

## SOTTO ANALISI **Barriere nella metropoli** **Melting pot e identità italiana nel cinema americano degli anni Settanta**

### *Ideologia e identità americana*

Verso la fine degli anni Sessanta nel cinema hollywoodiano<sup>1</sup> si impone un'immagine complessiva della metropoli che da sfondo<sup>2</sup> delle storie assurge a realtà che genera la poliedrica essenza dei personaggi che la percorrono, e di cui essi – che trascorrono la propria quotidianità nelle strade, nei bassifondi e nei locali – divengono intimamente rappresentativi. Ambiguità, complessità morale e condizionamento dell'ambiente sui personaggi caratterizzano la produzione cinematografica del periodo conferendole tinte vivide. Il cinema rivela il proliferare di soggettività artistiche che trasferiscono le immagini della realtà nei peculiari colori della propria mente, valorizzando, nel complesso, una pluralità di identità<sup>3</sup> che produce un effetto di frammentazione dell'omogeneità caratteriale americana. Quello che si determina non è un confluire diretto di eventi storici o indagini sociologiche riportate in presa diretta nei film, ma un approccio critico teso a riconsiderare l'ideologia ed il modello di vita che hanno garantito l'integrità dell'identità americana.

Ogni concetto costitutivo dell'ideologia americana poggia sul terreno simbolico e mitico della frontiera. In questa sede il mito si lega a tema fondativo, articolandosi intorno a un nucleo celebrativo e propagandistico<sup>4</sup>. Nella realtà hollywoodiana "classica"<sup>5</sup> queste componenti si innervano con estrema naturalezza nel genere *western*<sup>6</sup>. Nella prefazione di André Bazin al volume di Jean Louis Rieuepeyroul sul *western*<sup>7</sup>, quest'ultimo è definito come l'*Odissea* americana poiché, per nulla attinente alla ricostruzione storica, esalta esclusivamente la componente mitica. Il mito della frontiera nasce dunque da una contingenza reale da cui deriva per astrazione, e rappresenta una funzione dell'ideologia. Geograficamente, essa si sposta dall'esplorazione del West alla giungla urbana e, metaforicamente, giunge fino agli obiettivi kennediani della *New frontier*. Lo stesso mito è utilizzato dalla sociologia nei suoi primi tentativi di definire l'identità americana. Frederick Jackson Turner fu il primo storico ad evidenziare la necessità di uno studio dell'emigrazione: rifacendosi a Hector St. John de Crèvecoeur, presentò la propria teoria sulla frontiera in *The Significance of the Frontier in American History*<sup>8</sup>. La frontiera è simbolo del processo di formazione del carattere americano, frutto dell'impatto tra l'europeo e la *wilderness*, è la fascia in cui si produce, passo dopo passo, la Storia. La creazione del carattere americano come sintesi di componenti eterogenee affonda le radici nella concezione puritana del Nuovo mondo: immaginando il New England – e per estensione, l'America – come terra promessa, i primi immigrati puritani inglesi avevano inteso edificare una società ideale, basata su una nuova concezione della libertà. In questo modo l'America poteva essere vista come la terra delle nuove prospettive ed avrebbe attirato, nei secoli a venire, ingenti ondate migratorie dall'Europa<sup>9</sup>. Nella società americana l'interazione tra etnie si definisce nel concetto di melting pot. La prima attestazione della nozione – seguendo il ragionamento di Paul Gleason ne *La melting pot: simbolo di fusione o di confusione*<sup>10</sup> – si deve alla commedia di Israel Zangwill, intitolata appunto *The Melting Pot* (1908). Si tratta di un'enunciazione simbolica, capace di sintetizzare il processo di integrazione dei popoli in un unico grande contenitore. Nel dramma essa è l'espressione fiduciosa di una tendenza a riporre le aspettative in un Paese che avrebbe presto definito il proprio carattere peculiare in virtù delle diverse confluenze etniche. Già de Crèvecoeur nelle sue *Letters from an American Farmer* (1782) aveva sviluppato l'ideologia dell'uomo nuovo, inquadrando il Nuovo Mondo come il luogo in cui i "rifiuti" europei si sarebbero trasformati in una terra immacolata fondata sulla natura incontaminata e sul credo assoluto nelle istituzioni repubblicane.

Per quanto riguarda la frontiera, nel 1890 non esisteva più un margine inesplorato tra la *wilderness* e la civilizzazione. Le miniere che avevano attratto flussi migratori interni erano tutte controllate da

**SOTTO ANALISI** privati. Era finita un'epoca. Tra il 1890 ed il 1915 si assistette tuttavia a una nuova, imponente, ondata migratoria proveniente dai Paesi dell'Europa Meridionale. L'espansione economica americana si orientava verso la creazione o il miglioramento dei trasporti, la produzione industriale ormai perfezionata dall'uso di macchinari e l'ampliamento delle realtà urbane. L'avvento di una manodopera europea non specializzata, disponibile a minor costo, sollevava l'ostruzionismo del movimento nativista (sorto negli anni Trenta dell'Ottocento) che faceva leva su tre istanze fondamentali: i nuovi arrivati arrecavano una concorrenza spietata che aveva bloccato l'insorgenza operaia e messo in discussione il posto di lavoro dei *nativi*; le aree europee da cui provenivano i nuovi immigrati erano considerate inferiori culturalmente rispetto a quelle dei flussi precedenti (di origine Nord-occidentale); i migranti introducevano nel mondo lavorativo il radicalismo politico e sindacale.

