

DILETTA PAVESI

**Giuliana Muscio, Giovanni Spagnoletti (a cura di) *Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*. Venezia. Marsilio. 2007. pp. 254. ISBN 88-317-9265**

La peculiare attrattiva degli studi trasversali sul cinema risiede nel consentirci, da un lato, di ripercorrere la fluviale e caleidoscopica storia della settima arte a gran velocità, dall'altro, di soffermarci su quegli aspetti che di solito rimangono in secondo piano, se non del tutto sommersi.

Rispondere a questo duplice obiettivo era senza dubbio una delle intenzioni che questa raccolta di saggi curata da Giuliana Muscio e Giovanni Spagnoletti si proponeva, adottando come punto focale della propria investigazione il cinema italoamericano. Un cinema questo che è nato appunto come filone obliquo, ma si è trasformato nel corso dei decenni in uno degli assi portanti della cinematografia statunitense. Tant'è che non è esagerato affermare che senza la cospicua presenza di quegli artisti italoamericani, che da oltre trent'anni continuano ad affollare gli schermi dentro (e fuori) Hollywood, lo show business Usa sarebbe quasi inimmaginabile. Né va dimenticato, allargando la visuale oltre i contorni del mondo dello spettacolo, quanto lo status di italoamericanità abbia raggiunto oggi un ottimo grado di legittimazione sociale, e sia addirittura diventato nel sentire comune non più motivo di vergogna, ma, al contrario, di vanto e glamour identitario, sbaragliando così anni e anni di rifiuto sdegnoso – se non violento – da parte della comunità wasp. Già il titolo stesso scelto dai due curatori, *Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*, rinvia a questa situazione paradossale di fondo, citando, da un lato, il titolo del noto capolavoro scorsesiano e con esso l'idea di un'autorialità – italoamericana appunto – che ha raggiunto i livelli dell'eccellenza e della conoscenza globale, dall'altro, rimarcando una specifica situazione di appartenenza etnico-culturale che non si può né si vuole dimenticare.

Pubblicata in occasione della rassegna *Italoamericana*, organizzata all'interno della 43<sup>o</sup> edizione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, l'antologia di Spagnoletti e Muscio (che dell'evento pescarese sono rispettivamente direttore artistico e coordinatrice) si compone di numerosi interventi saggistici a opera di studiosi italiani e italoamericani, e li organizza in due distinte sezioni tematiche di ampio respiro.

La prima sezione, *Per una definizione della cultura italoamericana*, si occupa non soltanto di tracciare un affresco delle varie forme che l'immigrazione italiana ha assunto fin dagli albori e delle problematiche (razzismo, linciaggi, formazione di stereotipi) che si è trascinata dietro, ma anche e soprattutto di evidenziare quanto la sua progressiva affermazione si sia sviluppata parallelamente all'evoluzione dell'industria culturale statunitense, dal versante teatrale a quello letterario e infine

cinematografico. E come pertanto sia possibile marcare le varie tappe di questa vicenda anche attraverso le lievi modifiche ortografiche che la scandiscono. Non a caso, la prima domanda che la raccolta pone è proprio come si scriva il termine “italoamericani”. Un quesito questo che, diversamente da quanto ci si potrebbe aspettare, offre una risposta tutt’altro che univoca. Nella nota d’introduzione ai vari saggi, Muscio apre una digressione al riguardo oziosa solo in apparenza. Infatti, secondo la correzione automatica del computer, il termine andrebbe scritto col trattino, il cosiddetto *hyphen*. Tale consuetudine grafica riflette un approccio multiculturale, sviluppatosi negli anni Settanta, secondo il quale esistono cittadini statunitensi con un’origine etnico-culturale differente, un po’ “diversi” insomma (ispano-americani, afro-americani, italo-americani), ma alla fin fine tutti prioritariamente americani. Il termine qualificante occupa infatti il posto dell’aggettivo. Muscio, partendo dall’assunto che l’ortografia debba rendere graficamente conto di una storia culturale, propone, al contrario, cinque modi differenti di scrivere quest’aggettivo, che corrispondano ad altrettante fasi dell’assimilazione dell’emigrazione italiana negli Stati Uniti. Si ha così: italo americani (1870-1929), italo-americani (1930-1941), americani (1942-1959), italoamericani (1960-1990) e oggi americanitaliani, definizione quest’ultima che rovescia e salda i termini dell’integrazione per segnalarne finalmente il compimento.

