viticoltore infaticabile ed estremamente emotivo della Napa Valley in California. Inoltre, il matrimonio di Patucci con una ragazza di origine anglosassone palesemente povera rappresentava la crescente disponibilità del cinema ad accettare i matrimoni misti tra anglosassoni e bianchi di altre etnie.

La svolta costituita dall'aver posto l'accento sull'integrazione si evidenziò in altre pellicole degli anni trenta, per esempio *Kid Galahad* (1937, *L'uomo di bronzo*) in cui il matrimonio misto crea un legame con la criminalità italoamericana: il disonesto organizzatore di incontri di boxe Nick Donati cerca di soffocare l'amore che unisce sempre più saldamente la sua sorella minore e il pugile in ascesa Ward Guisenberry (*Kid Galahad*).

Donati muore per le ferite riportate in una sparatoria con un altro organizzatore di match di pugilato, ma la giovane coppia si incammina verso il matrimonio, che procurerà sia un lieto fine sia un duplice insegnamento, contro la criminalità e a favore dell'integrazione.

Benché Hollywood avesse puntato l'attenzione soprattutto su personaggi italoamericani di sesso maschile, negli anni trenta le donne italoamericane iniziarono a calcare le scene con una presenza sempre maggiore. Purtroppo, come i loro uomini, anche le donne italoamericane del grande schermo assunsero sempre di più i caratteri dello stereotipo: madri-terra dall'inglese stentato e con un forte accento italiano, spesso dal carattere energico e mutevole. Sia che consolassero i loro indocili figlioli (come la madre del ravveduto autista in fuga in *Scarface*) sia che li rimproverassero in pubblico (come la madre del capo-banda Gordoni in *Manhattan Merry-Go-Round*), queste donne facevano trapelare una personalità forte e nel contempo volubile¹⁰. La Seconda guerra mondiale fece avanzare ulteriormente gli italoamericani nella direzione presa da Hollywood, che si affiancò allo sforzo bellico statunitense. I film di guerra facevano appello agli americani di ogni retroterra affinché si arruolassero nell'esercito e combattessero per il loro paese. La «politica dell'inclusione» intrapresa da Hollywood consisteva nel fatto che quasi ogni reparto di soldati americani mostrava un mosaico etnico virtuale completo di almeno un americano di origine irlandese, un ispanoamericano, un americano di origine polacca, un ebreo americano e, naturalmente, un italoamericano.

In termini di immagine degli italoamericani, tuttavia, la Seconda guerra mondiale di Hollywood presentava un aspetto negativo che proveniva dall'estero, poiché l'Italia di Mussolini era uno dei nemici degli Stati Uniti. Conformemente alle linee-guida seguite da Hollywood in tempo di guerra, i soldati italiani erano in genere raffigurati come individui tronfi, stupidi, incapaci e persino codardi, buoni a nulla eccetto che a cantare canzoni italiane, come in *Five Graves to Cairo* del 1943. I soggetti cinematografici della Seconda guerra mondiale, quindi, aggiunsero caratteristiche contrastanti di coraggio e vigliaccheria al profilo cinematografico dei personaggi italoamericani e ai loro parenti italiani.

Vincitori, vittime e carnefici (1945-70)

L'appassionata crociata che Hollywood aveva condotto in tempo di guerra non ebbe termine con la fine delle ostilità. Dopo tutto, la Seconda guerra mondiale era stata una lotta contro il male, compreso quello dell'oppressione etnica. Distogliendo l'attenzione dai mali esterni del nazismo e del fascismo, i soggettisti di Hollywood presero in esame mali interni quali la discriminazione razziale e le inique condizioni sociali. Il razzismo contro i neri (*Pinky*, 1949), gli ispanoamericani (*A Medal for Benny*, 1945), gli indiani (*Broken Arrow*, 1950), gli americani di origine asiatica (*Bad Day at Black Rock*, 1954) fu il principale destinatario di questa attenzione finalizzata a combattere il pregiudizio. Tuttavia i cineasti mostrarono interesse anche nei confronti del fanatismo e delle ingiustizie con cui si scontravano i bianchi di altre etnie, come gli ebrei americani (*Crossfire*, 1947), gli americani di origine polacca (*Saturday's Hero*, 1951) e, naturalmente, gli italoamericani.

Si prenda ad esempio il toccante *Give Us This Day* (1949), tratto da *Christ in Concrete* (*Cristo fra i muratori*), l'ultimo avvincente romanzo autobiografico di Pietro di Donato (morto nel 1992), che tratta della lotta di una risoluta famiglia italoamericana contro le profonde sperequazioni sociali. Oltre a delineare uno dei più delicati ritratti cinematografici della vita degli italoamericani, questo film presenta anche un personaggio femminile di grande rilievo per le sue caratteristiche di fermezza e di intelligenza.

A partire dagli anni venti, Geremio, un industrioso muratore, e sua moglie Anunciata, immigrata di recente a New York, si danno da fare per sfuggire al sovraffollamento delle case di Little Italy e realizzare il loro sogno di acquistare una casa a Brooklyn. Dopo aver dato un acconto di 25 dollari, Anunciata coraggiosamente si sforza di risparmiare per mettere da parte i 500 dollari necessari per stabilirsi nella casa. La nascita di tre figli rallenta la realizzazione del loro progetto, ma facendo economia su tutto Anunciata riesce ad accumulare 495 dollari, finché la Grande depressione scaraventa Geremio tra le fila sempre più spesse dei disoccupati.

In breve tempo i loro risparmi si assottigliano, ma Geremio riceve un'offerta di lavoro come capocantiere. C'è una trappola, però. Per ottenere l'appalto, il costruttore ha risparmiato sulla sicurezza. In bilico tra l'ansia per la sua famiglia e la realtà delle vite degli operai sempre più a rischio, Geremio accetta con riluttanza il nuovo incarico e convince i suoi amici a seguirlo. La tragedia non si fa attendere. Un muratore resta menomato e poco dopo Geremio muore in un crollo, trafitto da un tondino d'acciaio e sepolto vivo dal cemento non ancora solido mentre urla: «Anunciata, perdonami! Ci ho provato!». Un'inchiesta governativa assegna ad Anunciata un indennizzo di 1000 dollari e assegni mensili per i suoi tre bambini. Sopraffatta dal dolore, la donna dice a un'amica: «Alla fine Geremio ci ha comprato la casa».

