

La figura dell'immigrato nel cinema statunitense. Quando la passione cinefila raggiunge l'analisi sociale

Lo schermo e la riscoperta dell'“etnicità”

A partire dalla fine degli anni 1970, la riscoperta dell'“etnicità” nella società e nella storiografia statunitensi spinge alcuni studiosi ad interessarsi del modo in cui sono stati e sono rappresentati i gruppi immigrati più consolidati¹. Questa ricerca non ha fondamenta soltanto accademiche, ma si lega al discorso eminentemente politico portato avanti dai discendenti di alcuni gruppi di emigrati, in particolare da quelli di origine cattolica dell'Europa centro-orientale e mediterranea. Essi infatti si ritengono da sempre discriminati all'interno degli Stati Uniti protestanti e vedono con preoccupazione l'apertura della società ospitante alle minoranze di origine africana, ispanica ed asiatica². Que-

¹ MILLER, Randall M., *The Kaleidoscopic lens: how Hollywood views ethnic groups*. Englewood NJ, Ozer, 1980; CORTÉS, Carlos E., *The History of Ethnic Images in Film: The Search for a Methodology*, «MELUS», (11), 3, 1984, pp. 63-77. Ringrazio di cuore Ferdinando Fasce e Bruno Ramirez per aver gentilmente riletto questo testo e suggerito alcuni aggiustamenti.

² Sulla riscoperta dell'etnicità all'inizio degli anni 1970, vedi il manifesto del filosofo, politologo e teologo cattolico NOVAK, Michael, *The Rise of the Unmeltable Ethnics: Politics and Culture in the Seventies*. New York, MacMillan, 1972. Nello stesso decennio il Congresso, dove figli di immigrati rappresentano molti stati, approva l'Ethnic Heritage Act e la Casa Bianca assume uno Special Assistant for Ethnic Affairs (1974). Inoltre la Ford Foundation finanzia il National Project on Ethnic America, nonché il Center for Urban-Ethnic Affairs e il Center for the Study of American Pluralism, mentre la Rockefeller Foundation si serve di Novak. Sul pensatore di origine ceca e sulle sue personali teorie, cfr. il sito www.michaelnovak.net e FELICE, Flavio, *Capitalismo e cristianesimo: il personalismo economico di Michael Novak*. Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002. Sul clima degli anni 1970, vedi l'introduzione di Novak alla riedizione del suo libro (*Unmeltable Ethnics: Politics & Culture in American Life*. New Brunswick, Transaction Publishers, 1996), ma anche l'introduzione alla seconda edizione di GLAZER, Nathan; MOYNIHAN, Daniel Patrick, *Beyond the Melting Pot. The Negroes, Puerto Ricans, Jews, Italians, and Irish of*

sti primi tentativi sono dunque viziati da alcune assunzioni a priori ed elevano a regola l'idea che le comunità e i singoli immigrati di religione cattolica siano sempre stati trattati come, se non peggio, degli ex-schiavi neri e che però alla fine non abbiano ricevuto i risarcimenti offerti ai discendenti di questi ultimi.

In questa chiave la realtà cinematografica è scrutata senza eccessiva finezza. Inoltre sono cercati quanti più esempi possibile. Di conseguenza si affrontano assieme il cinema ed altri media e forme espressive, in primo luogo la televisione e la letteratura³. Tale onnicomprensività perde di vista la specificità del linguaggio di ogni medium e inoltre sarebbe oggi difficilmente imitabile. La produzione per il piccolo schermo è aumentata enormemente grazie alle serie televisive ed ha acquisito un peso notevolissimo nel campo che ci interessa⁴. Al proposito è addirittura scontato rammentare la levata di scudi contro l'immagine degli italo-statunitensi proposta in *The Sopranos* (HBO, 1999-2007)⁵. Vista dall'Italia la vicenda del capomafia Tony Soprano e della sua famiglia è un'ironica revisione operata dall'interno del gruppo: David Chase, l'ideatore della serie, si chiama in realtà DeCesare. Per molti italo-statunitensi, ancora legati alla rivendicazione della propria eticità contro la società ospite, ripropone invece un cliché offensivo ed è indirizzata a un pubblico che ancora disprezza gli antichi immigrati. In realtà questo intento è lontanissimo dalle strategie della televisione odierna, interessata piuttosto a giocare con gli stereotipi tradizionali, cambiando o scambiando le funzioni delle loro componenti. La popolare serie *NCIS* (CBS, 2003 - ancora in corso) ha tra i protagonisti l'agente speciale Anthony "Tony" Di Nozzo, di ascendenza italica e appassionato play-boy. Il personaggio non è, però, il solito figlio di poveri immigrati, ma discende da un magnate della finanza. Inoltre ha un titolo universitario e ha scelto di diventare investigatore rinunciando al patrimonio di famiglia⁶. Si

New York City. Cambridge MA, The M.I.T. Press, 1970. Su come questo approccio abbia condizionato, spesso negativamente, la ricerca storiografica: LUCONI, Stefano, *Italian-American Historiography and the Search for a Usable Past*. In: KALOGERAS, Yorgos; ARAPPOGLOU, Eleftheria; MANNEY, Linda (eds.), *Transcultural Localism. Responding to Ethnicity in a Globalized World*. Heidelberg, Winter, 2006, pp. 221-237.

³ MILLER, Randall M. (ed.), *Ethnic images in American film and television*. Philadelphia, Balch Institute, 1978.

⁴ Non mancano tuttavia recenti tentativi in tal senso: LARSON, Stephanie Greco, *Media & minorities: the politics of race in news and entertainment*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2006.

⁵ Sono incentrati sui *Sopranos* una dozzina di libri, decine di articoli, centinaia d'interventi sul web. Per una prima riflessione: GORLIER, Claudio, *The Sopranos*, «Altreitalie», 29, 2004, pp. 120-126.

⁶ Sulla questione dei mestieri e della loro scelta nelle pellicole sugli e degli italo-statunitensi, cfr. AMBROSINI, Richard; MATERA, Vincenzo; SANFILIPPO, Matteo, *Tony*

potrebbe continuare a lungo con altri esempi, ma è più semplice rimandare a una futura ricerca sulla televisione⁷.

Nelle pagine che seguono ci manterremo dunque fedeli a quanto è apparso e appare sul grande schermo⁸, ma per avviare la nostra esplorazione occorre tornare agli studi citati in apertura. Quei primi lavori sono debitori di una stagione socio-politica che ha portato le comunità immigrate di origine centro, est, e sud-europea, ormai strutturate nella vita statunitense, alla rivendicazione attiva dell'appartenenza "etnica"⁹. Queste rivendicazioni nascono come reazione alle lotte afro-statunitensi¹⁰. Il movimento, che esalta le componenti europee dell'immigrazione, sottolinea la propria appartenenza all'"America bianca" e quindi il proprio diritto ad aspirare a una posizione rilevante. Allo stesso tempo sottolinea la perennità delle barriere del colore rispetto a

goes to Hollywood. Gli italoamericani e il cinema, «Il Veltro», XXXIV, 3-4, 1990, pp. 373-387.

⁷ Intanto si può rimandare a COLAIACOMO, Paola, *Nei serials e nelle telenovelas*. In: BEVILACQUA, Piero; DE CLEMENTI, Andreina; FRANZINA, Emilio, *Storia dell'emigrazione italiana*, II, *Arrivi*. Roma, Donzelli, 2002, pp. 669-686.