I contributi che aprono l’antologia riguardano le prime due generazioni del fenomeno migratorio, a proposito delle quali non si può che parlare di “italo americani” o di “italo-americani”, in quanto lo spazio vuoto e l’*hyphen* rimandano a una separazione effettiva, tutt’altro che simbolica. Come argomenta Emilio Franzina nel primo saggio del volume, *Il pregiudizio degli italiani sugli italoamericani*, i sei milioni di italiani che emigrano in Nord America non soltanto devono fare i conti con la difficile condizione dello sradicamento, ma sono per giunta portatori di un’identità nazionale particolarmente debole. Prima ancora di essere discriminati nel loro nuovo paese, questi nostri coraggiosi connazionali vengono discriminati in patria sia per l’antimigrazionismo di una parte consistente della classe dirigente italiana, sia per il pregiudizio antimeridionalista germogliato in ambiente positivista, che considera i settentrionali di razza bianca, mentre sospetta che nei meridionali sia presente sangue africano. Un pregiudizio questo che verrà fatalmente fatto proprio dagli uffici americani per l’immigrazione, che rilasceranno alle due comunità due visti differenti, separandoli in origine e destinando gli uni a una rapida assimilazione, gli altri ad una dolorosa esclusione. Stando anche a quanto emerge con chiarezza nel successivo contributo di Stefano Luconi, *Il pregiudizio anti-italiano negli Stati Uniti tra identità etnica e questione razziale*, non è possibile comprendere il destino di questa comunità se non si ha ben presente questo fitto intrecciarsi di questioni razziali e relative discriminazioni. Tant’è vero che Giorgio Bertellini, in un intervento contenuto nella seconda sezione, *Passioni bianche: il cinema italonewyorkese e le*

*tentazioni del dolore*, invece di indagare la tipica associazione che collega l'italoamericano a forme di violenza a danno d'altri, in genere per affiliazione mafiosa, si sofferma sulla *violenza subita* (o autoinflitta) e *sull'esibizione del dolore* di cui i personaggi italoamericani sullo schermo fanno sfoggio quasi da subito, e che rimarrà una costante narrativa e visiva di tutto il loro cinema. Ricorda, infatti, giustamente l'autore: «Più di qualsiasi altra razza o comunità di immigrati, gli italiani sono stati soggetto di esperienze di sofferenza, cavie di una cultura che ne chiede l'immolazione spettacolare di fronte alla Legge, al Sogno Americano e ai dettami della morale e del Buon Costume» (90).

Naturalmente, sono piuttosto gli stereotipi negativi, quelli costruiti *ad hoc* che ritraggono l'immigrato italiano (specie se meridionale) come individuo poco fidato, che maggiormente si scolpiscono nell'immaginario collettivo americano, a partire dal periodo a cavallo tra fine dell'Ottocento e inizio Novecento. "Merito" questo della stampa e dell'editoria (e in seguito anche del cinema) che creano infamanti leggende mediatiche intorno all'italoamericano, dipingendolo come istintivo, passionale, violento e mafioso, in modo così da favorire una legislazione restrittiva nei riguardi dell'immigrazione. Alla questione degli stereotipi negativi che associano la figura dell'italiano alla criminalità organizzata è dedicato il bel contributo di Fred Gardaphé. Lo studioso analizza, in particolare, l'evoluzione dell'icona che più di tutte si è fatta emblema di tali pregiudizi, ovvero il gangster, questo strano mix di finzione e realtà che, prima nei romanzi e poi al cinema, tesse una trama di fascinazione e paura mai conclusasi. La tesi di Gardaphé è che il gangster sia e sia stato di volta in volta, nelle mani dei suoi diversi creatori, «una figura significativa nel racconto della razza, del genere e dell'etnia americani, una figura che rispecchia tanto l'autobiografia di un gruppo d'immigrati quanto la fantasia della popolazione originaria» (57). Come a dire che il gangster, almeno in quanto personaggio del cinema e della letteratura, non è frutto solo ed esclusivamente della cultura degli immigrati e delle loro effettive vicende storiche, ma è più che altro una fantasia che i due gruppi, rispettivamente italiano e wasp, sviluppano e si scambiano. Gardaphé individua per l'appunto tre distinte tappe dell'evoluzione di questo personaggio, ciascuna delle quali indica una diversa funzione attribuita al gangster e contemporaneamente una nuova svolta nella cultura popolare statunitense. La prima è quella di capolavori come *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, 1930) di Mervyn Le Roy e *Scarface* (*Scarface, Shame of a Nation*, 1932) di Howard Hawks), quando il gangster può essere mostrato solo attraverso l'espedito del travestimento, della cosiddetta «minstrelsy». E la cultura italiana rappresentata non può che essere sottoposta a deformazione – se non a denigrazione – in quanto serve da strumento di controllo per arginare l'eventuale attrazione degli anglosassoni nei riguardi dello straniero. Giacché il gangster "prima maniera" (ma sarà così anche nelle fasi seguenti) incarna, alla fin fine, una versione inedita del