Contrariamente a *Give Us This Day*, altri film inserivano l'indagine sociale all'interno della primitiva sfera d'azione degli italoamericani, la criminalità. In *Knock on Any Door* (1949, *I bassifondi di San Francisco*) il bel Nick Romano aggiunge il suo nome alla sempre più lunga lista dei sicari americani, ma il film mette in luce anche le circostanze sociali che hanno spinto Romano a imboccare la strada del crimine. Proprio su queste condizioni si basa l'infervorata arringa con cui l'avvocato difensore cerca di salvare la vita del suo assistito, un'argomentazione che alla fine può anche suscitare la compassione degli spettatori per Romano, ma che non gli eviterà la pena capitale.

Persino i pubblici ministeri qualche volta chiamavano in causa motivazioni sociali. In *The Young Savages* (1961) i giovanissimi Anthony Dipasto e Danny Dipaci, membri di una banda giovanile di New York, vengono processati per l'omicidio di un ragazzo portoricano cieco. Tuttavia alla fine emergono alcune «attenuanti»: il ragazzo ucciso era stato un membro di spicco di una banda rivale portoricana. Come in *Knock on Any Door*, il procuratore distrettuale Hank Bell (Bellini all'anagrafe), anch'egli proveniente dalla «strada», in tribunale pronuncia la sua requisitoria deplorando le condizioni sociali in cui erano rimasti intrappolati i giovani italoamericani.

Tuttavia, la maggior parte dei delinquenti italoamericani del grande schermo non meritava simili analisi sociali. Nessuna circostanza avrebbe potuto attenuare la malvagità del poliziotto corrotto Johnny Di Garmo in *Lady of The Lake* (1946), del ricattatore Bill Fico in *Force of Evil* (1948) o del gangster Tami Giacobetti in *Detective Story* (1951). E nemmeno avrebbe potuto giustificare il killer psicopatico Tom Udo *Kiss of Death* (1947, *Il bacio della morte*), il sadico capobanda Johnny Rocco in *Key Largo* (1948, *L'isola del corallo*) o il crudele ricattatore Servo in *The Long Wait* (1954, *La lunga attesa*). E neanche i gangster da fumetto comico eppure sanguinari come Spats Colombo in *Some Like It Hot* (1959, *A qualcuno piace caldo*). Personaggi cinematografici pittoreschi, drammatici, ma soprattutto utili, i malviventi italoamericani erano diventati non soltanto il principale prodotto del cinema americano, ma anche un mezzo per entrare nel firmamento hollywoodiano. Il bravo caratterista Edward G. Robinson tracciò una vera e propria «sotto-carriera» in questo genere, interpretando ruoli di gangster italoamericani in almeno nove film.

Inoltre, a partire dalla formula tipica del gangster italoamericano, i film del dopoguerra estesero lo spettro di raffigurazione della malavita italoamericana dal singolo delinquente a una variazione ben più insidiosa: la criminalità organizzata con collegamenti internazionali, come in *Black Hand* (1950, *La legge del silenzio*), *The Brothers Rico* (1957, *I fratelli Rico*), *Inside the Mafia* (1959) e *Pay or Die* (1960, *Pagare o morire*). Tali film consolidarono la tradizione di malviventi del tipo di Little Caesar e Scarface ma con una valenza più minacciosa. Più numerosi, meglio organizzati e molto più spietati dei loro predecessori sul grande schermo, anche queste bande di malviventi cinematografici italoamericani avevano sordidi collegamenti con la criminalità italiana a livello internazionale, lontani mille miglia dalla tradizione hollywoodiana dei soldati italiani spacconi della Seconda guerra mondiale.

Fortunatamente i criminali non monopolizzarono la produzione cinematografica di soggetti italoamericani del dopoguerra, in quanto Hollywood diffondeva in misura sempre maggiore ritratti di italoamericani di animo buono e sensibile. Già nei primi anni cinquanta gli amabili personaggi italoamericani erano persino diventati un accesso all'Oscar. Nel 1953 Frank Sinatra vinse un Oscar per la sua interpretazione del soldato scelto Angelo Maggio nella versione cinematografica di *From Here to Eternity* (*Da qui all'eternità*) di Fred Zinnemann. Sguaiato e impertinente, ma anche leale e di buon cuore (tranne quando veniva chiamato «wop» [*without official papers*, non naturalizzato, immigrato italiano o dell'Europa meridionale] dal sadico sergente Fatso Judson), Maggio spiccava come una versione riciclata ma molto più umana degli unidimensionali soldati italoamericani dei film della Seconda guerra mondiale.

Il 1955, però, avrebbe portato un raccolto ancora maggiore. Proprio quell'anno, infatti, i due premi Oscar di maggior rilievo andarono ad attori che avevano interpretato il ruolo di personaggi italoamericani. Ernest Borgnine (che, ironia della sorte, nei panni di Fatso Judson aveva tormentato Maggio in *From Here to Eternity*) fu premiato per la sua interpretazione di Marty Piletti, l'affabile ma solitario macellaio di New York nel film *Marty* (*Marty, vita di un timido*) di Delbert Mann. Tuttavia, la cultura cinematografica italoamericana presentava dei

tratti in qualche modo meno gradevoli di quelli che caratterizzavano lo stesso Marty, un giovane riflessivo e sensibile circondato da italoamericani meno degni di lode: un cugino polemico e la sua bisbetica moglie, amici indolenti e una madre possessiva che rivela la sua apprensione e il suo fanatismo nell'opporci all'amicizia di Marty con una ragazza cattolica non italoamericana conosciuta a un ballo pubblico. La madre e la cognata di Marty rappresentano ciò che le due principali categorie di personaggi femminili italoamericani stavano diventando nei modelli cinematografici: lunatiche virago e madri-terra. Pregevoli raffigurazioni tridimensionali di donne italoamericane del calibro di Anunciata in *Give Us This Day* restarono dei casi isolati.

Le tipologie della virago e della madre-terra si incontrarono quello stesso anno nella versione cinematografica di *The Rose Tattoo* (*La rosa tatuata*) di Tennessee Williams, film per il quale Anna Magnani vinse l'Oscar come migliore attrice nei panni di Serafina de la Rosa, una nevrotica immigrata siciliana tormentata dal ricordo del marito morto e dal desiderio sessuale represso. Ambientato in una comunità italoamericana nelle campagne della Louisiana, il film è prevedibilmente zeppo di donne che strillano. Inoltre, lo spasimante di Serafina, un esuberante camionista italoamericano di nome Alvaro, riesce a corteggiare l'esplosiva donna amata solo quando è completamente ubriaco. Soltanto Rosa, la figlia di Serafina, si stacca dal dilagante stereotipo cinematografico delle donne italoamericane. Ma è ancora giovane, avrà il tempo di imparare.