L'immagine della frontiera come luogo di realizzazione del *melting pot* si spostava quindi dalla progressiva conquista dell'Ovest alla vita nelle città. Il primo sociologo a studiare la questione dell'immigrazione in un contesto urbano fu Robert Ezra Park<sup>11</sup>, a partire dagli anni Venti. Il processo di assimilazione per Park si poteva realizzare attraverso tappe successive di una mobilità spaziale dell'individuo. L'immigrato, ricercando un contesto familiare, avrebbe dapprima messo le proprie radici culturali ed affettive in un ghetto, pur mantenendo i contatti con la terra natia. L'assimilazione si sarebbe ottenuta con l'uscita dal ghetto che avrebbe interessato le generazioni successive, le quali non avrebbero conservato più vincoli essenziali oltreoceano<sup>12</sup>.

### **L'identità italoamericana**

Nel raccontare l'esperienza del migrante, la produzione hollywoodiana, fino agli anni Settanta, si orientava generalmente sul modello proposto dalla pur generica teoria del *melting pot*: l'orizzonte comune era l'assimilazione dell'individuo nuovo, che doveva rinunciare alle proprie radici culturali per sposare il carattere sintetico americano<sup>13</sup>. Il cinema raccontava la visione *wasp* dell'italoamericano di inizio secolo fin dalle prime figure cinematografiche di gangster: il primo gangster movie, *The Black Hand* (Wallace McCutcheon, 1906), presentava criminali italoamericani, che divennero poi celebri grazie a film come *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1930), *Lo sfregiato* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) e *Le cinque schiave* (*Marked Woman*, Lloyd Bacon, 1937). Mediamente si trattava di nullatenenti, miseri, disposti a sottoporsi a qualsiasi condizione lavorativa. Gli epiteti che venivano attribuiti agli italoamericani variavano da *greasers* (sudicioni) a *guineas* (marocchini), da *waps* (guappi) a *dagos* (da *daggers*, i pugnali tenuti nelle tasche). Gli italiani erano privi d'istruzione e disciplina, prolifici, cattolici, emotivi e passionali nonché inclini alla criminalità: gli americani non riuscivano a vedere come questi caratteri potessero esser integrati nella loro società. Molto interessante è il fatto che due grandissimi registi come Frank Capra e Vincent Minnelli, pur avendo origini italiane, non avessero trattato tematiche affini all'italianità nei loro film. I personaggi più celebri dei film di Capra prendevano vita in ossequio all'ostentato credo nell'American Dream ed erano "veri" americani<sup>14</sup>.

Negli anni Settanta la pentola del *melting pot* pare esplodere, minata dalla guerra in Vietnam, dall'avanzare della Controcultura<sup>15</sup>, dalla perdita di fiducia nelle istituzioni, dal *black power*<sup>16</sup> (che favorisce la riscoperta del valore dell'etnia<sup>17</sup>). La diversità delle radici soppianta la concezione delle fondamenta comuni. Ciò che nel cinema hollywoodiano classico era rappresentato come una convergenza di elementi eterogenei, in questa fase viene presentato come una massa disorganica frammentata da barriere etniche, generazionali, ideologiche, economiche, spaziali e religiose. Dire che il modello unificante del pensiero americano vada in frantumi disseminando percezioni diversificate, significa rilevare l'esistenza di più identità americane la cui voce, già presente, era in precedenza ammutolita dalla necessità ideologica di forgiare e tramandare l'ideale dell'uomo "sintetico" americano. In un certo senso tale deflagrazione è l'esito del culto estremo della libertà.

**SOTTO ANALISI** Con gli anni Settanta emerge un nucleo di registi italoamericani<sup>18</sup> che contribuisce al rilancio del sistema produttivo hollywoodiano. La componente della memoria in Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e perfino in Sylvester Stallone, si fa portavoce del tema delle origini che, in questa fase, vede una traslazione fisica e simbolica della madrepatria italiana nel quartiere etnico, con un passaggio da un punto di vista esterno a un punto di vista interno.

Tra le varie testimonianze, si assiste alla progressiva attestazione di riflessioni sull'identità italoamericana svincolate dallo stereotipo. Una componente comune, a partire dall'Enrico Rizzo di *Un uomo da marciapiede* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), è il confronto diretto tra i trascorsi storici della generazione dei padri immigrati ed il presente dei giovani italoamericani. Rizzo, il povero sciancato dimenticato dalla società, vive di espedienti. Il suo sogno è abbandonare la fredda ed inospitale New York per la Florida: lasciarsi alle spalle ciò che gli ha lasciato il padre, che non ha saputo garantire al figlio una posizione sociale migliore. Negli anni Settanta il ruolo dell'American Dream nella vita degli italoamericani ricorre frequentemente: basti pensare all'incorruttibile e zelante poliziotto Serpico, isolato da un sistema che lui stesso cerca di cambiare, o al celebre Rocky Balboa, che impiega – nel solco della tradizione cinematografica del pugile – tutte le energie per inseguire il suo sogno individuale.

Una tendenza alla retrospezione è evidente nei primi due episodi della saga del *Il Padrino* – *Il Padrino* (*The Godfather*, Francis F. Coppola, 1972) ed *Il Padrino – Parte seconda* (*The Godfather, Part II*, Francis F. Coppola, 1974), oltre che in *Taverna Paradiso* (*Paradise Alley*, Sylvester Stallone, 1978)<sup>19</sup>.



