Hollywood, Italia

Pietro Bianchi

1.

La vittoria della *Grande bellezza* di Paolo Sorrentino come miglior film straniero all'86^a edizione della cerimonia di premiazione degli Oscar tenutasi a Hollywood lo scorso 2 marzo 2014 ha riaperto il dibattito in Italia sulla qualità dell'esportazione del nostro cinema. Come spesso accade in questi casi, le schiere dei detrattori e degli estimatori del film, divise pressoché in parti uguali, hanno vivamente discusso la qualità di un prodotto che è stato senz'altro molto apprezzato all'estero ma che non ha mai convinto del tutto, fin dalla presentazione al Festival di Cannes 2013, la critica cinematografica nazionale. Una delle perplessità suscitate dal film è stata quella di aver indugiato in maniera troppo vistosa su una serie di stereotipi che contraddistinguono da sempre la rappresentazione della città di Roma all'estero (decadente, barocca, eccessiva, estetizzante ecc.). Senza entrare nel giudizio di merito sul film – che tuttavia, ripetiamo, ha avuto un plauso abbastanza generalizzato all'estero – è comunque interessante notare come effettivamente i film italiani che ricevono una legittimazione da parte del sistema degli *studios* americani e della loro auto celebrativa ritualità degli *awards* di fine anno presentino caratteristiche comuni ad alto tasso di stereotipo. Se pensiamo soltanto agli ultimi decenni non possiamo non notare come *Nuovo cinema paradiso* (1988) di Giuseppe Tornatore, *Mediterraneo* (1991) di Gabriele Salvatores, *Il postino* (1994) di Massimo Troisi, *La vita è bella* (1997) di Roberto Benigni presentino tutte le caratteristiche tipiche dell'italianità vista d'oltreoceano: un registro vagamente sognante, quel misto di arte d'arrangiarsi, ingenuità e malinconia che contraddistingue i personaggi principali, per non parlare della collocazione spesso un po' fuori dal tempo e lontana dalle durezze della contemporaneità o della storia.

Che l'immaginario popolare americano abbia una rappresentazione dell'italianità lontana da quella che è stata la storia del nostro paese non

deve stupire. Gli Stati Uniti, si sa, sono un paese che non ha mai brillato per curiosità riguardo a ciò che accade al di fuori dei propri confini. Tuttavia questa considerazione diventa significativa nel momento in cui misuriamo, viceversa, la vistosa presenza della cultura italiana *all'interno* della storia americana e ancora di più l'influenza che la nostra cultura ha avuto nella storia *del cinema* americano. Come mai l'immagine dell'Italia a Hollywood è così vistosamente falsa, se l'Italia è stata invece così presente nella storia del cinema americano?

Quella storia è infatti intrisa di influenze della cultura italiana, così numerose da poter essere paragonate soltanto a quelle degli ebrei e degli irlandesi. E gli italoamericani ne sono stati una parte fondamentale sia come *oggetto* della rappresentazione (i film sugli italoamericani) sia come *soggetto* (innumerevoli sono i cineasti, tecnici e attori di origine italiana). L'immagine che Hollywood ha dell'Italia, dunque, più che essere una *falsa rappresentazione*, ci dice forse qualcosa di quanto *vera* sia quella stessa deformazione. L'Italia è da sempre parte integrante del cinema americano, e la sua rappresentazione non può che provenire dall'interno della stessa mediazione cinematografica. Invece che andare a misurare la distanza che separa gli stereotipi sull'Italia dalla vera storia del nostro paese, ha più senso indagare proprio la storia di questi stereotipi. E scoprire che forse l'*italianità* nel cinema americano non dev'essere cercata nella rappresentazione dell'Italia, bensì al cuore della sua stessa *americanità*. Insomma, se invece che ridere dell'*americanità* di una certa grossolana rappresentazione hollywoodiana dell'Italia (poi fatta propria dallo stesso cinema italiano d'esportazione), non scopriremo che è proprio il cinema americano a essere così *italiano*?