⁸ Per una ricognizione generale dei vari gruppi, vedi le voci relative in ROLLINS, Peter C. (ed.), *The Columbia Companion to American History on Film: How the Movies Have Portrayed the American Past*. New York, Columbia University Press, 2003.

⁹ MARTELLONE, Anna Maria (a cura di), *La "questione" dell'immigrazione negli Stati Uniti*. Bologna, Il Mulino, 1980.

¹⁰ JACOBSON, Matthew Frye, *Roots Too: White Ethnic Revival in Post-Civil Rights America*. Cambridge MA, Harvard University Press, 2006. Sulla contrapposizione ai neri degli immigrati italiani: LUCONI, Stefano, *From Paesani to White Ethnics. The Italian Experience in Philadelphia*. Albany NY, State University of New York Press, 2001; VECOLI, Rudolph J., *Whiteness studies e il colore degli italoamericani*. In: TIRABASSI, Maddalena (a cura di), *Itinera. Paradigmi delle migrazioni italiane*. Torino, Fondazione Agnelli, 2005, pp. 275-307. Il problema non è dei soli discendenti di italiani, cfr. ROEDIGER, David R., *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*. New York, Verso, 1991; ID., *Working Toward Whiteness: How America's Immigrants Become White. The Strange Journey from Ellis Island to the Suburbs*. New York, Basic Books, 2005; IGNATIEV, Noel, *How the Irish Became White*. London-New York, Routledge, 1996; BRODKIN, Karen, *How Jews Became White Folks and What That Says About Race in America*. New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 1999; JACOBSON, Matthew Frye, *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race*. Cambridge MA, Harvard University Press, 1999; GOLDSTEIN, Eric L., *The Price of Whiteness: Jews, Race, and American Identity*. Princeton NJ, Princeton University Press, 2006. Tuttavia per gli italo-statunitensi appare più pressante: FASCE, Ferdinando, *Gente di mezzo. Gli italiani e «gli altri»*. In: BEVILACQUA, P.; DE CLEMENTI, A.; FRANZINA, E., *Storia dell'emigrazione italiana*, II, op. cit., pp. 235-243; D'AGOSTINO, Peter, *Craniums, Criminals, and the «Cursed Race»: Italian Anthropology in American Racial Thought*, «Comparative Studies in Society and History», XLIV, 2, 2002, pp. 319-343; VECOLI, Rudolph J., *Gli italoamericani e la razza*. In: CERAMELLA, Nick; MASSARA, Giuseppe, *Merica. Forme della cultura italoamericana*. Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004, pp. 83-95.

quelle di altro tipo e suggerisce implicitamente che non soltanto i neri devono rimanere al loro posto, cioè in fondo alla scala sociale, ma anche gli asiatici e gli ispanici¹¹.

Qualcosa di simile accade anche nel cinema. Dopo decenni nei quali gli immigrati e i loro discendenti hanno aspirato a divenire statunitensi al cento per cento, decidono di sbandierare la propria peculiarità e di esibire in tale chiave situazioni e personaggi. Si arriva così a eleggere quali capofila dell'etnicità di celluloidi persino eroi non troppo raccomandabili. Basti ricordare l'esaltazione dell'italicità nella trilogia *Il Padrino* (*The Godfather*, regia di Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990, sceneggiatura di Mario Puzo e Coppola)¹². L'appartenenza al gruppo immigrato è comunque descritta come un valore primario e non uno stigma, mentre viene deplorata la società di accoglienza che non ha saputo valorizzare le energie dei nuovi arrivati e li ha discriminati. Se posizioni adeguate fossero state offerte loro, essi non avrebbero dovuto intraprendere la via del crimine. Tuttavia nel cinema le posizioni e le rivendicazioni sono meno rozze rispetto a quelle espresse dagli storici e in genere dagli intellettuali "etnici". Ne *Il Padrino* la famiglia Corleone trascende i confini del gruppo immigrato ed è da subito statunitense, o quanto meno italo-statunitense¹³. Un gruppo di uomini

¹¹ Oltre a quanto citato nella nota precedente, cfr. SOLLORS, Werner, *Alchimie d'America. Identità etnica e cultura nazionale*. Roma, Editori Riuniti, 1990; FASCE, Ferdinando, *Società, etnia e razza negli Stati Uniti del Novecento: una discussione aperta*, «Storia e memoria», IV, 2, 1995, pp. 89-112.

¹² Trattando del film, bisogna ovviamente partire dal romanzo di Mario Puzo (*The Godfather*, 1969) alla base della trilogia cinematografica, cfr. FERRARO, Thomas J., *Blood in the Marketplace: The Business of Family in the Godfather Narratives*. In: SOLLORS, Werner (ed.), *The Invention of ethnicity*. New York, Oxford University Press, 1991, pp. 176-208. Puzo descrive il suo exploit come un'operazione eminentemente commerciale (cfr. PUZO, Mario, *The Godfather Papers and Other Confessions*. Greenwich CT, Fawcett, 1973), ma è evidente che la figura del Padrino e il suo successo, letterario e cinematografico, toccano un nervo scoperto della comunità italo-statunitense: CIONGOLI, A. Kenneth; PARINI, Jay (eds.), *Beyond the Godfather: Italian American Writers on the Real Italian American Experience*. Hanover NH, University Press of New England, 1997, e CAMAITI HOSTERT, Anna; TAMBURRI, Anthony Julian, *Scene italoamericane*. Roma, Luca Sossella Editore, 2002. Sullo sfondo che inquadra *Il padrino*: CORTÉS, Carlos E., *Italian-Americans in Film: From Immigrants to Icons*, «MELUS», (14), 3-4, 1987, pp. 107-126; BAKER, Aaron; VITULLO, Julian, *Screening the Italian-American Male*. In: LEHMAN, Peter (ed.), *Masculinity: bodies, movies, culture*. New York, Routledge, 2001, pp. 213-226; BONDANELLA, Peter E., *Hollywood Italians: dagos, palookas, romeos, wise guys, and Sopranos*. New York, Continuum, 2004; DE STEFANO, George, «An offer we can't refuse»: *the Mafia in the mind of America*. New York, Faber and Faber, 2006; GARDAPHE, Fred L., *From wiseguys to wise men: the gangster and Italian American masculinities*. New York, Routledge, 2006.

¹³ MINGANTI, Franco, *The Hero with a Thousand and Three Faces: Michele, Mike, Michael Corleone*, «RSA», 4-5, 1985, pp. 257-268.

di cinema italo-statunitensi ampliano lo spettro della loro analisi e la applicano per esempio all'integrazione di altri gruppi. Alla fine de *Il cacciatore* (*The Deer Hunter*, regia e sceneggiatura di Michael Cimino, 1978, premiato con cinque Oscar) gli ucraino-statunitensi della Pennsylvania intonano "God Bless America" per sanare le ferite subite nel Vietnam. Nel corso della vicenda il protagonista, interpretato da Robert De Niro, icona dell'italo-americanità ma qui ucraino, ha scoperto che il rapporto conflittuale con gli altri è anche un viaggio dentro se stessi, una battaglia contro i propri mostri. Qualcosa di simile avviene ne *Gli amici di Georgia*, scritto dal serbo Steve Tesich (*Four Friends*, regia di Arthur Penn, 1979): il figlio di un profugo jugoslavo si adatta alla realtà statunitense e finisce con l'insegnare inglese. Questo è il giusto destino, come nota lui stesso, per uno straniero. Il punto non è il semplice adattamento, ma la possibilità di incidere sulla realtà. John Belushi, attore di origine albanese, ma che in questo caso interpreta un personaggio genericamente est-europeo, spiega d'altronde che i duri cominciano a giocare, quando il gioco si fa veramente duro (*International Lampoon's Animal House*, regia di John Landis, 1978).