Marty e *The rose Tattoo* sono accomunati da una serie di tematiche sempre più frequenti nella rappresentazione hollywoodiana degli italoamericani: il divario etnico generazionale e la via di scampo del matrimonio misto. Sia Rosa che Marty cercano di uscire dalle loro gabbie etniche tramite le nozze con un partner di un altro gruppo etnico. Entrambi si innamorano di cattolici, ma non italoamericani. Lasciando Serafina e Alvaro a portare avanti il loro corteggiamento italoamericano, Rosa parte per sposare il suo marinaio biondo. Allo stesso modo, dopo essersi tormentato a lungo, Marty chiama la sua nuova fiamma, lasciandosi implicitamente alle spalle sia gli apatici compagni sia, probabilmente, la tipica madre italiana piena di paure e distrutta dalla solitudine.

Gli anni cinquanta e sessanta portarono un'ulteriore diversificazione dei personaggi italoamericani di Hollywood. Gli italiani d'America potevano essere immigrati combattivi (*Teresa*, 1951) o facoltosi playboy (*An Affair to Remember*, 1957), liceali giocatori di basket (*Blackboard Jungle*, 1955) o rabbiosi delinquenti (*Dino*, 1957), incolori addetti stampa (*Sweet Smell of Success*, 1957) o talent scout senza scrupoli (*A Face in the Crowd*, 1957). Potevano essere pescatori pazienti (*Clash by Night*, 1952 [*La confessione della signora Doyle*]), allevatori infaticabili (*Wild is the Wind*, 1957 [*Selvaggio è il vento*]), determinati costruttori di sgranatrici per il cotone (*Baby Doll*, 1956), industriosi lavoratori portuali (*A View from the Bridge*, 1962 [*Uno sguardo dal ponte*]) e persino amabili perdenti (*A Hole in the Head*, 1959 [*Un uomo da vendere*]).

Qualsiasi fossero i loro obiettivi, comunque, spesso ricorrevano alla violenza, sia usando i pugni per diventare campioni mondiali di pugilato come Rocky Graziano (*Somebody Up*

There Likes Me, 1956 [*Lassù qualcuno mi ama*]) sia brandendo il coltello per terrorizzare i passeggeri della metropolitana di New York (*The Incident*, 1967). Benché i soggetti cinematografici tracciassero una più articolata diversificazione degli italoamericani, al tempo stesso consolidavano la violenza fisica e verbale come principale caratteristica culturale degli italoamericani del grande schermo, che fosse la violenza letale e talvolta accompagnata da sadismo dei criminali, la violenza commercializzata dei pugili professionisti o l'esplosiva violenza caratteriale della gente comune.

L'ipercommercializzazione dell'etnia cinematografica (1970-90)

Benché gli italoamericani fossero stati un soggetto cinematografico molto popolare sin dall'alba della storia del cinema, i primi settant'anni del XX secolo risultarono non essere altro che un preludio. Negli anni settanta la rappresentazione degli italoamericani sul grande schermo assunse i connotati della corsa all'oro accendendo le luci della ribalta sulla vita e sulla cultura degli italiani d'America. In certa misura la raffigurazione cinematografica degli italoamericani rifletteva le tendenze generali della società statunitense, cinematografia compresa. I vari movimenti etnici degli anni sessanta e dei primi anni settanta non soltanto perorarono la causa dei diritti civili, della giustizia sociale e dell'uguaglianza: diffusero anche la ricerca e la celebrazione dell'eredità, dell'identità e dell'orgoglio etnico. Quasi dalla sera al mattino milioni di americani furono attratti dalla scoperta e dall'espressione delle proprie radici etniche.

Questo revival etnico influenzò Hollywood principalmente in due modi. In primo luogo, l'industria cinematografica vi intravide ghiotte possibilità commerciali. In secondo luogo, molti cineasti con profonde radici etniche, italoamericani compresi, afferrarono questa opportunità di indagare sulle proprie identità etniche attraverso i film. Questa convergenza di popolarità dei temi etnici e di presenza etnica nell'industria cinematografica fece esplodere il più grande boom di film di questo filone della storia del cinema americano.

A questo fatto si accompagnò un altro notevole cambiamento nell'industria cinematografica degli Stati Uniti: l'abolizione del codice Hays. Fondamento del sistema di autocensura di Hollywood, questo codice aveva depurato i film sin dagli anni trenta. A partire dagli anni cinquanta perse progressivamente autorità presso i cineasti, che ne tenevano sempre meno conto, fino a estinguersi nel 1966, per essere sostituito nel 1968 dal nuovo sistema hollywoodiano basato sull'indice di gradimento. Tra le altre cose questo decretò la fine dei limiti posti dal codice alle scene erotiche e alla violenza gratuita, e anche del vecchio adagio secondo cui «il crimine non paga». Gli autori di film si contendevano l'un l'altro il primato nell'inserimento di scene di sesso e di violenza, e nel finale sempre più spesso i criminali restavano impuniti per le loro malefatte, quando addirittura non vivevano per sempre felici e contenti. Dall'incontro del revival etnico con l'esibizionismo del dopo-Hays scaturì una profusione di pellicole che davano grande spazio al sesso e alla violenza etnica.

Assieme agli afroamericani e agli ebrei americani, gli italoamericani erano in testa alla classifica delle etnie più rappresentate sul grande schermo. Hollywood sfornava film

riguardanti questi tre gruppi etnici spesso girati da appartenenti ai gruppi stessi. Acceso dalla presenza di una nuova cerchia di giovani e dotati registi italoamericani, in breve il grande schermo si affollò di italoamericani urlanti, bestemmianti, con i pugni pronti e la pistola sempre addosso e con un debole per il sesso. Il monumentale *The Godfather* (1972) di Francis Ford Coppola, tratto dal romanzo di un altro italoamericano, Mario Puzo, legittimò più di ogni altro film dello stesso genere la nuova ondata di odissee italoamericane a base di sesso e violenza, di cui fu il prototipo. *The Godfather* puntava l'obiettivo su una famiglia della mafia newyorkese (anche se la parola «mafia» non viene mai pronunciata in tutto il film), la famiglia di Don Vito Corleone (Marlon Brando). Il film si apre sugli ultimi anni della vita di Don Vito e prosegue dopo la sua morte con il passaggio dello scettro al figlio Michael, pronto a cercare vendetta. Questo avvicendamento al vertice riflette anche una trasformazione culturale in cui l'antico tema dell'americanizzazione combacia con quello del divario generazionale. Laddove il film stempera nel tradizionalismo italiano (come l'amore per la famiglia e la lealtà verso gli amici) lo spaventoso potere di Vito di usare violenza, e la sua spaventosa volontà di impiegarla, Michael, del tutto moderno, sposato con una donna non italoamericana, quasi anglicizzato e completamente americanizzato, emerge con la sua glaciale cerebralità.