Pietro Bianchi

2.

La presenza italiana nel cinema americano delle origini è da collegare ai grandi movimenti migratori che segnarono gli Stati Uniti tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX.¹ Tra il 1880 e il 1924 arrivarono più di cinque milioni di italiani, provenienti soprattutto dalle aree del Sud d'Italia. Si trattava di comunità che si trovarono subito in una situazione di grande marginalità sociale, come si può vedere in molte delle pellicole arrivate a noi dal periodo del muto, dove gli italiani vengono per lo più rappresentati come dei poveracci che appartengono ai gradini più bassi della scala sociale. Spesso legati al sottoproletariato urbano, come nella città di New York dove in quegli anni nasce il quartiere di Little Italy, vengono

1 P. Casella, *Hollywood Italian: gli italiani nell'America di celluloidi*, Baldini & Castoldi, Milano 1998; P. Bonadella, *Gli italoamericani e il cinema*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G. P. Brunetta, vol. 2, I, Einaudi, Torino 1999.

solitamente descritti come sporchi, incolti, tendenzialmente indisciplinati e inadatti alla cultura protestante del lavoro e al nascente capitalismo americano.

Il primo film a tematica esplicitamente italo-americana ne costituisce un esempio lampante. Si tratta di *The Black Hand* (1906, Wallace McCutcheon), una delle prime pellicole della Biograph, la celebre casa di produzione cinematografica che fu anche di D. W. Griffith. *The Black Hand* può essere considerato il primo film di mafia della storia del cinema,² dove per la prima volta viene creata quella che diventerà una fortunatissima connessione tra italiani e gangster. Il film, di una sola bobina e lungo circa 10 minuti, narra la vicenda di due malviventi semi-analfabeti che decidono di ricattare il proprietario di una macelleria minacciando di rapirgli la figlia nel caso non gli siano consegnati subito mille dollari. I due criminali vengono rappresentati secondo lo stereotipo degli italiani: baffi, cappello, fazzoletto al collo, sempre intenti a bere vino a tavola. La lettera con la quale minacciano il proprietario della macelleria è scritta con vistosi errori di grammatica («we are desperut!») a indicare una comunità povera e incolta. Il film è anche di straordinario interesse per gli esterni girati a Little Italy, che ci mostrano come poteva apparire il quartiere italo-americano nel marzo del 1906.

Un secondo film del filone gangsteristico del periodo del muto è *The Musketeers of Pig Alley* (1912) di D. W. Griffith,³ tecnicamente di straordinario interesse e anticipatore di quella che sarà poi la sezione “moderna” del capolavoro di Griffith di qualche anno successivo, *Intolerance*. Qui la vicenda è incentrata su una ragazza, fidanzata ad un modesto musicista e nello stesso tempo corteggiata da un gangster di Pig Alley (una storpiatura di Pigalle?), che nel tentare di difenderla ingaggia uno scontro con alcune gang rivali. Qui non viene specificata la provenienza dei gangster, anche se l’abbigliamento e gli atteggiamenti lasciano intendere che siano italiani.

Griffith per la prima volta costruisce un personaggio che avrà poi una fortuna duratura: quello del gangster tormentato, dal comportamento impulsivo, violento e tuttavia trasportato da passioni radicali, da amori laceranti ed estremi. Il filone dei gangster italiani, che continuerà ad avere un certo successo anche in opere minori del periodo del muto, avrà però una canonizzazione definitiva durante i primi anni del sonoro, all’inizio degli anni Trenta.

Il tritico *Piccolo Cesare* (*Little Cesar*, 1931, Mervyn LeRoy), *Scarface* (1932, Howard Hawks) e *Nemico Pubblico* (*The Public Enemy*, 1931, William

2 L. Lordeaux, *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola and Scorsese*, Temple University Press, Philadelphia 1990.