Insomma alla fine degli anni 1970 una cinematografia, nella quale sono numerosi i figli degli immigrati o gli immigrati stessi, s'interessa senza preconcetti alla realtà del paese e scrutano l'interazione sociale. Nel decennio successivo i loro film sono incentrati non sull'esaltazione di un singolo gruppo, ma sul confronto fra componenti sociali (ceti ricchi, ceti medi, ceti poveri), sessuali (uomini e donne, ma anche omosessuali e lesbiche), religiose (cattolici, ebrei, musulmani), "etniche" (delimitate ai soli immigrati di origine centro, est o sud-europea) e razziali (euro-americani, afro-americani, asiatico-americani, nativi americani)¹⁴. In questo confronto/scontro le caratteristiche etniche o razziali contano molto, ma non sono le sole¹⁵. In taluni casi predomina la dimensione religiosa, che diviene un marcatore identitario, soprattutto nei casi di ambiti ristretti. Si pensi alle pellicole degli anni 1980 e 1990

¹⁴ Come prima indicazione bibliografica si possono ancora utilizzare gli studi sulla "Whiteness", cioè sul riconoscimento dello status di membri integrati nella società statunitense: FRANKENBERG, Ruth (ed.), *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*. Durham NC, Duke University Press, 1997; HILL, Mike, *Whiteness: A Critical Reader*. New York, New York University Press, 1997; RASMUSSEN, Birgit B. (ed.), *The Making and Unmaking of Whiteness*. Durham NC, Duke University Press, 2001.

¹⁵ Vedi pure: HUNTER, James Davison, *Culture Wars: The Struggle to Define America*. New York, Basic Books, 1992; JENSEN, Richard, *The Culture Wars, 1965-1995: A Historian's Map*, «Journal of Social History», 29, 1995, pp. 17-37; ZIMMERMAN, Jonathan, *Whose America? Culture Wars in the Public Schools*. Cambridge MA, Harvard University Press, 2002 FIORINA, Morris P., *Culture War? The Myth of a Polarized America*. New York, Longman, 2005.

sugli ebrei ortodossi o sugli amish, una setta protestante di origine svizzero-tedesca stabilitasi in Pennsylvania durante il Settecento. Ne *Il testimone* (*Witness*, regia di Peter Weir, sceneggiatura di Earl W. Wallace, 1985, vincitore di due premi Oscar) un poliziotto protegge in incognito un ragazzo presente a un omicidio e si scontra con il rifiuto della modernità da parte degli amish. Analogamente in *Un'estranea fra noi* (*A Stranger Among Us*, regia di Sidney Lumet, sceneggiatura di Robert J. Avrech, 1992) una poliziotta è sorpresa dalla comunità hassidica di New York, nella quale si è inserita per stanare un assassino. In entrambi i casi la comunità religiosa è descritta come un mondo a se stante, lontano dal *mainstream* statunitense. Nel primo, però, il regista, nato in Australia, compara due tipi di esoticità, quella statunitense in generale e quella amish in particolare; nel secondo, un regista e uno sceneggiatore di origine ebraica accettano come normale il mondo di un poliziotto newyorchese e non quello di una comunità ebraico ortodossa.

Lo schermo e la critica dell'“etnicità”

Tra gli anni in cui i due film sono girati, la prospettiva di parte della cultura statunitense inizia a cambiare¹⁶. Alcuni studiosi affermano, per esempio, che la stessa “etnicità” è inventata dalle comunità immigrate per reagire al nuovo ambiente: è dunque una ricreazione di caratteri originari mai cristallizzatisi in quella forma nel luogo di partenza¹⁷. Altri si chiedono in cosa consista l'“euro-americanità” e dove e quando siano segnati i confini fra questa e gli altri macro-gruppi (nativi, afro-statunitensi e latino-statunitensi), tanto più che almeno uno, quello ispanico, trova la sua origine di partenza nel Vecchio Mondo¹⁸. Molti ricercatori, soprattutto nel gruppo italo-statunitense, rimangono pervicacemente attaccati alla denuncia delle discriminazioni, cui sono stati sottoposti i loro genitori¹⁹. Soltanto pochi si chiedono se

¹⁶ TOPLIN, Robert Brent, *Hollywood as Mirror: Changing Views of «Outsiders» and «Enemies» in American Movies*. Westport CT, Greenwood Press, 1993.

¹⁷ CONZEN, Kathleen Neils; GERBER, David A.; MORAWSKA, Ewa T.; POZZETTA, George E.; VECOLI, Rudolph J., *The invention of ethnicity: una lettura americana*, «Altreitalie», (2), 3, 1990, pp. 4-36.

¹⁸ ALBA, Richard, *Identity and Ethnicity among Italians and Other Americans of European Ancestry*. In: TOMASI, Lydio F., et al. (eds.), *The Columbus People*. New York, Centre for Migration Studies, 1994, pp. 21-44; ID.; NEE, Victor, *Remaking the American Mainstream: Assimilation and Contemporary Immigration*. Cambridge MA; Harvard University Press, 2003. Per tutto il dibattito, vedi inoltre KIVISTO, Peter (ed.), *Incorporating Diversity. Rethinking Assimilation in a Multicultural Age*. Boulder CO, Paradigm Publishers, 2005.

¹⁹ LAGUMINA, Salvatore J., *WOP! A Documentary History of Anti-Italian Discrimination*. Toronto, Guernica Editions, 1999.

l'analisi storica non debba avere un respiro più ampio e se il razzismo non traspaia dagli stessi comportamenti degli immigrati²⁰. Il cinema nel suo complesso e in particolare alcuni autori, accomunati dal controllo produttivo delle proprie opere, optano decisamente per quest'ipotesi e indagano sui rapporti fra euro-statunitensi, afro-statunitensi, ispano-statunitensi e nativi.

Fra gli anni 1980 e 1990 il regista afro-statunitense Spike Lee s'interroga a più riprese sulle relazioni fra neri e italo-statunitensi²¹ e sulle alleanze e le differenze determinate dalle origini sociali e dalle scelte religiose e/o personali²². Nel nuovo millennio impernia le sue pellicole su protagonisti euro-statunitensi, talvolta in rapporto con gli altri macrogruppi, talvolta semplicemente in lotta fra loro²³. Lee si rivela un osservatore attento della realtà socio-politica e cerca di vagliarne le stratificazioni²⁴. Secondo alcuni critici è aiutato inizialmente dalla presenza dell'attore Giancarlo Esposito: di nome evidentemente italiano, ma nero di pelle e nato a Copenhagen²⁵. Così i suoi film sulle relazioni interrazziali, in particolare su quelle fra italo e afro-statunitensi, non di-

²⁰ GUGLIELMO, Jennifer; SALERNO, Salvatore (eds.), *Are Italians White? How Race is Made in America*. New York-London, Routledge, 2003 (*Gli italiani sono bianchi? Come l'America ha costruito la razza*. Milano, Il Saggiatore, 2006). Spunti interessanti anche in LUCONI, Stefano, *La faglia dell'antisemitismo: italiani ed ebrei negli Stati Uniti, 1920-1941*. Viterbo, Sette Città, 2007.