Sogno Americano, della scalata al successo partendo da una condizione di netto svantaggio e diversità etnica. Un versione dell'*American Dream* malata e distorta certo, ma pur sempre fatta di sogno, cosicché il potenziale di attrattiva del personaggio è forte anche per le platee bianche. La seconda fase inizia allorquando gli italoamericani cominciano ad impiegare la figura del gangster come mezzo per raccontare le proprie esperienze, per narrare cioè cosa significhi essere italiani negli Stati Uniti. Storicamente questo momento coincide con la fine della guerra del Vietnam, ed è equamente diviso tra le opere di Francis Ford Coppola e quelle di Martin Scorsese. Per il primo, con la sua celeberrima trilogia de *Il padrino*, il gangster è una figura imbevuta di romanticismo, mentre il secondo lo descrive attraverso un registro duramente realistico, più vicino al documentario che non al cinema di finzione. La terza fase è infine quella in cui gli italiani si abbandonano alla parodia e, così facendo, finiscono per rinunciare alla figura del boss in senso classico al fine di assumere il completo controllo della storia. In termini di produzione cinematografica e televisiva, questa fase ha inizio con la serie televisiva di David Chase *I Soprano (The Sopranos)*, diventata nell'America del Nuovo Millennio quello che *Dallas* rappresentava negli anni Ottanta. Di questa serie, oggetto di viscerali amori, ma anche tacciata di crogiolarsi in vecchi pregiudizi, si torna a parlare in molti altri contributi del volume, in particolare *Tony, Ray e gli altri: gli italoamericani in televisione* di Silvia Giagnoni, autentico excursus delle varie tipizzazioni date ai personaggi di origine italiana nelle produzioni seriali americane.

Prescindendo comunque da tutte le possibili evoluzioni subite, il personaggio del gangster rimane un chiaro emblema della xenofobia americana, che lo ha reso un *cliché* negativo duro a morire. Ma, se torniamo agli albori della genesi migratoria, notiamo come questa stessa xenofobia non produca suo malgrado solo esiti nefasti. Al contrario, la giovane comunità italiana, sentendosi attaccata dalla componente anglosassone e al contempo abbandonata dalla madrepatria, risponde con una risentita non assimilazione: gli italiani finiscono per conservare i propri dialetti (non la lingua italiana che spesso non conoscono), la centralità attribuita all'istituzione familiare, le tradizioni religiose e alimentari. Come scrive Muscio nell'introduzione: «La non assimilazione ha preservato questa cultura tra le pareti domestiche nordamericane: come le fedi che si rafforzano nelle catacombe, ogni famiglia ha una ricetta segreta, una leggenda collettiva, un mito delle origini» (10). Le implicazioni positive di questo processo si riflettono ben presto nell'ambito dell'espressione artistica. Nel cinema certo, ma anche – e non bisogna dimenticarlo – nell'ambito del teatro e della letteratura. Il teatro è sicuramente il primo veicolo artistico di cui gli emigrati si servono, e in cui riescono miracolosamente a convogliare le tradizioni dello spettacolo popolare italiano, dalla sceneggiata alla macchietta, dai classici al verismo. Il saggio di Emelise Aleandri si occupa appunto della fioritura del teatro italiano a New York, a partire dagli inizi del Novecento.