In seguito all'enorme successo commerciale e di critica di *The Godfather*, Coppola girò *The Godfather: Part II* (1974). Quest'opera assolveva alle funzioni di premessa, ripercorrendo gli anni della gioventù di Vito, a partire dalla fuga dalla Sicilia e lungo il corso della fondazione del suo impero del crimine su basi etniche nella Little Italy di New York, e di seguito, documentando l'ascesa di Michael e la costituzione del suo nuovo impero del crimine in Nevada. Al di là del tema della malavita, entrambi i film approfondiscono molti altri aspetti della vita degli italoamericani: i valori e i codici d'onore, la famiglia allargata, i rapporti tra i sessi, il divario etnico generazionale, il matrimonio misto con esponenti di altri gruppi o altre etnie, la conservazione della propria cultura (evidenziata dal matrimonio celebrato a New York in perfetto stile italiano all'inizio di *The Godfather*) e l'acculturazione (messa in risalto dal contrasto con il matrimonio anglicizzato sul lago Tahoe in *The Godfather: Part II*).

Anche in questo film Coppola centrava l'attenzione sugli uomini e attribuiva ai personaggi femminili i tratti tipici dei due modelli standard che erano diventati una costante della raffigurazione hollywoodiana degli italoamericani. Le tradizionali madri-terra della vecchia generazione sostenevano passivamente e stoicamente i loro uomini. Le donne della nuova generazione, petulanti giovani americanizzate, erano delle mocciose viziate sullo stile di Costanza, la figlia di Don Vito.

Complessivamente, *The Godfather* e *The Godfather: Part II* rappresentano una straordinaria opera cinematografica. (Coppola tentò sfortunatamente di riprodurre le caratteristiche in *The Godfather: Part III (Il Padrino - Parte III)* del 1991, realizzando invece un'involontaria parodia scarsamente comprensibile dei capolavori precedenti). Essi delineano uno dei ritratti più accurati ed efficaci della vita degli italoamericani che siano mai stati impressi su una pellicola, e si spingono ben oltre l'ambiente degli italoamericani. Sotto tutti i

punti di vista Coppola impiegò la criminalità organizzata italoamericana come metafora della corsa americana alla ricchezza e al potere, intendendo la mafia come simbolo dei successi e degli eccessi del grande business americano¹¹.

La fedeltà e l'attendibilità del ciclo di *The Godfather* in quanto manuale di narrativa sulla realtà italoamericana possono essere messe in discussione, ma la loro influenza sull'evoluzione del genere multietnico nel percorso hollywoodiano è incontestabile. Ben presto emersero delle prove attestanti gli effetti di *The Godfather* sul pubblico: dalla profusione di barzellette sulla mafia agli adesivi con la scritta «Mafia Staff Car» da attaccare sulle auto, all'uso collettivo della frase «ti faccio un'offerta che non potrai rifiutare». Se qualcuno avesse mai avuto il sospetto che l'essere italoamericani virtualmente fosse il sinonimo di avere collegamenti con la malavita (non necessariamente essere un criminale), *The Godfather* dissipò ogni dubbio. Da figure del grande schermo, gli italoamericani erano passati ad assumere i tratti di un'iconografia sociale.

Oltre tutto, avendo registrato un incasso di notevoli dimensioni, *The Godfather* inviò un altro messaggio a Hollywood: i film sulla mafia riempiono di denaro le tasche. Hollywood rispose con una serie di film in cui comparivano la mafia o qualche altra associazione di malviventi italoamericani a cui si faceva riferimento con la più generica espressione di banda o criminalità organizzata: *The Don is Dead* (1973, *Il boss è morto*), *Crazy Joe* (1974), *Mr. Majestyk* (1974), *Capone* (1975, *Quella sporca ultima notte*), *Silver Bears* (1978), *Gloria* (1980, *Gloria. Una notte d'estate*), *Absence of Malice* (1981), *Sharky's Machine* (1981), *The Cotton Club* (1984), *The Pope of Greenwich Village* (1984, *il papà di Greenwich Village*), *Code of Honour* (1985), *The Naked Face* (1985), *The Big Easy* (1987), *Heat* (1987), *Sweet Revenge* (1987), *The Untouchable* (1987, *Gli intoccabili*), *The dead Pool* (1988), *Last Rites* (1988), *Kill Me Again* (1989), *GoodFellas* (1990, *Quei bravi ragazzi*) e *Mobsters* (1991). Come *The Godfather*, alcuni di questi film e altre pellicole ancora, tra cui in particolare il brillante *Mean Streets* (1971) di Martin Scorsese, approfondirono settori più ampi della realtà italoamericana, di cui la mafia costituiva soltanto uno degli elementi. Altri film invece si limitarono a sfruttare questo genere di esperienza servendosi della mafia come di un appetitoso centrotavola con il compito di allettare il pubblico¹².

Nel 1985 l'immagine del mafioso si era così saldamente incastonata nella psiche del pubblico che John Huston poté servirsi di questa predisposizione per ritorcere il tema della mafia contro se stesso nel sardonico *The Prizzi's Honor* (*L'onore dei Prizzi*). Così facendo Huston diede un'ulteriore conferma dell'efficacia educativa del ciclo hollywoodiano sugli italoamericani. Contrapponendo, manovrando e persino parodiando i falsi stereotipi degli italoamericani, *The Prizzi's Honor* si levò come un inno alla potenza della costruzione delle immagini dei modelli cinematografici precedenti.

Lo stile-mafia nel cinema aveva così acquistato una nuova dimensione: lo stile-caricatura della mafia, che venne adottato da film successivi quali *Wise Guys* (1986, *Cadaveri e compari*), *Married to the Mob* (1988, *Una vedova allegra... ma non troppo*), *Midnight Run* (1988), *Cookie* (1989), *Weekend at Bernie's* (1989) e *Miller's Crossing* (1990,

Crocevia della morte). L'omaggio più cospicuo dello stile-caricatura della mafia è probabilmente quello di *The Freshman* (1990), in cui Marlon Brando, nei panni di Carmine Sabatini, un boss mafioso che si occupa di importazioni, fa una parodia del suo stesso padrino.