²¹ Vedi in particolare *Fà la cosa giusta* (*Do the Right Thing*, 1989) e *Jungle Fever* (1991), ma il tema ritorna in *Clockers* (1995). I tre film s'inseriscono in un gruppo di pellicole sui contrasti con gli italo-statunitensi, cfr. SANFILIPPO, Matteo, *Gli italo-americani nel nuovo cinema nero*, «XX Secolo», 10, 1994, pp. 63-69. Viceversa, parte del cinema euro-statunitense cerca di mostrare le possibilità di accordo, vedi ad esempio *Matewan* (regia di John Sayles, 1987) sulle lotte minerarie in Virginia agli inizi degli anni 1920. In questi complessi giochi di specchi interetnici, gli italiani non sono i soli a contrastare gli afro-statunitensi: CRIPPS, Thomas, *African Americans and Jews in Hollywood: antagonistic allies*. In: SALZMAN, Jack; WEST, Cornel (eds.), *Struggles in the promised land: toward a history of Black-Jewish relations in the United States*. New York, Oxford University Press, 1997, pp. 257-274.

²² *Lola Darling* (*She's Gotta Have It*, 1986); *Malcolm X* (1992); *Bus in viaggio* (*Get on the Bus*, 1996); *He Got Game* (1998).

²³ *La 25ª ora* (*25th Hour*, 2002); *Inside Man* (2006). Nel primo il protagonista, di origine irlandese, tratta con la mafia dell'Est, in particolare con i russi, e ha una fidanzata latino-americana; nel secondo è un poliziotto nero a ricostruire quanto accaduto nel corso di una rapina.

²⁴ La letteratura su Lee è notevole, tanto che si preannuncia l'uscita di un dizionario critico: MASSOOD, Paula, *The Spike Lee Reader*. Philadelphia PA, Temple University Press, 2008. Per quanto qui ci interessa, cfr. GIOVACCHINI, Saverio, "Shoot the Right Thing": *African American Filmmakers and the American Public Discourse*. In: MARTELLONE, Anna Maria (ed.), *Towards a New American Nation? Redefinitions and Reconstruction*. Keele, Keele University Press, 1995, pp. 207-221.

²⁵ GENNARI, John, *Giancarlo Giuseppe Alessandro Esposito. Life in the Borderlands*. In: GUGLIELMO, J.; SALERNO, S. (eds.), *Are Italians White? How Race is Made in America*, op. cit., pp. 234-249.

menticano le similarità fra i due gruppi. Inoltre finiscono per mettere l'accento sul peso determinante delle convenzioni e dei rapporti di forza sociali, che spesso trascendono i meri equilibri etnici e razziali.

Clint Eastwood, nato nell'ambiente operaio di San Francisco, gioca sugli stessi elementi ed è esplicito nell'asserire che l'appartenenza a un ambito sociale e soprattutto a una sfera lavorativa (sia questa la polizia, l'esercito, il mondo del pugilato o quello dei killer) porti a formare un gruppo, coeso ma non fondato sulle origini etniche o razziali²⁶. Lo stesso Eastwood, musicista e compositore, ha firmato un intenso ritratto del jazzista afro-statunitense Charlie Parker (*Bird*, 1988). Inoltre ha inserito ne *Il texano dagli occhi di ghiaccio* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976) un peana all'alleanza fra i poveri, gli sfruttati e gli scacciati, a qualsiasi gruppo etnico o razziale appartengano.

In sostanza i due registi vedono la società statunitense come un insieme composito, nel quale le contrapposizioni etnico-razziali possono occultare le vere barriere socio-economiche. In questa maniera sovvertono una tradizione che si è venuta formando nei decenni precedenti e che ha visto il panorama cinematografico dominato dall'idea di una società *mainstream* priva di contrapposizioni sociali, perché ciascuno può riuscire grazie alle proprie capacità, circondata da sottogruppi etnici o razziali rimasti ai margini. Questi ultimi sono, cinematograficamente parlando, fortemente caratterizzati, sebbene non sempre in senso negativo. L'immagine di celluloidi di neri, ispanici e nativi è spesso denigratoria, almeno sino agli anni 1970²⁷, ma non accade sempre lo stesso per gli immigrati europei²⁸. Questi hanno un trattamento

²⁶ Si vedano in particolare i più tardi: *Gli spietati* (*Unforgiven*, 1992); *Debito di sangue* (*Blood Work*, 2002), *Million Dollar Baby* (2004), *Flags of Our Fathers e Letters from Iwo Jima* (entrambi 2006). Per un quadro generale: ENGEL, Leonard (ed.), *Clint Eastwood Actor and Director: New Perspectives*. Salt Lake City, University of Utah Press, 2007.

²⁷ Per la filmografia e la bibliografia relativa, si può ricorrere al progetto avviato dalla biblioteca dell'Università della California a Berkeley: www.lib.berkeley.edu/MRC/. Per le barriere razziali nel cinema statunitense: BERNARDI, Daniel (ed.), *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*. New Brunswick N.J., Rutgers University Press, 1996; BOGLE, Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mamies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York, Continuum, 2001.

²⁸ C'è comunque un margine di latitudine per tutte le raffigurazioni. David W. Griffith, acclamato autore di una pellicola violentemente razzista come *Nascita di una Nazione* (*The Birth of a Nation*, 1915, da un romanzo di Thomas Dixon che glorifica il Ku Klux Klan), raffigura mediante stereotipi tutti i gruppi. Nei suoi film vediamo schiavi neri vili e lascivi, spagnoli e italiani appassionati e violenti, ebrei parsimoniosi e ruffiani, nobili pellerossa e imperscrutabili orientali. Alla fine, quei personaggi non sono sempre negativi, con l'unica rilevante eccezione degli afro-statunitensi. Cfr. KIRBY, Jack Temple, *D.W. Griffith's Racial Portraiture*, «Phylon», (39), 2, 1978, pp. 118-127.

preferenziale, perché garantiscono sin dagli inizi un pubblico particolare (si pensi alla produzione oltre Atlantico di film in italiano, yddish e spagnolo²⁹); inoltre molti attori, registi e produttori sono di origine immigrata. Si elaborano dunque stereotipi offensivi come quello sui gangster italiani, ma si cerca anche di far interpretare i personaggi in questione da attori di diversa provenienza geografica in modo da evidenziare che si tratta di una finzione.

Il gangster Enrico “Rico” Bandello, protagonista di *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, regia di Mervin LeRoy, 1930, tratto da un romanzo di W.R. Burnett), è interpretato così da Edward G. Robinson, nato a Bucarest. Questa regola non è, però, sempre rispettata: *Dracula* (regia di Tod Browning, 1931, dal romanzo di Bram Stoker) è interpretato dall'ungherese (ma dopo la Grande guerra la città natia è divenuta rumena) Bela Lugosi. Inoltre lo scambio etnico o razziale ha lontane origini nella pratica teatrale d'oltreatlantico. Dalla fine del Settecento attori bianchi hanno a lungo impersonato afro-statunitensi od orientali per ragioni di segregazione razziale e per motivi parodistici³⁰. Infine alcuni gruppi entrano in prima persona nel panorama di celluloidi, si pensi all'ininterrotta caratterizzazione di poliziotti e criminali irlandesi dai *gangster movies* con James Cagney, i famosi *Nemico pubblico* (*Public Enemy*, regia di William Wellman, 1931) e *Gli angeli con la faccia sporca* (*Angels With Dirty Faces*, regia di Michael Curtiz, 1938), a *The Departed* (regia di Martin Scorsese, 2006)³¹.