L'autrice riflette soprattutto sulla funzione didattica che tale fenomeno assume nella vita dell'immigrato dell'epoca. Per quanto sia difficile stabilire il livello d'intenzionalità di questa funzione (indubbiamente il teatro costituiva, in primo luogo, una forma di pura evasione alle durezze del quotidiano), è pur vero che grazie a queste performance la storia, la letteratura, e la cultura italiane ebbero modo di "calcare" i palcoscenici di Little Italy. Protagonista assoluto di questo teatro è il macchietista Eduardo Migliaccio. Farfariello, il personaggio di sua creazione, rappresenta il tipico immigrato appena arrivato, il novellino sconcertato dalla realtà circostante, che tenta di cavarsela in un paese sconosciuto e inospitale. Sebbene il lato educativo degli sketch di Farfariello fosse certamente secondario e fortuito rispetto al semplice gusto dell'intrattenimento, come nota Aleandri, «le opere della creatività di Migliaccio in particolare e il teatro degli immigrati in generale contribuirono ad allentare le tensioni e le ansie proprie della vita in un paese straniero, aiutando direttamente ed indirettamente l'emigrato lungo il percorso di assimilazione» (69).

Un altro specchio del tortuoso percorso che lo straniero italiano ha dovuto compiere è sicuramente la letteratura. In *John Fante e gli altri: lo strano destino degli scrittori italo/americani*, Emanuele Pettener imbastisce un'appassionata e coraggiosa analisi della narrativa italoamericana. In primo luogo, lo studioso mette apertamente in discussione il bilancio assai poco entusiasta sugli autori italoamericani espresso nel 1963 da Giuseppe Prezzolini, e ne sottolinea la leggerezza e la scarsa lungimiranza. Successivamente, Pettener si sofferma su un curioso paradosso: com'è possibile che uno scrittore come John Fante abbia ricevuto tanta attenzione e rispetto in Europa, ma sia passato quasi sotto silenzio negli Stati Uniti? Questa sostanziale disattenzione da parte della loro patria acquisita ha fatto sì che l'opera degli scrittori italoamericani rimanesse tutto sommato un fenomeno di nicchia, quantomeno in America. Lo «strano destino» di Fante e degli altri, secondo Pettener, è da imputarsi al contenuto stesso di questa letteratura. Fante, nello specifico, con la sua corrosiva ironia di fondo, e il rifiuto categorico di impartire qualsivoglia lezione morale, non riesce né vuole in alcun modo toccare le corde emotive dell'America, «un Paese romantico, in cui si crede ancora nell'assoluto, nella *Verità*» (50). Naturalmente la *Verità* nell'ottica statunitense ha i contorni del Sogno Americano. Un miraggio questo a cui non soltanto lo scrittore non crede, ma che addirittura trova ridicolo, fasullo, viziato da competitività e astioso arrivismo. Non stupisce quindi che Fante non abbia mai riscosso grandi plausi in patria. L'unica strada con cui la sua opera si è potuta imporre all'attenzione è stata quella della trasposizione cinematografica. Tralasciando gli esiti, per la verità piuttosto mediocri, che questa pratica ha dato nel caso dei romanzi di Fante, il cinema rimane sicuramente, a tutt'oggi, il terreno in cui maggiormente la cultura italoamericana ha potuto trionfare, accendere su di sé i riflettori, e smettere i panni del fenomeno legato a una

minoranza. E questo testimonia la propensione a un comunicare moderno della cultura emigrata, ben diverso dalla nostalgia regressiva e conservatrice che spesso gli studiosi “italioti” ipotizzano.

La seconda sezione, *Sul cinema italoamericano*, è dedicata dunque alla produzione filmica, ma offre anche, come si diceva, alcune interessanti incursioni nell’ambito televisivo. Ambito quest’ultimo che non può essere trascurato se si vuole avere una visione completa dell’affermazione mediatica dell’italoamericanità nel mondo contemporaneo.