Il Padrino

Il confronto con l'identità etnica si fonda su una fase storica antecedente, collocata tra l'immediato dopoguerra e la fine degli anni Sessanta. Questa scelta si deve alla necessità di porre la tematica di reale interesse comune – il confronto con la generazione dei padri o dei migranti – nella fase storica opportuna. Si introduce così, nuovamente, la discussione sull'annosa ed irrisolta questione dell'assimilazione, i cui strascichi sopravvivono negli anni Settanta. È una componente rilevante perché si dà, a livello della

**SOTTO ANALISI** vita reale, a partire dall'esperienza degli stessi registi, sceneggiatori o attori. L'assimilazione evidenzia ancora una volta la possibilità di accedere alle opportunità garantite dal fatto di essere americani, ma anche la rinuncia, la perdita delle tradizioni, la delusione della comunità originaria e, in qualche caso, il tradimento. Inserendosi nel quadro dell'atteggiamento retrospettivo dei film, le dinamiche del quartiere d'origine sono proposte da individui che hanno consumato definitivamente lo strappo, ed in quanto tali assumono la valenza del ricordo.

Ne *Il Padrino* vediamo avvicinarsi due modelli sociali. Da un lato si colloca l'esempio di Vito Corleone, emblema di una matrice arcaica imperniata sulla protezione della famiglia, sul codice morale e sull'ideale continuità rispetto all'impianto sociale italiano originario. Dall'altro lato troviamo Michael, unico figlio del boss a portare un nome americano. I fratelli, di nome italiano, presentano aspetti caratteriali che rimandano alla radice culturale siciliana. Michael, che all'inizio della narrazione risulta essere una forza centrifuga rispetto alla chiusura della comunità, decorato dall'esercito – istanza che per definizione non conosce barriere sociali – e fidanzato con Kay (figlia di un pastore protestante), raccoglie involontariamente l'eredità dei Corleone. Nel farlo egli conduce una ristrutturazione del potere della famiglia, che lo vede trasformare il dominio della comunità in un'impresa che, come il capitalismo, non conosce confini. È attraverso la sua "reggenza" che la famiglia assiste, sottoposta agli effetti delle evoluzioni sociali, a una graduale disgregazione dei legami affettivi. L'onore e la rispettabilità della famiglia sono intimamente lacerati, a partire dal tradimento di Carlo Rizzi per giungere a quello di Fredo. E lo stesso Michael non esiterà ad eliminare il consanguineo nel regolamento di conti.

Un elemento comune delle rappresentazioni delle differenti Little Italy – si pensi in particolare a *Il Padrino* ed a *Mean Streets* – è il ruolo delle celebrazioni nella comunità: il santo patrono, i battesimi, le comunioni ed i matrimoni ne scandiscono la vita e rinnovano di volta in volta la tradizione.

*Taverna Paradiso*, ambientato nel 1946 a New York, racconta le vicissitudini di tre fratelli italoamericani: Lenny, Cosmo e Victor Carboni. Il quartiere degradato che fa da sfondo alla vicenda – in cui la carriera sportiva diventa opportunità di guadagno rapido e di redenzione sociale – è immerso in un deprimente grigiore, ed il legame familiare viene messo a dura prova dal tentativo di uscire dallo squallore cui è condannata l'esistenza degli italoamericani. Il successo che arride alla piccola impresa familiare rompe gli equilibri allorché il fratello maggiore, lusingato dai rapidi guadagni, inizia a trascurare gli affetti per assecondare la propria ambizione.

Le storie raccontate segnano dunque un percorso che intreccia sfera ideale (i miti del nuovo mondo e la loro offerta di felicità) ed il profilo reale dei bassifondi e del microcosmo del quartiere. Le immagini della metropoli conferiscono ai film un'impronta di realismo laddove, nell'astrazione della rappresentazione, esse sono nella maggior parte dei casi l'unico referente diretto. Nel 1975 Robert Sklar, storico della cultura americana del Ventesimo secolo, pubblicava il saggio conosciuto in Italia con il titolo *Cinemamerica – una storia sociale del cinema americano*. Nelle pagine finali, Sklar definiva le istanze basilari di un orizzonte condiviso dall'intera produzione cinematografica:

Il cinema in America non è mai stato imbevuto di un'estetica "realistica", e non lo è neppure ora. Il cinema americano non tenta di copiare il mondo, ma crea dei mondi separati di sua fattura; anche quando tratta problemi e avvenimenti contemporanei, il suo forte sono i miti e la fantasia<sup>20</sup>.

Trasponendo il ragionamento di Sklar nel periodo in questione, non si può parlare di realismo, quanto di una rappresentazione di identità di volta in volta differenti. L'analisi di alcuni tratti di *Mean Streets* di Martin Scorsese permetterà di tracciare un percorso emblematico di questa diffusa tendenza che caratterizza il cinema americano d'ambientazione metropolitana.

## SOTTO ANALISI *Vincoli d'onore e legami affettivi. Mean Streets di Martin Scorsese*

Con *Mean Streets* Martin Scorsese offre il vivido affresco della Little Italy dei primi anni Settanta attraverso le vicende di Charlie Cappa, un giovane italoamericano in cerca della propria strada, diviso tra la via malavitosa prospettataagli dallo zio Giovanni, uomo d'onore, l'amore per Teresa, e l'amicizia di Johnny Boy, perdigiorno irrequieto ed anarcoide.