Ulteriori dimostrazioni della diffusione delle tematiche multietniche provenivano da altre fonti. Spesso nei film comparivano malavitosi italoamericani con un ruolo di secondo piano la cui identità etnica non aveva alcuna importanza nello sviluppo della trama (contrariamente ai film sulla mafia, in cui la presenza degli italoamericani è fondamentale). Questi italoamericani usa-e-getta (nel senso di italoamericani ininfluenti sulle linee principali della storia) variavano dal ruffiano DeLuca in *The Gauntlet* (1977), allo spacciatore DeMesta in *Just You and Me, Kid* (1979), al giocatore d'azzardo Tony Paoli in *Any Which Way You Can* (1981), a un altro ruffiano, Guido, in *Risky Business* (1983), fino al ladro di automobili Manny Cabrizi in *Odd Jobs* (1984), al falsario Knobby de Karno in *Burglar* (1987), al rapinatore Eddie Caputo in *Child's Play* (1988) e al corrotto sergente della polizia Phil Cantone in *Harlem Nights* (1989). I cognomi italiani risultavano particolarmente appropriati ai cineasti che volevano enfatizzare il sadismo dei loro personaggi, come lo spietato Severo in *Hot Touch* (1982), il killer psicotico Joey Venza in *Someone to Watch Over Me* (1987) e il violento ex detenuto Heinz Sarantino in *Five Corners* (1988). Anche le donne della mala, dalla combattiva teppista Sciloni in *The Sting* (1973, *La stangata*) alla rude e buffonesca Ma' Fratelli in *Goonies* (1985) si videro attribuire gratuitamente un cognome italiano.

Tutti questi personaggi avrebbero senz'altro potuto provenire da un altro retroterra, ma gli autori li vollero caratterizzare come italoamericani approfittando della predisposizione del pubblico in tal senso, certi che gli stereotipi riguardanti gli italoamericani erano stati rafforzati dalle numerose ripetizioni del modello multietnico. Condizionati dai film ad associare spontaneamente gli italoamericani con la criminalità, la violenza e il temperamento volubile, gli spettatori avrebbero risposto in modo prevedibile di fronte a criminali con cognomi italiani. Laddove non era necessario sviluppare il personaggio, i cognomi e l'etnia assumevano il ruolo del campanello nell'esperimento di Pavlov. Questa produzione cinematografica indolente, basata su quegli stereotipi che essa stessa è tesa a rafforzare, rispetta una tradizione che si tramanda dagli indiani selvaggi e dai banditi messicani dei primi film muti. In questo caso, le vittime cadute lungo la strada sono gli italoamericani.

Posti di fronte a questa sfida lanciata alla loro immagine pubblica, gli italoamericani reagirono sia individualmente sia tramite le associazioni. Le loro proteste talvolta si rivolgevano in generale al modello cinematografico del mafioso, di cui si criticava l'esagerazione, la non rappresentatività e la ripetitività. Altre volte invece erano dirette specificatamente ai più importanti film sulla mafia, come *The Godfather*, realizzati proprio da italoamericani. Gli autoritratti costituivano la più grande minaccia all'immagine pubblica degli italoamericani, poiché questo genere si basava su quella competenza da addetti ai lavori che assicurava la fondatezza delle loro rappresentazioni¹³.

Dinnanzi agli strepiti dei membri della loro stessa comunità, i registi, gli attori e gli

autori cinematografici italoamericani difesero i loro film in quanto semplici porzioni della vita degli italoamericani, porzioni che, si dà il caso, comprendevano la rappresentazione della decisione e degli sforzi da parte di alcuni italoamericani per raggiungere il Sogno americano con metodi illegittimi e talvolta violenti¹⁴. Come i loro eroi cinematografici, quali Antonio «Scarface» Camonte, Little Caesar Bandino e il bel Nick Romano, questi italoamericani del grande schermo erano vittime delle circostanze, che nello sforzo di realizzare il Sogno avevano fatto ricorso al crimine per via delle limitate opportunità di raggiungerlo all'interno della legalità.

Oltre a Coppola, tra le figure che recentemente hanno avuto un ruolo di spicco nel disegnare i tratti degli italoamericani del grande schermo il più autorevole è Martin Scorsese, grazie soprattutto ai suoi *Mean Streets* (1971), *Raging Bull* (1978, *Toro scatenato*), e *GoodFellas* (1990, *Quei bravi ragazzi*)¹⁵. Il primo è un commovente ritratto di un gruppo di giovani malviventi di piccolo calibro della Little Italy di New York; il secondo è un'avvincente biografia di Jake LaMotta, ex campione di pugilato nella categoria dei pesi medi; il terzo è una rapsodia dai toni eccessivamente violenti dell'ambiente della malavita. In tutti e tre gli schizzi di sangue e l'impressionante linguaggio volgare vengono messi in risalto. Scorsese però supera Coppola nella sconsolante raffigurazione delle donne italoamericane. Più che donnette petulanti e dallo strillo facile, le italoamericane di Scorsese tendono a essere nevrotiche, incapaci e generalmente inaffidabili¹⁶.

Non tutti i film sugli italoamericani trattavano di criminalità, ma molti di quelli che non si occupavano direttamente di gangsterismo tracciavano nel ritratto degli italoamericani un'inclinazione naturale alla violenza alla *Raging Bull*. In *Fighting Back* (1982), ambientato a Filadelfia, John D'Angelo si ripromette di ripulire il quartiere adottando il sistema della giustizia sommaria impiegato dai comitati di vigilanza. Sempre a Filadelfia, il picchiatore italoamericano con un'anima, Rocky Balboa, realizza i suoi numerosi obiettivi e si esprime con maggiore chiarezza proprio con i suoi pugni, a partire da *Rocky* (1976) e proseguendo lungo un prevedibile futuro di remake (di cui il più recente è il bruttissimo *Rocky V* del 1990, che conserva l'intera gestualità ma nemmeno un briciolo di fascino dell'originale)¹⁷. Anche Daniel La Russo in *The Karate kid* (1984) ottiene prestigio dando una sistemata ai bulli della comunità prima a Los Angeles, poi a Okinawa in *The Karate Kid - Part II* (1986) e infine nuovamente a Los Angeles in *The Karate Kid III* (1989, *Karate Kid III: la sfida finale*).

Bloodbrothers (1978, *Una strada chiamata domani*) mette in scena la difficoltà di essere contemporaneamente sensibili e italoamericani. Stony De Coco, un giovane di animo gentile, preferisce diventare animatore nel reparto infantile di un ospedale anziché seguire le orme dei suoi familiari lavorando come operaio edile. Deve inoltre convincere sia la famiglia sia gli amici della sua personalità non violenta in contrapposizione con il machismo supernutrito dei suoi parenti. E malgrado ciò, alla fine del film, il pur sensibile Stony è costretto ad affermare il suo diritto alla non violenza menando le mani in un corpo-a-corpo con un altro operaio siderurgico.

I film ambientati nella polizia rappresentano un sottogenere particolare dei film violenti.

Alcuni poliziotti italoamericani del grande schermo manifestano coscienziosità e avversione nei confronti della violenza indiscriminata. Uomini come Frank Serpico (*Serpico*, 1973) e Danny Ciello (*Prince of the City*, 1981, *Il principe della città*) mettono in gioco le loro carriere e le loro vite per smascherare i colleghi corrotti.