²⁹ Per gli italiani: BERTELLINI, Giorgio, *Ethnic Unconscious in the Film Experience of the New York Italian Community, 1907-1915*, «Nemla Italian Studies», 18, 1994, pp. 131-148; ID., *Italian Imageries, Historical Feature Films, and the Fabrication of Italy's Spectators in Early 1900s New York*, «Italian American Review», (17), 1, 1999, pp. 27-62; ID., *Ethnic Self-Fashioning at the Café-Chantant: Italian Immigrants at the Movies in New York, 1906-1916*. In: BOELHOWER, William; SCACCHI, Anna (eds.), *Public Space/Private Lives: Race, Gender, Class and Citizenship in New York, 1890-1929*. Amsterdam, VU University Press, 2004, pp. 39-66. Si considerino i reiterati scambi fra Italia, comunità emigrata e Stati Uniti: MUSCIO, Giuliana, *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*. Roma, Bulzoni, 2004. Per la produzione in yddish: GOLDBERG, Judith N., *Laughter Through Tears: The Yiddish Cinema*. Rutherford NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1983; COHEN, Joseph, *Yiddish Film and The American Immigrant Experience*, «Film & History», (28), 1-2, 1998, pp. 30-44; THISEN, Judith, *Jewish Immigrant Audiences in New York City, 1905-14*. In: STOKES, Melvyn; MALTBY, Richard (eds.), *American movie audiences: from the turn of the century to the early sound era*. London, Bfi Publishing, 1999, pp. 15-28.

³⁰ CHAN, Anthony B., «Yellowface»: *The Racial Branding of the Chinese in American Theatre and Media*, «Asian Profile [Hong Kong]», (29), 2, 2001, pp. 159-177; MOON, Krystyn R., *Yellowface: creating the Chinese in American popular music and performance, 1850s-1920s*. New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 2005.

³¹ Per un quadro generale: CURRAN, Joseph M., *Hibernian green on the silver screen: the Irish and American movies*. New York, Greenwood Press, 1989. Gli ir-

Bisogna pure rammentare che dal secondo dopoguerra si inizia a non edulcorare il contrasto fra gruppi immigrati e società ospite. Inoltre si affidano i personaggi etnici ricorrenti (per esempio, i già menzionati poliziotti e gangster di origine italiana o irlandese) ad attori provenienti dalla comunità ritratta, così come da tempo i personaggi afro-statunitensi o di origine ebraica sono interpretati da attori neri o ebrei. Nasce dunque una generazione di interpreti etnici, cui presto si accompagnano tecnici, registi e sceneggiatori che non appartengono al mondo anglosassone e che sono fortemente interessati alla storia del proprio gruppo.

Il caso degli italo-statunitensi è così noto, dato il successo di attori e registi, che non vale la pena di riprenderlo³². Si può ricordare invece quello degli afro-statunitensi, che non soltanto sono un gruppo immigrato durante l'età moderna, ma che partecipano alle grandi migrazioni interne del Novecento³³. Soprattutto ci si può concentrare sulla vicenda e la raffigurazione del macro-gruppo ispano-statunitense³⁴.

landesi hanno ancora oggi un proprio spazio nell'immaginario filmico, che siano membri di bande (*Gangs of New York*, regia di Martin Scorsese, 2002), eroici coloni (*Cuori ribelli* [*Far & Away*], regia e sceneggiatura di Ron Howard, 1992), lavoratori emigranti (*In America*, regia di Jim Sheridan, 2002) o impegnati a combattere pericolosi terroristi (*L'ombra del diavolo* [*The Devil's Own*], regia di Alan J. Pakula, 1997). Soltanto Clint Eastwood lascia capire che la mitologica coesione degli irlandesi può avere un lato veramente oscuro: *Mystic River* (2003, da un romanzo di Dennis Lehane).

³² Oltre a quanto già citato, cfr. CASELLA, Paola, *Hollywood Italian. Gli italiani nell'America di celluloidi*. Milano, Baldini & Castoldi, 1998, e soprattutto MUSCIO, Giuliana; SPAGNOLETTI, Giovanni (a cura di), *Quei bravi ragazzi. Il cinema italo-americano contemporaneo*. Venezia, Marsilio, 2007.

³³ MASSOOD, Paula J., *Black city cinema: African American urban experiences in film*. Philadelphia, Temple University Press, 2003; STEWART, Jacqueline Najuma, *Migrating to the movies: cinema and Black urban modernity*. Berkeley, University of California Press, 2005.

³⁴ La letteratura al proposito è vastissima: HADLEY-GARCIA, George, *Hispanic Hollywood: The Latins in Motion Pictures*. New York, Carol Pub. Group, 1990; RICHARD, Alfred Charles, *The Hispanic Image on the Silver Screen: An Interpretive Filmography From Silents into Sound, 1898-1935*. New York, Greenwood Press, 1992; ID., *Contemporary Hollywood's Negative Hispanic Image: An Interpretive Filmography, 1936-1955*. Westport CT, Greenwood Press, 1993; ID., *Contemporary Hollywood's Negative Hispanic Image: An Interpretive Filmography, 1956-1993*. Westport CY, Greenwood Press, 1994; LIST, Christine, *Chicano Images: Refiguring Ethnicity in Mainstream Film*. New York, Garland, 1996; MACIEL, David R.; GARCIA-ACEVEDO, Maria Rosa, *The Celluloid Immigrant: The Narrative Films of Mexican Immigration*. In: MACIEL, D.R.; HERRERA-SOBEK, Maria (eds.), *Culture Across Borders: Mexican Immigration & Popular Culture*. Tucson, University of Arizona Press, 1998, pp. 149-202; BERG, Charles Ramirez, *Latino images in film: stereotypes, subversion, & resistance*, Austin, University of Texas Press, 2002; RODRIGUEZ, Clara E., *Heroes, lovers, and others: the story of Latinos in Hollywood*. Washington DC, Smithsonian Books, 2004.