3 P. Cherchi Usai, *David Wark Griffith*, Il Castoro, Milano 2008.

A. Wellman) costituiranno i capostipiti di tutti i film di gangster successivi e daranno veste definitiva all'equazione gangster = italoamericano. *Piccolo Cesare* in particolare, riscuotendo un grandissimo successo di pubblico, lasciò un'impronta indelebile nell'immaginario americano dell'epoca. Nella Chicago degli anni Venti Caesar "Rico" Bandello (Edward G. Robinson) e Joe Massara (Douglas Fairbanks Jr.) sono dei piccoli criminali di strada: Rico però vuole farsi strada nell'ambiente del crimine e una volta entrato nella gang del grande boss Sam Vettori riesce a diventarne il leader fino all'inevitabile caduta. L'interpretazione di Edward G. Robinson passerà alla storia, riuscendo a trasmettere il bisogno di ascesa sociale di uno scagnozzo di periferia, solitario, cupo, egoista e pieno di sé, ma proprio per questo quasi inevitabilmente destinato a essere divorato dai suoi stessi fantasmi prima ancora che dalla sete di giustizia della società. Non molto diverso è il personaggio di Tony Camonte in *Scarface*: un anti-eroe cinico, sprezzante, di una violenza irrazionale e impulsiva, e che viene tradito da una sua debolezza: l'amore inconfessabile e incestuoso che prova per la sorella. Così come antierico e tragico è anche il protagonista di *Nemico Pubblico*, interpretato da James Cagney.

Il modello di questi personaggi viene spesso ricondotto alla figura di Al Capone («*Scarface* è la vera storia di Al Capone»,⁴ aveva dichiarato Hawks), in un periodo – siamo negli anni appena successivi alla Grande Depressione – in cui la figura del gangster italoamericano comincia ad assumere dei tratti mitici, quasi glamour: le contraddizioni che un criminale di quella portata inevitabilmente portava con sé non ne diminuivano il fascino tra gli spettatori. Il fatto che i regolamenti di conti mafiosi avvenissero prevalentemente all'interno delle gang e che gran parte delle attività della mafia italoamericana fossero incentrate sul commercio illegale di alcolici o sulla gestione delle case chiuse più che su vere e proprie intimidazioni della popolazione, finiva per diminuirne la pericolosità sociale e quasi a sottolinearne l'aura di successo, in anni in cui povertà e miseria caratterizzavano la stragrande maggioranza delle comunità di italiani.

3.

Il secondo filone che caratterizzerà la rappresentazione degli italiani a Hollywood è quello dell'uomo preda delle proprie passioni.⁵ L'impulsività e facilità alla vendetta che caratterizzavano il criminale dei *gangster movies* potevano essere ribaltate in versione sentimentale e amorosa, come verrà

4 P. Bogdanovich, Intervista a Howard Hawks, in «Cahiers du cinéma», 139, 1963, p. 51.

5 Bonadella, *Gli italoamericani e il cinema*, cit.

canonizzato dalla tradizione del *latin lover*. Un capostipite del muto in questo senso è *The Italian* (1915, Reginald Barker), un intenso e incredibilmente complesso melodramma con venature quasi da neorealismo, che racconta la storia di un povero gondoliere italiano che emigra negli Stati Uniti per fare fortuna e per raccogliere i soldi sufficienti a sposare la sua innamorata, che il padre di lei vorrebbe invece dare in sposa a un ricco commerciante. Pietro “Beppo” Donnetti – questo il nome del protagonista – ha un anno di tempo per riuscire a mettere insieme il denaro necessario: all’inizio trova lavoro come lucidascarpe, cosa che gli permette di ricongiungersi con la fidanzata e di sposarla. Quando però i due hanno un figlio, questo ben presto si ammala di febbre e il medico gli prescrive del latte pastorizzato che però costa troppo per le magre finanze della coppia. Beppo viene derubato dei soldi risparmiati e arrestato come indigente mentre il figlio muore durante la sua permanenza in carcere. Quando esce dal carcere e vuole vendicarsi del padrone irlandese che gli aveva negato un prestito nel momento del bisogno, Beppo vede il figlio di quest’ultimo compiere lo stesso gesto che faceva sempre suo figlio, e si commuove. Sopraffatto dal rimorso, va al cimitero a piangere sulla tomba del suo bambino.