Il sensibile Deke da Silva (*Nighthawks*, 1981) è all'inseguimento di un terrorista internazionale e comunque si preoccupa di proteggere gli inconsapevoli astanti. Ma i tempi cambiano. Già nel 1986 Stallone, che aveva interpretato il ruolo di da Silva, era diventato un uomo pronto a ricorrere alla violenza per il più futile motivo, ossia il tenente Marion Cobretti in *Cobra* (1986), seguito da altri poliziotti italoamericani inclini alla violenza come Nikola Toscani in *Above the Law* (1988). Anche quando stavano dalla parte della legge, gli italoamericani del grande schermo mettevano in atto il loro comportamento cinematografico preferito, la violenza.

Mentre la criminalità, la propensione alla violenza da parte di individui non criminali e le nevrosi femminili sembrano essere le caratteristiche più comuni impresse da Hollywood ai personaggi italoamericani, vi è ancora una quarta tendenza che merita di essere citata: gli italoamericani come sciattoni. Talvolta sono soltanto buffi e patetici personaggi trasandati come *Fatso* (1983, *Pastasciutta amore mio*) e Monty Cappalutti, l'abbuffone di indole buona in *Easy Money* (1983). Talaltra vi è in loro anche un che di fastidioso, come in Tropo «Chuckels» Grosso, trasandato redattore dello squallido *New York Informer* in *Not for Publication* (1984) e in Barly DeVito, manager della squadra di baseball Atlanta Braves in *The Slugger's Wife* (1985, *La moglie del campione*).

Tuttavia, malgrado questa inesorabile rappresentazione in base a categorie ben precise che ha caratterizzato i film a partire dal 1970, gli italoamericani hanno beneficiato di una controtendenza parallela, ovvero la continuazione della diversificazione iniziata negli anni cinquanta. All'interno di questa tradizione emerse una serie di personaggi italoamericani con caratteristiche di vigore e simpatia nel senso etimologico del termine, personaggi che hanno ben poco potuto bilanciare il peso dei numerosi film sulla mafia e delle altre rappresentazioni di violenza italoamericana, ma la cui presenza resta comunque significativa. Le donne italoamericane entrarono nelle professioni, come la premurosa e competente dottoressa Petrocelli in *Tribute* (1980, *Tribute. Serata d'onore*), la solerte e valida infermiera Costello in *Awakenings* (1990, *Risvegli*) e Jo Ann Vallenari, proprietaria di un ristorante in *Tequila Sunrise* (1988). Personaggi femminili della realtà urbana che parlano il linguaggio dei duri come Stephanie Mangano (*Saturday Night Fever* 1977, [*La febbre del sabato sera*]), sebbene assuma i tratti della mocciosa, la sensibile Teresa Perrone (*Absence of Malice*, 1981), anche se si toglie la vita, e la sollecita Kit DeLuca (*Pretty Woman*, 1990), malgrado sia una prostituta, almeno si propongono come personaggi a tutto tondo, non come stereotipi degli italoamericani. Claudia Zimmer dimostra di essere dotata d'intuito oltre che di buon cuore quando si rende conto della sua condizione di relativa estraneità per il fatto di essere l'unica italoamericana all'interno delle quattro coppie che si ritrovano periodicamente in *The Four Seasons* (1981). E la lavoratrice infaticabile, ambiziosa donna d'affari Holly Gennero McClane manifesta sia intelligenza sia decisione anche nel fare da spalla al suo violento ed

eroico marito poliziotto in *Die Hard* (1988, *Die Hard. Trappola di cristallo*) e *Die Hard 2* (1990, *Die Hard. 58 minuti per morire*).

Gli italoamericani di sesso maschile sono approdati al grande schermo con ruoli ancora più diversificati: Phil Romano, nostalgico ex giocatore di basket in *That Championship Season* (1982); il garbato e brillante attore Jimmy Perino in *Only When I Laugh* (1981, *Solo quando rido. Le acque del Niagara*); il magnate di un emporio di abbigliamento Thornton Melon (Meloni all'anagrafe) in *Back to School* (1986); e il valente capitano della Marina Burt Mancuso alla guida di un sottomarino in *The Hunt for Red October* (1990, *Caccia a Ottobre Rosso*). Umana partecipazione è espressa da personaggi quali il maggiore dell'Esercito Joseph Delucca, che tenta invano di evitare l'assassinio di Patton in *Brass Target* (1978, *Obiettivo Brass*); Luigi Corelli, l'immigrato italiano che si dedica fino all'abnegazione alla moglie di origine anglosassone schiava della droga in *A Wedding* (1978, *Un matrimonio*), e il sensibile ma determinato tenente Alberto Minetti, che cerca senza tregua e infine riesce a trovare un bambino rapito in *Without a Trace* (1988, *Senza traccia*), dimostrando così che i poliziotti italoamericani possono spuntarla usando il cervello e senza dover per forza ricorrere ai muscoli. In questa differenziazione dei personaggi italoamericani trovano posto anche individui ignobili, come Jack Flowers, tenentario di una casa d'appuntamenti di Singapore in *Saint Jack* (1979), l'immigrato italiano Julian Kaye, protagonista di *American Gigolo* (1980) e l'avvocato divorzista Gavin D'Amata in *The War of the Roses* (1989, *La guerra dei Roses*).

La tipologia della gioventù disorientata comprende una particolare sottocultura italoamericana. Alcuni sono studenti della scuola superiore allo sbando e in caduta libera, come Albert «Sheik» Capadelupo in *Baby It's You* (1983). Altri lottano, scoprono se stessi e puntano verso l'alto, come il ballerino di disco-dance Tony Manero (*Saturday Night Fever*, 1977, e *Staying Alive*, 1983), l'allievo pilota navale Zack Mayo in *An Officer and a Gentleman* (1982, *Ufficiale e gentiluomo*), l'esponente di spicco della comunità finanziaria Vincent Lauria in *The Color of Money* (1986, *Il colore dei soldi*) e il campione di ginnastica Steve Tevere in *American Anthem* (1986).

No, se è per questo, non tutti gli italoamericani sono dei gangster o comunque dei bruti. Né le donne italoamericane sono tutte delle strepitanti semplicitte. Questo per la maggior parte di loro, almeno se consideriamo l'orientamento di Hollywood nel corso degli ultimi vent'anni.