Si è detto in precedenza che i caratteri generali delle storie prodotte in questa fase storica pongono in stretta connessione l'indole dei personaggi con l'ambiente che li ha generati. L'essenza vitale della città cinematografica risiede allora nell'offerta del suo spazio non già a simboliche ascese o irrimediabili affossamenti, quanto alla valorizzazione di un indistinto, autonomo e sfuggente brulicare di esistenze. Si è parlato, in questo senso, di tre istanze che connotano un cinema della metropoli negli anni Settanta: ambiguità, complessità morale e condizionamento ambientale dei personaggi. È interessante, nel caso di Scorsese, verificare come le prime opere, in linea con la frammentazione e la natura aperta della narrativa novecentesca, abbiano una tendenza alla fluida dispersione delle energie, che non sono incanalate verso una vera conclusione quanto verso un nuovo stadio dell'esistenza<sup>21</sup>. Nessuno dei tre protagonisti – Charlie, Teresa, Johnny Boy – nel finale muore, e lo spettatore è lasciato in sospenso: non abbiamo una contrapposizione tra il successo e l'insuccesso o tra la vita e la morte, ma semplicemente l'umiliazione e la frustrazione di ogni speranza.

L'unità dell'intreccio deflagra in una consequenzialità caotica ed ordinaria di eventi, in cui la ricchezza compositiva viene assicurata dallo stile visivo, dal montaggio, dall'utilizzo delle musiche, e dalla narrazione di eventi che, pur risultando irrilevanti a livello macroscopico, sono capaci di combinarsi restituendo una composizione organica e fluida del contesto. In questo modo le esistenze dei protagonisti risultano condizionate dal loro rapportarsi con il microcosmo del quartiere. L'accento non è posto dunque sul dipanarsi drammatico dell'intreccio, ma sulla duplice valenza del significato di strada. Da un lato nella sua accezione fisica, a designare un luogo generico che non è mai meta di per sé ma semplice passaggio, apertura agli incontri, intervallo temporale tra le tappe della giornata. Dall'altro la strada è referente metaforico per la scansione della vita individuale: in essa confluiscono eventi minimi, casualità e scelte che si ripercuotono sull'esistenza e che, intrecciandosi, si condizionano, avvicinando il futuro insondabile a un presente inalterabile.



Mean streets



**SOTTO ANALISI** Il presente dei personaggi di *Mean Streets* non è l'esito di iniziazioni definite o svolte esistenziali. È utile in questo senso un breve ma emblematico confronto. Ne *Gli angeli con la faccia sporca* (*Angels with Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1938) la strada della delinquenza è esito di una concezione determinista. La via di Rocky Sullivan, cresciuto nelle strade del quartiere, è segnata da una sorta di iniziazione alla delinquenza. I passi che lo conducono ai ranghi più alti della malavita sono connessi con una bravata commessa assieme all'amico Connelly nella prima gioventù. La sorte ha previsto per i due ragazzi un destino radicalmente diverso, proprio a partire da quella situazione: l'uno diventa un pericoloso malvivente, l'altro un prete. Ma l'esperienza reale è una concatenazione molto più complicata di eventi e non necessariamente le ragioni di un'esistenza possono essere ricondotte a un fatto scatenante. L'esperienza di ogni personaggio di *Mean Streets* è molto più complessa rispetto al quadro fornito da *Gli angeli con la faccia sporca*: è un intricato groviglio di componenti caratteriali, casualità, condizionamenti sociali e culturali.

Johnny Boy è un disadattato, pur vivendo nel quartiere non ne rispetta le regole. La sua famiglia è disunita. Egli non gode di appoggi forti e ha sviluppato un carattere scontroso, anarcoide e ribelle, rassegnandosi all'insensatezza della vita. L'intreccio non ci presenta i trascorsi del personaggio, né li evoca con particolare insistenza. Eppure si comprende che la complessità di condizioni che lo portano ad essere vittima dell'agguato risiede in un sedimentarsi lento ma incessante di micro-eventi e non in momenti di svolta macroscopici. Durante lo scorrere dei titoli di testa si susseguono riprese amatoriali che, come in un album di famiglia, ci raccontano la vita del protagonista, in una dinamica che si colloca al crocevia tra l'aspirazione documentaristica, la presentazione degli attori e l'inserzione di piccoli scarti di riprese potenziali. La sequenza che presenta il luogo d'incontro del gruppo di amici, il bar di Tony, viene introdotta dalle riprese notturne delle strade gremite durante la festa di San Gennaro: le luminarie vistose e cariche dei festoni scandiscono gli spazi. Nel bar il proprietario aggredisce e scaccia un ragazzo sorpreso a drogarsi in bagno e uno spacciatore.