Da un punto di vista strettamente storico, l’evoluzione del cinema italoamericano si snoda lungo l’arco di cinque generazioni. Sebbene i contributi si mantengano fedeli a un approccio di studio di tipo trasversale, ugualmente permettono di ricostruire – sia pure indirettamente – il concatenarsi di queste generazioni, e di avere così una percezione d’insieme del fenomeno. La prima fase, passata praticamente sotto silenzio, è quella degli attori che vanno da Little Italy a Hollywood, come Cesare Gravina che lavora con von Stroheim, o Frank Puglia che esordisce ne *Le due orfanelle* (*Orphans of the Storm*, 1922) con Griffith, e di registi come Robert Vignola e Frank Borzage, ma soprattutto è l’epoca di Rodolfo Valentino. Attore/personaggio quest’ultimo che sembra esemplificare in pieno l’oscuro rapporto di amore e odio che gli americani nutrono per gli italiani. L’uomo di cui si innamoreranno virtualmente schiere di incipriate e puritane donne americane è infatti oggetto in quegli stessi anni di velenose campagne giornalistiche che lo coinvolgono in accuse di omosessualità e impotenza. Una sorte analoga toccherà, non casualmente, all’altro grande immigrato italiano di successo, Enrico Caruso.

Negli anni Trenta, l’interesse politico del fascismo per gli “italiani all’estero” (emigrati è un termine che il regime rifiuta, perché rivelerebbe le difficili condizioni socio-economiche del paese) e l’apertura del New Deal, facendo regredire i due pregiudizi identitari, producono il trattino: gli italo-americani. Nasce allora una seconda generazione che, consapevole della diversità, crea una propria industria culturale che va dal quotidiano alla radio, dalla produzione discografica a quella filmica. All’avvento del sonoro la comunità non assimilata viene messa in crisi da una Hollywood che parla solo inglese e da un cinema italiano ancora balbettante, ma, facendo tesoro dell’esperienza del teatro immigrato e della radio, avvia la produzione di pellicole italoamericane, filmando, per esempio, gli sketch del caratterista Farfariello o la sceneggiata *Santa Lucia Luntana* (*Id.*, 1931) di Harold Godsoe, ambientata tra Napoli e New York, e una ventina di altri titoli tra sonorizzazioni di film napoletani, corti musicali e sceneggiate autoctone. Questo considerevole balzo in avanti della cultura emigrata non è curiosamente mai stato registrato, sebbene in questi stessi anni il nostro sia il secondo cinema etnico, subito dopo quello Yiddish, per numero di pellicole prodotte negli Stati Uniti. Nel suo saggio *In viaggio tra Napoli e New York: immagini di città in transito*, Giuliana Bruno si propone chiaramente di colmare questo vuoto presente nella documentazione sul cinema

italoamericano. Più nello specifico, la studiosa analizza il rapporto di dialogo ed emulazione fra i film importati dall'Italia (soprattutto quelli della filmmaker napoletana Elvira Notari) e quelli prodotti negli Stati Uniti, dedicando una particolare attenzione a *Santa Lucia Luntana* di Godsoe, opera che, non a caso, delinea tramite le immagini un percorso di andata da Napoli a New York e ritorno.

Nel momento stesso in cui inizia ad emergere una cultura italo-americana moderna e anche la letteratura immigrata, fino ad allora scritta solo in italiano, addotta l'inglese e affronta a muso duro la sensibilità americana, la guerra interrompe violentemente questo ciclo virtuoso. Ben presto l'italiano diventa un nemico della patria acquisita, per cui smette di parlare la sua lingua e americanizza il cognome, cancellando o nascondendo le tracce dei propri gusti culturali. Per tutta la generazione cresciuta tra la seconda guerra mondiale e gli anni Sessanta l'italianità viene soppressa a favore di una assimilazione quasi integrale, compensata esclusivamente dal successo di Frank Sinatra. Nel dopoguerra però l'attore di origine italiana viene riscattato dall'affermarsi del neorealismo e talvolta compare in imitazioni come *Marty, vita di un timido* (*Marty*, 1955) di Delbert Mann, in cui, oltre all'italo-americano Ernest Borgnine, lavora Esther Minciotti, proveniente dalle fila del teatro immigrato.