Tasselli iconografici del multietnico mosaico hollywoodiano

Gli ultimi anni ottanta e i primi anni novanta sembrano aver introdotto una nuova pista nel tracciato del percorso cinematografico hollywoodiano, e con essa un ulteriore cambiamento di ruolo dei personaggi italoamericani. Di fronte al persistere dell'interesse verso le tematiche etniche risvegliatosi negli anni sessanta, i soggettisti cinematografici puntavano l'obiettivo sempre di più sui rapporti tra i gruppi etnici piuttosto che sui gruppi stessi. Questa evoluzione riflette la crescente consapevolezza collettiva della sempre più ampia diversificazione etnica

all'interno degli Stati Uniti e quindi dell'intensificarsi delle relazioni tra i gruppi etnici, nel bene e nel male. Ancora una volta gli italoamericani si sono trovati in prima posizione nell'assolvere una funzione iconografica rispetto alla loro etnia. Alcuni lavori hanno provveduto a una garbata revisione della vita degli italoamericani, soprattutto *Moonstruck* (1987, *Stregata dalla luna*). Questa storia di una famiglia italoamericana ha incantato il pubblico, ha fatto vincere un Oscar sia a Cher (nel ruolo di Loretta) sia a Olivia Dukakis (nei panni di Rose Castorini) e ha portato alla ribalta altri attori del cast. Inoltre ha caricato di maggiore umanità l'immagine cinematografica degli italoamericani mettendo in scena dei personaggi tipicamente emotivi ed esuberanti, ma anche teneri, affettuosi e soprattutto non inclini alla violenza. Come *Prizzi's Honor*, *Moonstruck* manipola gli stereotipi degli italoamericani, occupandosi in questo caso della vita familiare anziché delle relazioni familiari dei mafiosi¹⁸.

Sulla scia dell'atmosfera nostalgica di *Moonstruck*, film come *Dominick and Eugene* (1988) e *29th Street* (1991) hanno proposto altri delicati scorci di vita degli italoamericani. In ogni caso, gli italoamericani hanno inoltre assunto una posizione di rilievo nei film basati sul tema delle relazioni tra gruppi etnici pur conservando il tradizionale retaggio cinematografico della caratterizzazione. Sono tre le tematiche sviluppate da questo nuovo genere: l'amicizia interetnica, le tensioni tra gruppi etnici, i conflitti tra tali gruppi.

Essendo stati a lungo il principale prodotto di Hollywood e avendo dimostrato di saper resistere al passare del tempo, i film centrati sull'amicizia hanno assunto una risonanza etnica ancora più ampia. I legami di amicizia tra italoamericani e individui di altre etnie sono sbocciati film dopo film. Molti di questi rapporti sono improntati all'insegna dell'umana partecipazione e dell'accresciuta comprensione: l'amicizia tra due pazienti ricoverati perché malati di cancro, uno italoamericano e l'altro di origine messicana in *L.A. Bad* (1984); le tensioni che si stemperano nell'amicizia tra minatori italiani in miseria e minatori indigeni dei Monti Appalachi in *Matewan* (1987); l'amicizia nata casualmente tra un minorato mentale italoamericano e una donna afroamericana malata di cancro che si ritrovano compagni di viaggio mentre sono diretti verso i loro rispettivi parenti in *Homer and Eddie* (1990); e l'amicizia che si colora di amore tra una studentessa italoamericana e un ebreo americano proprietario di un negozio di calzature in *I Don't Buy Kisses Anymore* (1992).

Tuttavia, accanto al filone dei film sull'amicizia, si è sviluppato un secondo genere cinematografico in cui le tensioni interetniche si impongono sull'amicizia e persino sull'amore. In *Prizzi's Honor* (1985) il matrimonio tra un sicario italoamericano e una «collega» di origine polacca precipita sotto le pressioni della famiglia di lui fino a provocare un mortale conflitto tra i due gruppi etnici. In *China Girl* (1987) un giovane italoamericano e un'immigrata cinese si innamorano, ma sulla loro tragica storia in perfetto stile Romeo-e-Giulietta incombono le tensioni razziali tra le due comunità etniche, esacerbate dall'avvio da parte degli immigrati cinesi di un'attività commerciale in un quartiere storicamente in mano agli italoamericani. Il multi-etnico *City of Hope* (1991) corrisponde al prototipo della moderna città americana tormentata dalle tensioni in cui gli italoamericani

ricoprono un ruolo di spicco.

Il regista afroamericano Spike Lee ha ripetutamente attinto alle crescenti tensioni urbane tra italoamericani e afroamericani. In *Do the Right Thing* (1989, *Fa' la cosa giusta*) una pizzeria italoamericana situata in un quartiere abitato prevalentemente da neri diventa l'arena in cui le tensioni inter-razziali prevalgono sull'amicizia inter-razziale fino a scatenare disordini che si concludono con l'incendio del locale. In *Jungle Fever* (1991) l'amicizia tra un afroamericano e una italoamericana si trasforma in una relazione sessuale, ma alla fine tutto viene soffocato dalle tensioni interetniche.

Nel terzo genere di film queste tensioni assumono le dimensioni di una guerra tra bande di gruppi etnici diversi. Ispirandosi alla lunga tradizione cinematografica riguardante le cosche italoamericane, film quali *Miller's Crossing* (1990) e *New Jack City* (1991) fanno combattere bande di italoamericani contro bande di altri gruppi etnici. In *Miller's Crossing* l'avversario principale è una banda guidata da americani di origine irlandese, mentre in *New Jack City* gli spietati rivali sono giovani malviventi afroamericani. *Mobsters* (1991) gioca la carta dell'integrazione interetnica facendo in modo che i giovani criminali italoamericani e ebrei-americani decidano di unirsi per affermare il proprio potere attraverso una banda più grossa.

I soggettisti di Hollywood hanno fatto alcune variazioni su questi tre temi via via che la nazione entrava nella nuova fase multietnica. Le amicizie e le storie d'amore multietniche del grande schermo sovente vanno in frantumi sotto il peso delle tensioni tra i diversi gruppi, e talvolta danno origine a episodi di violenza. Se gli italoamericani non dominano più le scene dei film sulla malavita come accadeva negli anni settanta, restano comunque una presenza cospicua anche nelle pellicole che vedono in azione delle bande multietniche.

Tuttavia, anche se queste nuove tematiche acquisiscono un grande rilievo, l'antica tradizione resta. Pare proprio che la storia della reiterazione cinematografica abbia cristallizzato l'immagine degli italoamericani sul grande schermo, trasformandoli in un solido elemento iconografico della tradizione hollywoodiana. Dopo quasi un secolo di sforzi tesi a condizionare la ricezione da parte del pubblico di criminali mafiosi e madri escandescanti, i registi sembrano riluttanti all'idea di abbandonare questi stereotipi consacrati dal tempo e pronti a farvi ricorso per manovrare il pubblico. Se questi cambiamenti, stimolati dalla multietnica e in rapida trasformazione America del presente, apriranno le porte a un'era di seria revisione del percorso tracciato da Hollywood oppure no resta ancora da vedere. Sapranno i futuri soggetti cinematografici, considerati nel loro insieme, proporre una più ampia diversificazione dei personaggi italoamericani e una maggiore intensità nella rappresentazione della vita degli italiani d'America? Solo il tempo può dirlo.