Nella sequenza che presenta Michael siamo proiettati tra le immagini crepuscolari di un sottoponte ed i rumori del traffico. Dopo aver presieduto allo scarico di una partita di merci rubate, Michael raggiunge nottetempo la macchina di un cliente a cui cerca di rivendere il carico. La trattativa è breve e rivela due aspetti. Da un lato l'incapacità di Michael di riconoscere il valore di ciò che cerca di smerciare ed al contempo la sua presunzione: egli ritiene di essere una figura altolocata nel quartiere ma il suo scarso fiuto per gli affari lo rende vittima della truffa-sberleffo di Johnny Boy. L'altro aspetto che si evince dalla sequenza è che ogni tipo di merce – anche la più improbabile – si può fornire attraverso un mercato parallelo rispetto a quello legale. In una fase successiva osserviamo nuovamente Michael nella gestione delle sue attività. È in trattative con un paio di ragazzi di Riverdale che vogliono procurarsi dei mortaretti. Michael li fa entrare nella macchina di Tony per andare a concludere l'affare e poco dopo li fa scendere al margine della strada, con la scusa di andare a prelevare la merce. Ottenuti anticipatamente i soldi, Tony e Michael si defilano: l'affare si rivela una truffa.

La sequenza della rissa nella sala da biliardo offre uno squarcio sulle relazioni intrattenute dai diversi gruppi di ragazzi a Little Italy. La discriminazione razziali nei confronti dei neri emerge in diversi momenti del film. Attratto fisicamente da Debbie, una spogliarellista nera, Charlie le dà appuntamento, ma cambierà idea, intuendo che nel quartiere non ci sarebbe spazio per una relazione con un'afroamericana. Questo esile – in senso narrativo – ma evidente pregiudizio, si coglie anche nel dialogo tra Michael e Tony alla festa di bentornato in onore di Jerry. Michael esibisce a un amico la foto di una ragazza che sta frequentando, lodandone le qualità morali. Cambierà idea, disgustato, quando Tony gli dirà di averla vista baciare un afroamericano.

Riportiamo infine la sequenza della festa. Gli amici celebrano Jerry, appena congedato dall'esercito, regalandogli una bandiera americana. Charlie sale sul bancone e colpisce un bicchierino con la stecca da biliardo. George gli lancia scherzosamente manciate di cubetti di ghiaccio e Charlie risponde "aprendo il fuoco" con la spina della birra. Michael intanto si diletta a fare anelli di fumo, seduto al tavolino, e poi

**SOTTO ANALISI** a scegliere le canzoni al juke box. Il rilievo della componente musicale è del tutto evidente perché, oltre ad allacciarsi al gusto del periodo – Eric Clapton, Chantells, Chirelles, Marvelletes, Rolling Stones, Ronettes ne sono un esempio – essa lascia emergere, attraverso le interpretazioni di Carosone e Di Stefano, i legami con la terra d'origine.

In questo quadro, bisogna rilevare come una delle componenti che maggiormente garantiscono la sensazione di immediatezza vitale del film, risiede nella natura dei dialoghi.

Un esempio è la sequenza della lite tra Michael e Johnny Boy: uno snodo focale, perché il dialogo segna irrevocabilmente le vicende a venire.

Johnny: Hey Mike!

Michael: (*Sorride*) Che scusa hai, Johnny? Sono venuto qui anche prima. M'hai fatto aspettare un'ora, sai?

Johnny: Eh mi dispiace Mike ma ho avuto molto da fare e allora... però ho qualcosa per te. Non è molto ma è sempre meglio di niente.

Charlie: Ha una trentina di dollari Michael. Non ha proprio altro, credimi.

Michael: E dov'è il resto?

Charlie: Già, dov'è il resto?

Johnny: Beh, ho offerto qualche bevuta qui mentre vi aspettavo e... Tony dice che non vuole farmi più credito.

Michael: Sai, trenta dollari erano già una presa per il culo, ma li accettavo per Charlie. Ma dieci dollari... Johnny... dieci dollari. (*accartoccia la banconota e la lancia in faccia a Johnny*)

Johnny: (*Con tono di scherno*) Hey Mike, sei un fenomeno! Ma perché fai così? Non ti bastano questi dieci dollari, eh? Come acconto: sono sempre dieci dollari. Mi fai ridere! Lo sai Mike? Tu mi fai ridere, non te l'ho mai detto? Io mi sono fatto prestare soldi dappertutto, da tutti quelli del quartiere e non li ho mai restituiti, mai, capito? Perciò non potevo farmeli prestare da nessuno, chiaro? Right? Quindi a chi potevo chiedere soldi se non a te? E io ho chiesto soldi a te perché eri l'unico stronzo della zona a cui potevo prenderli senza poi doverli restituire, right? Right. Perché tu sei proprio così, e ne sono convinto. Sei uno stronzo!

In *Mean Streets* Scorsese riversa il vitale e caotico portato della propria esperienza giovanile, che aveva trovato rappresentazione pochi anni prima nella tribolata realizzazione di *Chi sta bussando alla mia porta?*. Il regista italoamericano aveva rappresentato estratti della quotidianità di un ragazzo di Little Italy nei vagabondaggi con il gruppo di amici e nelle sue esperienze sentimentali, in un quadro che esibiva il rilievo delle radici culturali ed educative nella definizione delle possibilità di azione del personaggio. Il quartiere diventava così, oltre che referente simbolico della memoria del vissuto, il costante ripresentarsi delle condizioni di appartenenza a una comunità. Lo spazio abitativo era un metaforico custode delle tradizioni, di un passato vitale tramandato dai membri della comunità. Nel film il complesso rapporto tra l'ambiente ed i protagonisti risulta per molti aspetti ancora in via di definizione; gli equilibri tematici delle sequenze indulgono al pleonastico, ma le componenti essenziali sono già evidenti. L'incontro casuale tra J.R., italoamericano, e Katie<sup>22</sup>, anglosassone, appare incerto e goffo, come potrebbe essere un primo incontro reale. Il loro rapporto sentimentale trova presto un ostacolo interno: J.R., di estrazione cattolica, non può accettare una ragazza che non sia ancora vergine. Si inserisce così il tema del dissidio tra la vita reale ed i sentimenti, da un lato, e l'educazione cattolica, il maschilismo ed i limiti morali, dall'altro. La problematica emerge dagli sviluppi della trama, ma si appoggia anche su rilevanti istanze visive. L'amoreggiare dei due giovani nella camera da letto, riflesso dallo specchio, trova un simbolico smorzamento nella corona compositiva di statuette di santi e madonne assiepati sul mobile. Nella sequenza J.R. riferisce alla ragazza di non voler anticipare il rapporto sessuale, così la composizione dell'immagine fa confluire i due aspetti principali della trama: le molte statuette votive,