Negli anni Sessanta l'arrivo sulla scena di Francis Ford Coppola e Martin Scorsese e la cosiddetta "Rinascita di Hollywood" sono, si può dire, "storia nota". L'aspirazione alla tolleranza multiculturale assieme all'impatto del cinema italiano d'autore e di un'idea diversa di cinema, più libera sia da un punto di vista creativo che distributivo, sono le coordinate di questa quarta generazione. I cineasti emersi nella decade successiva – Brian De Palma, Joe Dante, Michael Cimino – si mostrano solo apparentemente più disattenti nei confronti della questione italoamericana rispetto a Coppola e Scorsese. Ma se si analizzano con più attenzione le filmografie di questi autori, ci si rende conto che si tratta appunto di un'impressione: in quasi ogni film di De Palma c'è almeno un personaggio o un attore di origine italiana, né si può dimenticare, per esempio, la romantica rivisitazione del mondo mafioso operata da Cimino ne *Il Siciliano* (*The Sicilian*, 1987).

Gli anni Ottanta sono gli anni delle commedie dei fratelli Marshall, Garry e Penny (Marasciulli) e di Chris Columbus, operazionicine di cassetta appena sfiorate da qualche traccia culturale collegata alle origini dei loro creatori, ma sono anche gli anni in cui emerge Abel Ferrara e il suo cinema densamente italoamericano e cupo, seguito, nella decade seguente, dall'assai meno connotato etnicamente Quentin Tarantino. Arrivando infine alla contemporaneità – alla generazione degli americanitaliani – vediamo come il *mainstream* continui ancora a pullulare di molti talentuosi registi di origine italiana, attivi sia sul fronte cinematografico che televisivo.

Certamente è vero, come lamenta Muscio, che i film che dagli anni Sessanta a oggi si sono impressi maggiormente nella memoria collettiva ruotano intorno alla fastidiosa associazione italiano-mafia. Del resto, il potenziale di questa associazione era talmente carico di risvolti romantici, di complessità etico-psicologica e di ribellismo antisociale da risultare troppo ghiotto per non essere sfruttato al massimo grado. Nondimeno, è altrettanto innegabile che esiste una produzione indipendente italoamericana in cui si scopre una cultura diversa o diversamente rappresentata. Ed è proprio su quest'ultimo tema che gli autori di *Quei bravi ragazzi* concentrano i loro maggiori sforzi. Il saggio di Anthony Julian Tamburri, *Riesame dei cortometraggi italo/americani*, e quello di Muscio, *Italian American Doc*, indagano, per esempio un tipo di produzione indipendente – rispettivamente quella del cortometraggio e del documentario – certamente meno nota, ma non meno interessante. Dalle loro pagine emergono figure come quelle di Nancy Savoca e Marylou Tibaldo Bongiorno, registe indipendenti, femministe e politicamente schierate, che mettono spesso al centro della loro opera la famiglia italoamericana, mostrando con ironia e qualche colpo sotto la cintola la difficoltà – soprattutto per i maschi – di fronteggiare la complessità economica, sociale e razziale dell'America in cui vivono, nonché le forti trasformazioni che le loro donne hanno subito. Le problematiche relative ai ruoli e al codice di comportamento sessuale vengono riprese nel saggio di Anna Camaiti Hostert *Identità di genere nel cinema italoamericano: Nancy Savoca e Marylou Tibaldo Bongiorno*, e in quello di George di Stefano *Razza, sesso ed etnicità nel cinema italoamericano*, entrambi ottimi esempi di studi sulle questioni, appunto, di genere.