America ispanica: riscoperta e critica dell'etnicità

Nei primi anni 1960 i portoricani di New York attraggono l'attenzione di produttori e registi. Nel 1961 *West Side Story* (regia di Robert Wise e Jerome Robbins) ricicla *Romeo e Giulietta* di Shakespeare per trasformare in danza lo scontro tra una gang portoricana e una anglo-statunitense³⁵. L'anno successivo *Strangers in the City* (regia di Rick Carrier) descrive la dura esistenza degli immigrati senza estetismi. I due film pongono le fondamenta di un genere imperniato sulle gang e declinato attraverso le vicende delle componenti del mondo ispanico. In *Scarface* (regia di Brian DePalma, 1983) i delinquenti sono cubani e il set è quello di Miami. In *Colors* (regia di Tennis Hopper, 1988) e in *Havoc* (regia di Barbara Kopple, 2005) i membri delle bande sono di origine messicana e la città è Los Angeles. Tutti questi film sono spesso girati e scritti da persone che non appartengono al gruppo, tuttavia non è detto che non mostrino simpatia per quest'ultimo. Il regista new-yorchese Robert M. Young scrive e dirige nel 1977 *Alambrista!*, la storia di un messicano, emigrato clandestinamente negli Stati Uniti e vittima di pesanti discriminazioni. Cinque anni dopo riprende un romanzo di Américo Paredes e gira *La ballata di Gregorio Cortez* (*The Ballad of Gregorio Cortez*), un western ambientato nel 1901 che mostra come la scarsa conoscenza dello spagnolo di un aiuto-sceriffo porti a incriminare un innocente e a scatenare una selvaggia tragedia. Nel 1996 John Sayles firma *Lone Star*, un western contemporaneo che ritrae un giovane sceriffo di fine Novecento alla ricerca del passato familiare. Alla fine scopre che il padre, a sua volta sceriffo, ha infranto la legge per far trionfare la giustizia e, a propria volta, decide di abbandonarsi al sentimento per una coetanea di origine messicana, che forse è la sua sorellastra: «Tutto il resto – tutta quella storia ... che vadano all'inferno, d'accordo? *Dimentica Alamo*». Infine abbiamo un filone al femminile: *Mi Vida Loca* (regia di Allison Anders, 1994) descrive con cura un trio di ragazze di una gang losangelina; *Girlfight* (regia di Karyn Kusama, 2000) propone una diciottenne che, sull'orlo della bancarotta scolastica ed esistenziale, cerca la propria redenzione nella boxe. *Spanglish* (scritto e diretto da James L. Brooks, 2004) esalta la tenuta culturale e morale delle immigrate di fronte alla confusione mentale degli statunitensi.

³⁵ Su Shakespeare come fonte d'ispirazione per il cinema esiste una ricchissima letteratura, anche in italiano; MARTINI, Emanuela, *Ombre che camminano. Shakespeare nel cinema*. Torino, Lindau, 1998; IMPERIALI, Isabella (a cura di), *Shakespeare al cinema*. Roma, Bulzoni, 2000; LOMBARDI, Agostino (a cura di), *Shakespeare e il Novecento*. Roma, Bulzoni, 2002; QUARENGHI, Paola, *Shakespeare e gli inganni del cinema*. Roma, Bulzoni, 2002; VITTORINI, Fabio, *La soglia dell'invisibile. Percorsi del Macbeth: Shakespeare, Verdi, Welles*. Roma, Carocci, 2005.

Nel frattempo si è sviluppata una cinematografia scritta e diretta da membri della stessa comunità. All'inizio sono storie di sofferenza: in *El Súper* (regia di L. Ichaso e Orlando Jimenez-Leal, 1979) un esiliato cubano non riesce a integrarsi a New York; ne *El Norte* (regia di Gregory Nava, 1983) due orfani guatemaltechi emigrano illegalmente a Los Angeles. Questo tema non è mai abbandonato: *Nueba Yol* (regia di Angel Muniz, 1995) ricostruisce la vita quotidiana di un emigrato dominicano, sempre emarginato. Tuttavia, mano a mano che i cineasti di origine ispanica si affermano, iniziano pure a raffigurare vicende di successo personale o quanto meno di strenua capacità di sormontare ogni difficoltà. *Stand and Deliver* (regia e sceneggiatura di Ramon Menendez, 1987) mostra come un professore di una scuola superiore di Los Angeles convinca i suoi alunni a studiare matematica e a vincere un importante premio scolastico. *And the Earth Did Not Swallow Him* (regia di Severo Perez, 1994) ritrae una famiglia di braccianti messicani che lavora nei campi di vari stati, dal Texas al Minnesota: Marcos, il più giovane, diventa un professore e un autore di prestigio. *Mi Familia* (regia e sceneggiatura di Nava, 1995) è dedicato alla lotta per la sopravvivenza della famiglia Sanchez, arrivata in California dal Messico negli anni 1920. In molte pellicole ispano-statunitensi anche il successo ha un prezzo. *La Bamba* (regia e sceneggiatura di Luis Valdez, 1986) ripercorre l'ascesa e la precoce scomparsa del cantante di origine messicana Ritchie Valens. *Selena* (scritto e diretto da Nava, 1997) è la biografia della cantante *tejana* Selena Quintanilla Perez, morta a 24 anni. In *Undeafated* (2003), scritto e diretto dal colombiano John Leguizamo, un pugile rischia di perdere i propri amici, perché si sta affermando. Per questi autori la condizione di immigrato è difficile, ma non condanna nessuno al fallimento.

Il filone sugli ispano-statunitensi è interessante anche perché alcuni film nascono dalla collaborazione fra la comunità immigrata e registi, che non ne sono membri. *La Ciudad* (*The City*, regia di David Riker, 1998) ricostruisce la vita a New York di quattro immigranti illegali provenienti dal Messico e dall'America Latina. *Non è peccato* (*Quinceañera*, regia di Richard Glatzer e Wash Westmoreland, 2006) illustra la maturazione di una losangelina che non ancora quindicenne si scopre incinta ed è scacciata dai genitori. In effetti questa breve ricognizione del cinema ispano-statunitense e sui latino-statunitensi mostra come il macro-gruppo sia diviso secondo l'origine nazionale degli artisti e dei personaggi immigrati (colombiani, cubani, messicani, portoricani) e tuttavia non rinunci a decantare la propria unità. Inoltre rivela quanto registi e sceneggiatori di altra origine siano curiosi e dimostrino una forte simpatia. Oltre a quanto già citato possiamo aggiungere che nel 1988 l'ebreo messicano Isaac Artenstein scrive e dirige la bio-

grafia di Pedro J. Gonzalez, campione dei diritti dei *chicanos* californiani durante gli anni della Grande Depressione (Break of Dawn). Nel 2005 lo stesso Artenstein tratteggia in *Tijuana Jews* l'emigrazione verso il Messico di ebrei dell'Europa orientale e il successivo spostamento a nord del confine con gli Stati Uniti. L'indiana Mira Nair filma nel 1995 *The Perez Family*, spiritosa e amichevole descrizione di due emigrati da Cuba. Il regista di Hong Kong Wayne Wang firma nel 2002 la commedia *Un amore a 5 stelle* (*Maid in Manhattan*) sulle disavventure amorose di Jennifer Lopez.

Qui si entra in un nuovo settore, perché la cantante e attrice in questione è nata a New York da genitori portoricani, ma ha mantenuto la padronanza dello spagnolo, che sfrutta nel suo ultimo cd (*Como ama una mujer*, 2007). Di fatto con Lopez siamo nell'ambito di una recente ondata di artisti di lingua spagnola, nati da genitori emigrati oppure trasferitisi da adulti negli Stati Uniti, che operano su più mercati. Tra di essi possiamo ricordare l'attore spagnolo Antonio Banderas, che incrocia Jennifer Lopez in *Bordertown* (scritto e diretto dal già più volte menzionato Nava, 2007); la cantante Christina Aguilera, nata a New York da padre dell'Ecuador e madre spagnola; l'attrice e produttrice messicana Salma Hayek di origine ispano-libanese; la spagnola Penélope Cruz. Si tratta di un gruppo eterogeneo, ma legato da amicizia e lavoro, che spesso gioca sul tema della presenza ispanica. Le stesse pellicole su Zorro interpretate da Banderas (*La maschera di Zorro* [*The Mask of Zorro*], 1998, e *La leggenda di Zorro* [*The Legend of Zorro*], 2005, entrambe dirette da Martin Campbell) ricordano che la California era spagnola prima di divenire statunitense³⁶, mentre Betty Suarez, la protagonista della serie televisiva *Ugly Betty* (adattata, prodotta e voluta dalla Hayek) è fatta nascere a New York da un messicano, immigrato illegalmente.