**SOTTO ANALISI** inquadrata nella sequenza introduttiva ad illustrare il contesto familiare, si relazionano finalmente con il presente sentimentale di J.R.

Sebbene l'esordio di *Chi sta bussando alla mia porta?* lasci insoddisfatto Scorsese, che preferisce interpretarlo come una sorta di preparazione alla trattazione di *Mean Streets*, è nella visione complementare dei due film che si verifica la ricostruzione organica della vita a Little Italy. La conflittualità tra l'insegnamento cattolico e la necessità di rapportarsi con la realtà cui si appartiene è un'esperienza problematica che sottopone i protagonisti di entrambi i film a una costante introspezione da cui, tuttavia, non emerge mai un punto di stabilità, un riferimento universale.



Mean streets

In *Mean Streets* la componente religiosa affiora dalla riflessione sul valore della penitenza e della confessione, come nella sequenza che vede Charlie assorto in un dialogo con la silenziosa presenza divina della chiesa. L'espiazione fisica delle colpe – il fuoco della candela – diventa tanto più necessaria quanto più il peccatore è consapevole che i propri errori non sono occasionali cedimenti ma scelte reiterate. Ma il sostrato cattolico ha soltanto risvolti penitenziali interiori. La vena caritatevole con cui Charlie prova a risolvere i guai dell'amico Johnny Boy è esito tanto di un legame affettivo quanto della necessità di assistere il prossimo per espriare in qualche modo le proprie colpe.

Nella sequenza in cui Teresa e Charlie passeggiano sulla spiaggia, i due ragazzi, pur se innamorati, tornano vanamente a parlare del futuro della loro relazione, in un discorso che si arena sempre sugli stessi punti. Charlie deve pensare agli affari, inserirsi nelle dinamiche del quartiere seguendo le orme dello zio. Ha preso come modello per la propria esistenza il percorso intriso di santità di Francesco d'Assisi, e vorrebbe estendere i valori di fratellanza e solidarietà alla comunità. La sua ipocrisia incorre così nella derisione di Teresa, che gli fa notare che «San Francesco non vendeva i numeri del lotto»<sup>23</sup>. L'altra dinamica rilevante in *Mean Streets* è relativa alla contrapposizione tra i sentimenti ed il condizionamento sociale del quartiere. Charlie cerca l'appoggio dello zio Giovanni per dare una svolta alla propria vita. Lo zio è un esponente di spicco della mafia locale e potrebbe garantire una via privilegiata verso il successo. La figura dello zio ha un interessante corrispettivo reale, che riferisce del fondamento autobiografico nella delineazione delle figure di malavitosi nel film:



## SOTTO ANALISI

[Con i gangster] avevi l'impressione che ti poteva succedere qualunque cosa. Non potevi dire e fare niente, non potevi mai sapere cosa li avrebbe fatti scattare: magari cose che per te erano del tutto insignificanti. Anche se alcuni con me erano molto gentili. Come uno che morì nel 1968 e che poi seppi essere molto temuto, dato che era un killer, un vero killer. Ma con me si comportava come uno zio. Era una persona molto gentile, con me. Lo zio di *Mean Streets* si basa più o meno su di lui<sup>24</sup>.

Il clima di omertà è radicato nell'usanza e nel rispetto delle regole di una società-nella-società. Esso si palesa nel tentativo di recidere le propaggini pericolose della comunità per evitare che lo stato inizi a prodursi in un controllo più sistematico su Little Italy. Così lo zio Giovanni biasima a più riprese Charlie per la sua amicizia con Johnny Boy. Charlie non comprende le ragioni degli atteggiamenti di Johnny, ma è costantemente disposto a mettersi in gioco pur di porre rimedio alle sue stravaganze. Il gioco penitenziale che Charlie pratica con le fiammelle dei ceri traspone su un piano simbolico il dolore causato dal fuoco. Per lui si tratta di un espediente per tenere sotto controllo le proprie derive peccaminose.

L'atteggiamento anarcoide di Johnny ha egualmente a che fare con il fuoco. Il suo divertimento consiste in piccoli atti vandalici in cui fa uso di petardi. Non si tratta di veri e propri attentati, ma l'uso del fuoco, degli esplosivi e delle pistole è totalmente fuori controllo, così come lo è la sua presenza nella comunità. È l'insensatezza di chi vive alla giornata: un disadattato sociale che è creato dalla realtà in cui vive ed al contempo si ribella alla mentalità della comunità italoamericana.