L’italiano emotivo e passionale è il soggetto di varie pellicole del cinema muto degli anni Venti, tuttavia il personaggio che finirà per incarnare in modo definitivo l’icona del *latin lover* è senz’altro Rodolfo Valentino,⁶ il primo grande divo italo-americano di Hollywood. Valentino emigrò negli Stati Uniti nel 1913 e dopo aver partecipato come comparsa a varie pellicole minori, nel 1921 interpretò *I quattro cavalieri dell’Apocalisse*, uno dei film di più grande successo dell’epoca (incassò 1 milione di dollari al botteghino e fu il sesto film in termini d’incassi prima dell’avvento del sonoro).⁷ Il film, che narra le vicende di un vecchio latifondista argentino e della sua famiglia divisa tra un genero francese e uno tedesco sullo sfondo della prima guerra mondiale, viene ricordato soprattutto per la celebre sequenza del tango, la cui sensualità fece di Valentino uno dei più grandi sex symbol dell’epoca.

La successive interpretazioni di Valentino come *latin lover* – passionale, sensuale e romantico – erano tutte incentrate sul suo irresistibile fascino e successo con le donne. Tuttavia è interessante notare che, nonostante fosse un’icona italiana, Valentino raramente interpretò personaggi italiani nei suoi film: più spesso si calò nelle vesti di esotici orientali, come in *The Sheik* (*Lo sceicco*, 1921, George Melford), *The Young Rajah* (*Il giovane Rajah*, 1922, Phil Rosen) o *The Son of the Sheik* (*Il figlio dello sceicco*, 1926, George Fitzmaurice), nobili russi in divisa, come in *The Eagle* (*L’aquila*, 1925, Cla-

6 I. Shulman, *Valentino*, Frewin, New York 1968.

7 N. Botham, *Valentino: The First Superstar*, Metro Publishing, London 2002.

rence Brown) o ispanici come in *I quattro dell'Apocalisse*. L'unica eccezione fu *Cobra* (1925, Joseph Henabery), dove recitò la parte dell'italiano seduttore, con il debole per le donne. Il cobra del titolo, appunto. Valentino morì poco dopo questo film, a soli 31 anni, lasciando dietro di sé un'aura di leggenda che dura fino a oggi, e che costituisce una delle tappe fondamentali nella costruzione dello stereotipo del maschio italiano come seduttore passionale.

4.

Durante la *golden age* degli studios di Hollywood, negli anni Quaranta e Cinquanta, la presenza degli italoamericani nell'industria rimase considerevole ma venne meno marcata sullo schermo, anche in conseguenza di una sempre più rapida integrazione della generazione di inizio secolo nella classe media americana. Due figure emblematiche a riguardo sono Vincente Minelli e Frank Capra: in entrambi i casi si tratta di registi di importanza capitale nella storia del cinema americano, che tuttavia non hanno mai rimarcato la propria provenienza né realizzato film con un'esplicita tematica italoamericana. Capra, in particolare, ricercò esplicitamente e consapevolmente l'assimilazione: nella propria autobiografia il regista dichiara il suo desiderio di essere percepito come un autore americano, non italoamericano. Il passato è come se non fosse mai esistito. Fedele alla propria fede rooseveltiana, Capra pensava che gli Stati Uniti fossero un progetto esistenziale e sociale, non uno stato di cose.