Le vicende ritagliate addosso a queste star sono sempre fantasiose e gli stessi membri si divertono a prendersi in giro: Hayek, per esempio, interpreta una melodrammatica e falsa telenovela latino-americana vista dalla famiglia di Betty Suarez. In ogni caso questi attori-registi-produttori-cantanti hanno un potere crescente e sono in grado d'imporre un fascino latino senza servilismi, che li distanzia dai loro predecessori. Inoltre non sembrano attirati dalla realtà concreta, ma interessati a sfruttare gli stereotipi della tradizione filmica. Uno dei registi con i quali lavorano, Robert Rodriguez, texano di origine messicana, si diverte a girare film fra il suo stato natale e il Messico con cantastorie pistolieri (*Desperado*, 1995, e *C'era una volta in Messico* [*Once Upon a Time*

³⁶ Sulle valenze della figura del vendicatore californiano, cfr. TRONCARELLI, Fabio, *Zorro*. Palermo, L'Epos, 2001.

in Mexico], 2003, nei quali lavorano Banderas ed Hayek) o danzatrici che in realtà sono vampiri aztechi (*Dal tramonto all'alba* [*From Dusk Till Dawn*], 1996, con Hayek).

Quest'ultimo film è scritto e prodotto dall'italo-statunitense Quentin Tarantino e mette in evidenza come questa generazione di cineasti non si senta vincolata al proprio gruppo, pur non rinnegandolo apertamente, ma voglia ricamare sulla propria approfondita conoscenza della cinematografia statunitense. Di qui il ripescaggio di elementi etnici in chiave di citazione cinofila: gli appena ricordati pistoleri messicani di Rodriguez o gli attori italo-statunitensi di Tarantino (*Le iene* [*Reservoir Dogs*], 1992; *Pulp Fiction*, 1994). Di qui l'innamoramento per le figure fuori dal *mainstream*, per esempio la passione di Tarantino per i duri e soprattutto le dure di pelle nera (*Jackie Brown*, 1997, e *Grindhouse*, 2007). Siamo di fronte a conclusioni non dissimili da quelle di Spike Lee e Clint Eastwood, ma in nome di valori diversi. La passione cinefila raggiunge quindi l'analisi sociale.

Possibilità di una sintesi fra critica e riscoperta

In effetti l'odierno cinema statunitense è comunque impegnato a sondare l'interrelazione fra i gruppi. Persino un film come *La seconda guerra civile americana* (*The Second Civil War*, 1997, regia di Joe Dante, sceneggiatura di Martin Burke, originariamente per la televisione) ci spiega come questa non sia evitabile. Un governatore dell'Idaho, razzista e populista, porta gli Stati Uniti a una secessione per non accettare profughi pakistani. Lo scontro fra lui e il presidente degli Stati Uniti sconvolge infine una nazione, nella quale i confini e i conflitti etno-razziali sono forti e sorprendenti. A Los Angeles i cattolici ispanici approfittano della situazione per massacrare i neri islamizzati, mentre un Rhode Island a maggioranza cino-statunitense si schiera con l'Idaho contro l'arrivo di profughi "asiatici". Mentre esplode la guerra, scopriamo che il governatore ama una giornalista di origine messicana, la vuole sposare e vuole chiamare il loro figlio con un nome spagnolo, pur non rinnegando mai le proprie simpatie razziste.

In qualsiasi caso dunque, almeno sul grande schermo, non si possono evitare stretti rapporti con altri gruppi e perciò è meglio trattare chiunque con rispetto. Proprio per questo ha colpito il modo gratuito con cui sono trattati vari gruppi, a partire da quello del protagonista, in *Borat - Studio Culturale sull'America a beneficio della gloriosa nazione del Kazakistan* (*Borat: cultural learnings of America for make benefit glorious nation of Kazakhstan*, 2006, regia di Larry Charles). In questa produzione statunitense, ma basata sul personaggio inventato e inter-

pretato da Sacha Baron Cohen, comico inglese di origine ebraica, non assistiamo all'allegria, anche se pungente, presa in giro degli "albagnani" (albanesi un po' camuffati) in *Zia Giulia e la telenovela* (*Aunt Julie and the Scriptwriter*, regia di Jon Amiel, 1990, sceneggiatura di Martin Boyd dal romanzo di Mario Vargas Llosa). Non abbiamo neanche la descrizione fortemente razzista degli arabi come potenzialmente pericolosi di tanti film³⁷. Sostanzialmente ci troviamo di fronte all'ennesima critica del "politicamente corretto", perché gli autori non accettano che l'educazione, sia pure obbligata, è l'unico modo per controllare e sminuire una situazione potenzialmente esplosiva³⁸.

Forse per questo il cinema statunitense ci ha abituato a riflettere sul problema del matrimonio tra persone di retroterra completamente diversi: la favola zuccherosa, ma in una certa misura realistica³⁹, rovescia il dramma shakespeariano dei matrimoni misti e suggerisce che l'amore è nonostante tutto l'unica cura⁴⁰. *Il mio grasso grosso matrimonio greco* (*My Big Fat Greek Wedding*, 2002; regia di Joel Zwick; sceneggiatura di Nia Vardalos) riassume questa tematica e descrive la relazione fra Toula Portulakos, figlia di un ristoratore greco di Chicago, e Ian Miller. La protagonista, interpretata dalla stessa sceneggiatrice, deve destreggiarsi fra un bellissimo e innamoratissimo fidanzato, che però non è greco, e le pretese della propria famiglia. La pellicola ha avuto un enorme successo (per il momento è la più venduta commedia rosa di tutti i tempi) e Vardalos ha ripreso il suo personaggio nella miniserie televisiva *My Big Fat Greek Life* (2003), dedicata a quanto accade dopo il matrimonio.

³⁷ SHAHEEN, Jack G., *Reel bad Arabs: how Hollywood vilifies a people*. New York, Olive Branch, 2001; LESTER, Paul Martin; ROSS, Susan Dente (eds.), *Images that injure: pictorial stereotypes in the media*. Westport CT, Praeger, 2003; ZABEL, Darcy A. (ed.), *Arabs in the Americas: interdisciplinary essays on the Arab diaspora*. New York, Peter Lang, 2006. Naturalmente la situazione peggiora dopo l'11 settembre 2001: BAILEY, Frankie Y.; BROWN, Michelle; CHERMAK, Steven (eds.), *Media Representations of September 11*. Westport CT, Praeger, 2003.

³⁸ Sul tema ha scritto bellissime pagine un filosofo italiano, purtroppo scomparso: BARONCELLI, Flavio, *Il razzismo è una gaffe. Eccessi e virtù del «politically correct»*. Roma, Donzelli, 1996.

³⁹ Si veda soprattutto HOLLINGER, David, *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. New York, Basic Books, 1995 (nonché i *Postscript 2000* e *Postscript 2005*, nelle due riedizioni del 2000 e del 2006). Lo studioso afferma infatti che gli Stati Uniti sono divenuti "post-etnici" proprio a causa dei matrimoni misti, che hanno eroso i confini fra i gruppi.