Note

- ¹ Ho già esaminato questo argomento in un saggio «Italian-Americans in Film: From Immigrants to Icons» in *Italian-American Literature*, numero speciale di *Melus: The Journal of the Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States*, 3-4, XIV, pp. 107-26.
- ² Carlos E. Cortés, «The Immigrant in Film: Evolution of an Illuminating Icon» in Paul Loukides e Linda K. Fuller (a cura di), *Stock Characters in American Popular Film*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1990, pp. 23-34.
- ³ Questo saggio è tratto in larga misura dalla banca dati «Ethnicity and Foreignness in Film» da me curata presso il Laboratory for Historical Research, Riverside, University of California. Il libro che sto scrivendo sul trattamento dei gruppi etnici da parte del cinema statunitense, inserisce gli italiani in un contesto comparativo che prende in esame altri gruppi etnici, mentre il mio libro su come vengono presentate dal cinema le nazioni straniere esaminerà l'immagine cinematografica dell'Italia in quanto parte del più ampio soggetto sui mutamenti del ritratto del mondo da parte di Hollywood.
- ⁴ Carlos E. Cortés, «Hollywood Interracial Love: Social Taboo as Screen Titillation» in Paul Loukides e Linda Fuller (a cura di), *Plot Conventions in American Popular Film*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1991, pp. 21-35.
- ⁵ Allen L. Woll e Randall M. Miller (a cura di), *Ethnic and Racial Images in American Film and Television: Historical Essays and Bibliography*, New York, Garland, 1987, pp. 301-7.
- ⁶ Carlos Clarens, *Crime Movies: From Griffith to the Godfather and Beyond*, New York, Norton, 1980; Eugene Rosow, *Born To Lose: The Gangster Film in America*, New York, Oxford University Press, 1978; Jack Shadoian, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*, Cambridge, Mit Press, 1977.
- ⁷ L'inizio dell'era dei film sui criminali nell'epoca della Depressione è stato affrontato da Andrew Sarris, «Big Funerals: The Hollywood Gangster, 1927-1933» in *Film Comment*, 13, 1977, pp. 6-9; Stephen L. Karpf, *The Gangster Film: Emergence, Variation and Decay of a Genre, 1930-1940*, New York, Arno Press, 1973.
- ⁸ «The Individual Film: Little Caesar and the Gangster Film» in Stuart M. Kaminsky, *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, New York, Dell, 1977, pp. 23-48; Gerald Peary, «Rico Rising: Little Caesar Takes Over the Screen» in Gerald Peary e Roger Shatzkin (a cura di), *The Classic American Novel and the Movies*, New York, Frederick Ungar, 1977, pp. 286-96; il copione di *Little Caesar* si trova in Gerald Peary, *Little Caesar*, Madison, University of Wisconsin Press, 1981.
- ⁹ Secondo il Motion Picture Production Code del 1930, che venne applicato in tutte le sue parti nel 1934, il crimine non poteva essere rappresentato «se ispirava un desiderio di imitazione in potenziali criminali» o «se presentava i criminali come eroi o li giustificava». Nella pratica ciò voleva dire che la criminalità cinematografica non doveva mai apparire conveniente. Si veda «Motion Picture Code» in Robert H. Stanley e Charles S. Steinberg,

The Media Environment: Mass Communications in American Society, New York, Hasting House, 1976, pp. 81, 91.

- ¹⁰ Un'analisi delle donne italoamericane nel cinema si trova in Daniel S. Golden, «Pasta or Paradigm: The Place of Italian American Women in Popular Film» in *Exploration in Ethnic Studies*, 2, 1979, pp. 3-10.
- ¹¹ *The Godfather* ha suscitato il più ampio dibattito della storia del cinema italoamericano. Lawrence J. Dessner, «The Godfather, The Executive and Art» in *Journal of Popular Culture*, 6, 1972, pp. 211-14; Stephen Farber, «Coppola and the Godfather» in *Sight and Sound*, 41, 1972, pp. 217-23; Giovanni Sinicropi, «The Saga of Corleones: Puzo, Coppola and The Godfather: An Interpretative Essay» in *Italian Americana*, 1, II, 1975, pp. 79-90; David Thomson, «The Discreet Charm of *The Godfather*» in *Sight and Sound*, 47, 1978, pp. 76-80; Robert K. Johnson, *Francis Ford Coppola*, Boston, Twayne, 1977.
- ¹² Tali imitazioni si sono avute anche in campo letterario. Dwight C. Smith Jr. ha trovato trecento romanzi in edizione economica pubblicati nei sei anni successivi alla comparsa del romanzo di Puzo. Dwight C. Smith Jr., «Sons of the Godfather: iMafiaî in Contemporary Fiction» in *Italian Americana*, 2, II, 1974, pp. 190-207.
- ¹³ Quando gli fu chiesto un commento sulla rappresentazione degli italoamericani in *Mean Street*, il regista Martin Scorsese rispose: «Volevo essere il più fedele possibile... Volevo rappresentarli come li vedevo io» in «Center Honors Martin Scorsese» in *The Dispatch: The Newsletter of the Center for American Culture Studies*, Columbia University, 4, 1985, p. 14.
- ¹⁴ Mario Puzo, *The Godfather Papers and Other Confessions*, New York, Putnam's, 1973.
- ¹⁵ Leonard Quart e Paul Rabinow, «The Ethos of Mean Streets» in *Film and History*, 5, 1975, pp. 11-15; Mary Pat Kelly, *Martin Scorsese: The First Decade*, Pleasantville, N.Y., Redgrave, 1980.
- ¹⁶ Per un paragone tra Coppola e Scorsese si veda Lee Lordeaux, *Italian and Irish Film-makers in America: Ford, Capra, Coppola e Scorsese*, Philadelphia, Temple University Press, 1990.
- ¹⁷ Daniel J. Leab, «The Blue Collar Ethnic in Bicentennial America: Rocky» in John O' Connor e Martin Jackson (a cura di), *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image*, New York, Frederick Ungar, 1979, pp. 257-72.
- ¹⁸ Daniel S. Golden, «The Fate of La Famiglia: Italian Images in American Film» in Randall M. Miller (a cura di), *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*, Englewood, N.J., Jerome S. Ozer, 1980, pp. 73-97.