Quando partimmo da Palermo e arrivammo nell'oceano aperto, era una cosa così meravigliosa che tutta la memoria precedente era scomparsa. Quello è il momento originario. Da lì parte la mia memoria.⁸

Persino molti anni dopo, quando aveva ormai raggiunto il successo, Capra dichiarò di non aver provato la minima emozione tornando a Bisacquino, il suo paese natale in provincia di Palermo.⁹ Sarebbe ingeneroso, tuttavia, ridurre il silenzio di Capra sulla propria origine italoamericana a un riuscito processo di identificazione nazionale. Il progressivismo di Capra è infatti notoriamente attraversato da venature malinconiche e amare, che difficilmente permettono di ridurre all'ottimismo di facciata film come *Mr. Smith Goes to Washington* (*Mr. Smith va a Washington*, 1939) e soprattutto *It's a Wonderful Life* (*La vita è meravigliosa*, 1946).

La storia della Hollywood italiana finì quasi per saltare una generazione, e bisognerà aspettare quel piccolo terremoto che è stato il '68 (e che nel cinema americano si chiama *New Hollywood*) per vedere tornare nel cinema

8 Citato in V. Zagarrìo, *Frank Capra*, Il Castoro, Milano 1995, p. 5.

9 *Ibidem*.

americano le tematiche della comunità italiana. A partire dalla fine degli anni Sessanta Hollywood verrà profondamente rivoluzionata nelle sceneggiature, negli stili registici e nelle modalità produttive:¹⁰ una nuova generazione di autori, profondamente influenzati dal cinema europeo e asiatico e dalle nuove ondate di sperimentazione formale che avevano rinnovato il cinema di quei paesi, riuscirono a imporre agli studios di Hollywood un periodo di sperimentazioni creative senza precedenti. Fu un decennio di fondamentale importanza per il cinema americano, dove per la prima volta (e forse l'ultima) il bilanciamento tra esigenze autoriali e necessità produttive fu vistosamente a vantaggio delle prime. Curiosamente molti di questi innovatori erano proprio di origine italiana. I nomi sono noti: Martin Scorsese, Brian De Palma, Michael Cimino, Francis Ford Coppola, Abel Ferrara, per non parlare dei molti attori che hanno fatto la storia del cinema americano degli ultimi decenni come Robert De Niro, Al Pacino, Joe Pesci, Sylvester Stallone, John Travolta. Mai come negli anni Settanta il cinema americano è stato anche e soprattutto un cinema *italoamericano*. Tuttavia non si trattava soltanto dell'origine familiare di attori e filmmaker, ma anche e soprattutto della riscoperta delle tematiche care alla comunità italoamericana d'America. Inoltre, come molti registi della loro generazione, cineasti come Scorsese o Coppola furono anche dei veri e propri intellettuali e grandi conoscitori del cinema italiano, che, dal neorealismo all'eclatante successo riscosso da Fellini oltreoceano (4 Oscar come miglior film straniero dal 1957 al 1975), ebbe una sensibile influenza sulla generazione della *New Hollywood*.

5.

Un film-emblema a questo riguardo è *The Godfather (Il padrino, 1972)* di Francis Ford Coppola. Non si tratta soltanto di un film-spartiacque per la storia del cinema americano e mondiale (la sua struttura produttiva da *kolossal* è in un certo senso già una risposta degli studios nei confronti dell'"estremismo" della *New Hollywood*), ma anche di una sintesi e rielaborazione di grande consapevolezza delle tematiche italo-americane dei *gangster movies* degli anni Trenta (evidenti i debiti con *Scarface* e *Little Caesar*). Coppola in questo senso si dimostra in grado di assumere con consapevolezza e originalità tutta la tradizione della comunità italiana d'America riuscendo a fornirle un'epica definitiva e a elevarla al livello di un mito collettivo.