Ma anche nel lavoro dei Dir-Actors, ovvero gli attori che si cimentano nella regia – di cui tratta Anton Giulio Mancino in *Dir-Actors Cut* – si concentra una parte notevole di questo cinema minore americano. Senza cadere nella trappola del luogo comune che associa volentieri gli italiani alla performance, Mancino evidenzia che non si tratta di una presenza casuale proprio per l'attività di autorappresentazione che questi attori danno della propria cultura d'origine, quando passano dall'altro capo della macchina da presa. Un caso esemplare è rappresentato da John Turturro con la trilogia composta da *Mac (Id., 1992)*, *Illuminata (Id., 1998)* e *Romance & Cigarettes (Id., 2005)*, oppure dal bell'esordio alla regia di Robert De Niro con *Bronx (Id., 1993)*, basato sulla sceneggiatura di un altro attore italoamericano, Chazz Palminteri.

A ben vedere, saggio dopo saggio, si scopre che, in fondo, ciò che qualifica come italoamericana l'ambientazione e l'anima di un'opera non è tanto la rappresentazione della violenza mafiosa. L'italoamericanità – per nostra consolazione – non è insomma riconoscibile solo ed esclusivamente in presenza dell'elemento gangster, ma dipende almeno da altri due tratti. Il primo, scontato se vogliamo, è quello della famiglia, con i temi strettamente correlati della cucina e del



rituale religioso e sociale di matrimoni e funerali (a cui sono dedicati il saggio di Alessandra Senzani *La carne e l'anima: cibo e religione nel cinema italoamericano* e quello di Ilaria Serra *Forme e deformità della famiglia nel cinema italoamericano*). Il secondo tratto qualificante, forse inatteso, è il lavoro, che l'italoamericano sa trasformare in un autentico valore. Si potrebbe dire che l'aspetto familiare deriva dal patrimonio italiano, mentre il secondo appartiene alla sfera americana, ma ciò che lo caratterizza, in realtà, è l'estrema dedizione verso il proprio mestiere, sia esso quello del pugile (come dimenticare una serie di successo come quella di *Rocky*), dell'artista, dell'attore o del cuoco; ma anche del regista stesso, che va alla ricerca di radici neorealiste o tradizioni culturali italiane.

Della presenza di queste tracce culturali nel cinema di Scorsese, Coppola, De Palma e Ferrara degli anni Novanta si occupa Robert Casillo, che ne rileva la graduale dissolvenza, in sintonia con quello che lui definisce «tramonto dell'etnicità». In questo cinema eventualmente, più che l'italoamericanità, si sente la terra d'origine, meta di viaggi di ritorno o flashback che narrano la partenza, il legame con la madre(patria), con la sua musica (popolare e lirica, come argomenta Simone Frasca in *Sound from the Cradle: un percorso per immagini della musica degli italiani in America negli anni Novanta*) e i suoi sapori. Il viaggio in Italia, riflette in merito Vito Zagario, è solo uno dei vari e possibili tentativi per riaffermare tutto questo. Basti pensare a *Il mio viaggio in Italia* (*My Voyage to Italy*, 1999), il documentario di Martin Scorsese (ma sarebbe più opportuno chiamarlo «diario» bio-cinematografico) in cui l'«Italian Trip» viene progressivamente elevato a itinerario non soltanto dentro il Cinema, ma anche dentro la propria vicenda familiare, fino a sfiorare le viscere dell'Immaginario collettivo degli italoamericani. Questo risultato è, in qualche modo, una costante sotterranea di buona parte del cinema contemporaneo di matrice italoamericana. Cinema che non solo sigla molti dei prodotti qualitativamente di punta, ma ha una funzione positiva nel suo complesso, sia per il contatto che sa mantenere con le emozioni che per il richiamo a tratti forte alla cultura della patria d'origine, *in primis* al suo cinema.

Concludendo, il volume curato da Muscio e Spagnoletti ci consegna, attraverso la vivacità intellettuale e la ricchezza di prospettive dei suoi numerosi contributi, una visione estremamente positiva e rincuorante di ciò che i nostri cugini d'oltreoceano sono riusciti a fare nell'ambito delle arti: esprimere emozioni e passioni secondo le più articolate manifestazioni del sentire, ma soprattutto portare in primo piano un background etnico liberato da quegli stereotipi a cui, all'inizio, la loro nuova terra li aveva condannati.

Diletta Pavesi

Via Bianchetti, 2

I – 44047 Sant’Agostino (Fe)

[dilettapavesi@interfree.it](mailto:dilettapavesi@interfree.it)