⁴⁰ DAILEADER, Cecilia R., *Racism, Misogyny, and the Othello Myth: Inter-racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*. New York, Cambridge University Press, 2005. Le coppie sfortunate non devono per forza essere divise dal colore della pelle, basta la differenza di religione: FIELDER, Mari Kathleen, *Fatal Attraction: Irish-Jewish Romance in Early Film and Drama*. «Eire-Ireland», (20), 3, 1985, pp. 6-18.

Nella storia del matrimonio greco i due innamorati condividono un comune retroterra europeo. In genere si rivelano più complicate le relazioni fra membri di gruppi ancora più distanti. Abbiamo già accennato a *West Side Story*, ma qualcosa di analogo avviene in *China Girl* (regia di Abel Ferrara, 1987), oppure fra i killer di diversa origine etnica in *L'onore dei Prizzi* (*Prizzi's Honor*, regia di John Huston, 1985, da un romanzo di Richard Condon). In queste due pellicole siamo, però, dentro a un genere che fondamentalmente non prevede un lieto fine⁴¹. Le commedie d'amore possono invece permettersi storie più leggiadre, pur se spesso resta l'estraneità culturale: si pensi alle difficoltà fra un'emigrata sovietica e un afro-statunitense (*Black & White*, scritto e diretto da Boris Frumin, 1991), oppure alle resistenze familiari alla passione fra una indiana e un nero (*Mississippi Masala*, regia di Mira Nair, sceneggiatura di Sooni Taraporevala, 1991)⁴².

Un film recente ricorda come tuttavia un minimo di sentimento umano permetta un lieto fine non del tutto soddisfacente, ma comunque equilibrato. *Crash* (regia e sceneggiatura di Paul Haggis, 2004, vincitore dell'Oscar per la migliore sceneggiatura e il miglior film) è tutto giocato sulle spaccature, soprattutto razziali, della società statunitense. L'elemento principale appare quello della razza: bianchi contro neri, neri contro gialli, marroni (ispanici) contro bianchi. Tutti insultano e odiano tutti, anche perché vedono gli altri come un ammasso indistinto d'immigrati contraddistinto soltanto dal colore della pelle. Tutti gli asiatici sono dunque "cinesi" per gli afro o gli euro-statunitensi (e si ode di continuo, pure mentre scorrono i titoli di coda, la protesta di chi ricorda di essere coreano o giapponese)⁴³. Ciò nonostante alla fine sono i singoli

⁴¹ WELSCH, Tricia, *Yoked together by violence: Prizzi's honor as a generic hybrid*, «Film Criticism», XXII, 1, 1997, pp. 62-73.

⁴² MEHTA, Binita, *Emigrants Twice Displaced: Race, Color, and Identity in Mira Nair's Mississippi Masala*. In: BAHRI, Deepika; VASUDEVA, Mary, *Between the Lines: South Asians and Post-Coloniality*. Philadelphia PA, Temple University Press, 1996, pp. 185-203.

⁴³ Per ragioni di spazio non è possibile occuparsi qui degli asiatici nel cinema statunitense: HAMAMOTO, Darrell Y.; LIU, Sandra (eds.), *Countervisions: Asian American Film Criticism*. Philadelphia PA, Temple University Press, 2000; GARCIA, Roger, *Out of the shadows: Asians in American cinema*. Milano, Edizioni Olivares, 2001; FENG, Peter X. (ed.), *Screening Asian Americans*. New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 2002. Si deve ricordare il razzismo anti-cinese del cinema muto (HADDAD, John, *The Laundry Man's Got A Knife! China and Chinese America in Early United States Cinema*, «Chinese America: History and Perspectives», 2001, pp. 31-46), nonché le varie elaborazioni sul pericolo giallo (HOPPENSTAND, Gary, *Yellow Devil Doctors and Opium Dens: The Yellow Peril Stereotype in Mass Media Entertainment*. In: NACHBAR, Jack; LAUSE, Kevin (eds.), *Popular Culture: An Introductory Text*. Bowling Green OH, Bowling Green State University Popular Press, 1992, pp. 277-291; MARCHETTI, Gina, *Romance and the «Yellow Peril»: Race,*

individui (bianchi, neri, gialli o marroni) a trascendere le divisioni e a preoccuparsi degli altri, sino a rischiare la propria vita o a rinunciare a un grosso guadagno per loro.

Per ragioni commerciali, cioè per toccare un pubblico sempre più vasto, ma anche per esperienza personale coloro che lavorano nell'industria cinematografica statunitense sembrano impegnati a offrire un'immagine non convenzionale e soprattutto positiva degli immigrati. Inoltre appaiono disposti a superare le barriere, che molti intellettuali vorrebbero erigere fra i gruppi. In alcuni casi, arriviamo addirittura all'esaltazione di un immigrato che migliora gli Stati Uniti con la sua presenza e che poi decide di tornare nella sua patria. È la storia di *The Terminal* (Steven Spielberg, 2004), dove un rifugiato, per giunta involontario, dell'Europa dell'est sopravvive chiuso in un aeroporto, dal quale non può uscire perché gli manca il passaporto. Durante la sua reclusione si guadagna la fiducia di tutti: lavoratori afro-statunitensi, nativi, ispanici e, non casualmente direi, combatte contro un burocrate interpretato da un attore italo-statunitense assai noto come Stanley Tucci. Alla fine il nostro si conquista il diritto di entrare negli Stati Uniti, ma ne approfitta soltanto per ascoltare il concerto di un jazzista nero e poi tornare in patria⁴⁴.

Matteo SANFILIPPO

matteosanfilippo@unitus.it

Università della Tuscia (Viterbo)

Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction. Berkeley, University of California Press, 1993). Molto è cambiato, quando, come nel caso ispanico, si è affermata una scuola asiatico-statunitense, fatta di seconde generazioni e nuovi immigrati: SHENG-MEI, Ma, *Ang Lee's domestic tragicomedy: immigrant nostalgia, exotic/ethnic tour, global market*, «Journal of Popular Culture», (30), 1, 1996, pp. 191-201; www.asianamericanfilm.com/.

⁴⁴ Vista l'importanza di Spielberg nell'ambito della comunità ebreo-statunitense, sarebbe anche da leggere il suo film nell'ambito della tradizione cinematografica di quest'ultima: ERENS, Patricia, *Gangsters, vampires and J.A.P.'s: The Jew surfaces in American movies*, «Journal of Popular Film and Television», IV, 3, 1975, pp. 208-222; FRIEDMAN, Lester D., *The Jewish Image in American Film*. Secaucus NJ, Citadel Press, 1987; ROGIN, Michael, *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*. Berkeley, University of California Press, 1996; BARTOV, Omer, *The "Jew" in cinema: from the golem to Don't touch my Holocaust*. Bloomington, Indiana University Press, 2005; STEED, J.P., *The Subversion of the Jews: Post-World War II Anxiety, Humor, and Identity in Woody Allen and Philip Roth*, «Philip Roth Studies», (1), 2, 2005, pp. 145-162; BIAL, Henry, *Acting Jewish: negotiating ethnicity on the American stage & screen*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

Abstract

Rather early on in its history, the American film made an effort not to offend the sensitivity of different immigrant groups because they were, potentially, “audience”. This is true, at least, in regards to the European immigrants, to the point that for roles with strong stereotypical connotations, actors of a different origin were cast. This state of affairs totally changed when the second and third generations immigrants were able to carve out their own niche in the movie industry. Not only, in fact, did they started looking with less suspicion at the various groups, but they ended up recognizing that the true barriers are not those deriving from ethnicity and race, but rather those resulting from economical and social status.