The Godfather è in effetti un film la cui italianità è esplicitamente mitologica e costruita a tavolino. A partire dalla figura del gangster anti-

10 P. Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood*, Simon & Schuster, New York 1998.

eroe, impulsivo, violento ma nello stesso tempo passionale, sul modello dello *Scarface* di Hawks, Coppola è in grado di intensificare gli aspetti mitici e tragici di quell'iconografia. La sua idea non è quella di riportare la rappresentazione immaginaria della malavita italiana ad un presunto referente storico e reale, quanto quella di lavorare *dentro* la rappresentazione cinematografica e darle un surplus di artificiosità fino a costruire una macchina narrativa autonoma e autoreferenziale, che possa creare un mondo più che rappresentarlo. Per questo «Al Pacino può diventare un Faust o un Macbeth, e Marlon Brando un eroe shakespeariano»¹¹ e l'epopea familiare italoamericana, sviluppata su più generazioni in un continuo e irrisolto conflitto edipico, diventare la storia americana *tout court* del XX secolo. I gangster del film riprendono le complessità e i dilemmi morali dei film degli anni Trenta ma vengono portati su un altro livello, propriamente tragico, dove ad essere indagata è sempre la linea di continuità tra bene e male, luci e ombre, interni ed esterni in un'eterna modulazione chiaroscurale. Come se dal gangster, esponente della comunità italiana newyorkese si fosse passati al gangster come figura antropologica di base, come rappresentazione astratta e archetipica dell'essere umano e dei suoi conflitti.

La ricerca di classicismo del film, il tono deliberatamente mitologico, la collocazione eterna e fuori dal tempo delle sue declinazioni morali fondamentali, rendono ancora più evidente come la rappresentazione dell'italianità venga ormai portata consapevolmente a un piano di universalità. Il modo con cui Coppola re-interpreta il genere gangsteristico non va nella direzione di una sua generalizzazione – ad esempio portando le vicende dei gangster al di fuori del contesto italoamericano – ma di una sua *astrazione*. Pur essendo le vicende ancora legate alla comunità italiana, al quartiere di Little Italy, all'epopea familiare dell'emigrazione dalla Sicilia ecc., queste vengono di fatto *svuotate* della loro particolarità e fatte diventare storie universali pur mantenendo la loro veste singolare.

6.

Se il cinema italoamericano degli anni del muto e degli anni Trenta era legato agli stereotipi che venivano proiettati su una comunità italiana marginalizzata e relegata ai gradini più bassi della società, la mobilità sociale degli anni Quaranta aveva permesso di introiettare fino in fondo il progressivismo generalista del sogno americano del rooseveltismo. Tuttavia è solo con la ripresa successiva da parte della terza generazione – ormai mediata dalla sua piena assimilazione americana – che il riferimento alla

11 V. Zagarrò, *Francis Ford Coppola*, Il Castoro, Milano 1995.

comunità italiana viene elevato al livello di *singularità universale*. ovvero a un elemento che pur conservando pienamente la sua collocazione specifica è aperto a un movimento di universalizzazione.

Il cinema italoamericano degli ultimi anni, quello della generazione dei Quentin Tarantino e delle Sofia Coppola, è allora un cinema ormai compiutamente americano e universale (dato che il cinema americano si presenta ideologicamente come l'unica possibile universalità cinematografica) ma lo è *in quanto* ha saputo attraversare la propria provenienza particolare (non in quanto l'ha negata con l'universalità astratta della genericità vuota) e ha saputo assumerla fino in fondo trasformando il proprio punto di vista e facendo dell'attraversamento della particolarità un'occasione di maturazione soggettiva. Forse allora, per andare a cercare l'immagine che ha Hollywood dell'Italia, non dobbiamo vedere il modo con cui l'Italia viene direttamente rappresentata, magari alla notte degli Oscar (e il modo con cui il cinema italiano si conforma volontariamente a quest'immagine), ma vedere il modo con cui l'Italia è stata *attraversata* per far sì che Hollywood sia quello che è. Insomma, forse Hollywood per vedere l'Italia dovrebbe guardare un po' più a se stessa e meno a quello che vorrebbe che fosse l'Italia (e che mai è stata).

Hollywood, Italia