In un mondo che ricorre all'uso della violenza per la preservazione delle regole e della dignità, le azioni di Johnny acquisiscono una valenza assolutamente antitetica. Ciò che è stato pensato per garantire l'ordine, in Johnny è fonte di caos. Ciò spiega la sua renitenza ad osservare ed accettare le regole di quella realtà, per quanto la sua appartenenza a Little Italy sia indiscutibile, al punto che Johnny Boy non riesce e non può allontanarsi dalla realtà che l'ha generato. E così brucia la propria esistenza in risse, alcolici, donne, ed episodi incendiari. La sua inaffidabilità è un reale sberleffo al concetto di onore proprio di Little Italy. Un concetto di cui ribadisce l'importanza lo stesso Scorsese:

Nel mio ambiente, se pigliavi soldi in prestito da qualcuno, dovevi ridarli. Se li pigliavi da una banca, avevi sempre un po' di margine. Ma quando te li dava uno all'angolo che era amico di questo e di questo, e nel quartiere c'era la data famiglia mafiosa, dovevi ridarli, o almeno fare un tentativo. E dovevi avere le conoscenze giuste, così che gente più potente di te potesse farsi avanti al posto tuo. [...] Quello che è in gioco è il rispetto. Trattare questo tipo di affari è un punto d'onore. E anche se non hai niente, hai sempre il tuo nome da portare alto quando cammini per strada<sup>25</sup>.

Incapace di mantenere la parola data, più per la voglia di fare un affronto che per i guai in cui si trova invischiato, simbolicamente prende a schiaffi i valori di quel mondo, e la soluzione che prospetta a Charlie per la propria salvezza prevede l'intervento del rispettato e potente zio Giovanni. Opportunità che Charlie non è disposto a prendere in considerazione.

La rissa nella sala da biliardo di Joey esemplifica ulteriormente il concetto dell'omertà nella sua qualità di protezione dell'unità – ed identità – del quartiere. In conflitto per una questione di debiti, le due bande si spalleggiano quando interviene una coppia di poliziotti attratta dal rumore della colluttazione. Per evitare scocciature ulteriori Joey paga una mazzetta ai vigilanti. Grazie a questo rinsaldarsi della piccola comunità di fronte all'elemento estraneo, i due gruppi si riappacificano e Joey offre da bere e salda il debito.

Un'altra reazione all'appartenenza alla comunità italoamericana è quella di Teresa. La relazione tra i due ragazzi non è ufficiale e Charlie sa che non sarebbe accettata dalla famiglia. Per quanto riguarda Teresa, in più momenti la sua esigenza di liberarsi dai vincoli della comunità cerca un sostegno in Charlie. La proposta di lasciare Little Italy offrirebbe ad entrambi la possibilità di vivere liberamente il loro amore e

## SOTTO ANALISI

di uscire dalle dinamiche stantie di una comunità che continua a fare riferimento alle tradizioni italiane. Lo zio di Charlie, pur essendo all'oscuro del rapporto che il nipote intrattiene con Teresa, lo diffida dal frequentarla. La sua minaccia alla stabilità<sup>26</sup> del quartiere deriva dal suo essere forza centrifuga: il tentativo di lasciare Little Italy è una questione di negazione delle radici. Si innesca il meccanismo di autodifesa della comunità, che rintraccia nella famiglia di Teresa l'essenza di un "cattivo sangue". In quest'ottica associare l'epilessia di Teresa al suo tentativo di andare via rientra nel terreno pretestuoso della superstizione – un metodo semplice per sveltire le sue necessità. Johnny Boy e Teresa sono considerate due "mele marce" e valutarne le rispettive ragioni significherebbe mettere in discussione l'intero sistema su cui si fonda Little Italy.

Daniele Zanella

## Note

1. Per una contestualizzazione cinematografica vedi Geoff King, *La nuova Hollywood*, Einaudi, Torino 2004 e Franco La Polla, *Nuovo cinema americano*, Lindau, Torino 1996.
2. Per il cinema hollywoodiano classico di ambientazione metropolitana vedi Leonardo Gandini, "Il cinema cantore della metropoli", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Einaudi, Torino 2009, vol. IV, pp. 557-582; Leonardo Gandini, *L'immagine della città americana nel cinema hollywoodiano (1927-1932)*, Clueb, Bologna 1994; Renato Venturelli, *L'età del noir: ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Einaudi, Torino 2007; Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, Routledge, New York 2008.
3. Vedi Claude Lévi-Strauss, *L'identità*, Sellerio, Palermo 2003.
4. Vedi Roberto Campari, "I miti del cinema americano", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, cit., vol. IV, pp. 639-668; Roberto Campari, *I modelli narrativi nel cinema americano 1945-1973*, La Nazionale, Parma 1974; Francis Jennings, *La creazione dell'America*, Einaudi, Torino 2003; Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Laterza, Bari 1987.
5. Dagli anni Venti al Sessanta, secondo la proposta di periodizzazione offerta in David Bordwell, Janet Steiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, New York 1985.
6. Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, University of Oklahoma Press, Norman – Oklahoma 2000; Francesca Bisutti, "Il sogno senza limiti. Piccola storia della frontiera", in Francesca Bisutti, Patrizio Rigobon, Bernard Vincent (a cura di), *Il sogno delle Americhe. Promesse e tradimenti*, Studio Editoriale Gordini, Padova 2007, p. 247.
7. Jean Louis Rieupeyrou, *Il western ovvero il cinema americano per eccellenza (1953)*, Cappelli, Bologna 1957.
8. Frederick J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, Penguin Classics, London 2008.
9. Per un'analisi delle radici puritane nella cultura americana cfr. Sacvan Bercovitch, *America puritana*, Ed. Riuniti, Roma 1992.
10. Paul Gleason, "La melting pot: simbolo di fusione o di confusione", in Anna Maria Martellone (a cura di), *La «questione» dell'immigrazione negli Stati Uniti*, Il mulino, Bologna 1980, pp. 162-163.
11. Robert Ezra Park, Ernest W. Burgess e Roderick D. McKenzie, *La città*, Ed. di Comunità, Torino 1999.
12. Per un adeguato resoconto dei mutamenti sociologici e delle questioni relative alle minoranze etniche che interessarono la città di New York a partire dagli anni Sessanta, si rinvia almeno alla lettura del fondamentale saggio di Nathan Glazer e Daniel P. Moynihan, *Beyond the Melting Pot, Second*

**SOTTO ANALISI** *Edition: The Negroes, Puerto Ricans, Jews, Italians, and Irish of New York City*, MIT Press, Cambridge 1970.

13. Vere eccezioni sono *Cristo fra i muratori* (*Give Us This Day*, Edward Dmytryk, 1949) che racconta l'esperienza di un immigrato italoamericano in chiave neorealista, e *Uno sguardo dal ponte* (*Vu du pont*, Sidney Lumet, 1961), basato su un dramma di Arthur Miller, la cui trama ruota intorno alla figura di un portuale newyorchese, l'italoamericano Eddie Carbone, che ospita gli immigrati clandestini Marco e Rodolfo – padre e figlio – nella propria casa di Brooklyn. Eddie ha un attaccamento morboso per la nipote cosicché, quando lei inizia a frequentare uno dei due ospiti, preda di una gelosia impulsiva, giunge allo scontro violento con Marco. Se l'elemento scatenante del dissidio è rappresentato dall'ossessione sentimentale, non può passare inosservata la componente relativa alla lotta fra generazioni di migranti – normalmente esacerbata tra gruppi etnici distinti – che sentono minacciata la posizione faticosamente guadagnata.

14. Non si pretende di esaurire con questo breve accenno un argomento così ampio. Per comprendere l'evoluzione della rappresentazione dell'italoamericano è fondamentale la consultazione di Alan Gevinson (a cura di), *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911-1960*, University of California Press, Los Angeles 1997, dizionario dei film prodotti in America tra gli anni Dieci a gli anni Cinquanta, che indica le etnie coinvolte nelle trame considerate. Un altro testo di rilievo in questo senso è Harry M. Benshoff, Sean Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, Blackwell, London 2004.

15. Cfr. Mario Maffi, *La cultura underground*, Laterza, Roma-Bari 1973.

16. Cfr. Malcolm X, *Sulla storia degli afro-americani*, Roma, Savelli, 1975; Stokely Carmichael, Charles V. Hamilton, *Strategia del potere nero*, Laterza, Bari 1968.

17. Cfr. Robert Hargreaves, *Super U.S.A.*, Garzanti, Milano 1974; André Kaspi, *Storia degli Stati Uniti d'America*, in 2 voll., Lucarini, Roma 1986.

18. Cfr. Patrick Bondanella, "Gli italoamericani e il cinema", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, cit., vol. IV, pp. 911-938; Thomas J. Ferraro, "My Way' in 'Our America': Art, Ethnicity, Profession", *American Literary History*, n. 13.3 (autumn 2000), pp. 499-522.

19. Questa tendenza si riscontra, in misura minore, in *Chi sta bussando alla mia porta?* (*Who's That Knocking at my Door?*, Martin Scorsese, 1969), *Mean Streets - Domenica in chiesa, lunedì all'inferno* (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973) e *La banda dei fiori di pesco* (*The Lords of Flatbush*, Martin Davidson, Stephen Verona, 1974). Alla lista si potrebbero aggiungere molti altri esempi: la biografia di Al Capone di *Quella sporca ultima notte* (*Capone*, Steve Carver, 1975), il ballerino Tony Manero de *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977) e l'operaio Stony De Coco de *La strada chiamata domani* (*Bloodbrothers*, Robert Mulligan, 1978).

20. Robert Sklar, *Cinemamerica*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 361.

21. Vedi Claudio Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pacini Editore, Pisa 1999, p.181.

22. Nome della ragazza nella versione italiana.

23. La lotteria, come ricorda Scorsese nel libro-intervista, era un gioco largamente diffuso nel quartiere. Parlando di *Le forze del male* (*Force of Evil*, Abraham Polonsky, 1949), il regista italoamericano riconosce come esso rappresentasse «gente che più o meno conoscevamo, ma con lo stile di Hollywood. E poi parlava delle lotterie clandestine. Ci giocavano tutti». Richard Schickel, Martin Scorsese, *Conversazioni su di me e tutto il resto*, Bompiani, Milano 2011, p. 52.

24. Ivi, p. 49.

25. Vedi Martin Scorsese cit. in Gian Carlo Bertolina, *Martin Scorsese*, La Nuova Italia, Firenze 1981, p. 50.

26. Richard Schickel, Martin Scorsese, *Conversazioni su di me e tutto il resto*, cit., p. 33.