

LA PROIEZIONE IMMAGINARIA:
FILM, ROMANZI E INCHIESTE GIORNALISTICHE NEGLI STATI UNITI



Stefano Luconi ha già ricordato in questo fascicolo e in altre sedi le proiezioni fantasmatiche del gangsterismo italiano negli Stati Uniti¹. Il mio testo si pone un obiettivo lievemente diverso: non vuole soltanto ragionare sulla leggenda nera del gangster italiano negli Stati Uniti, ma vuole pure ricordare come essa sia stata sussunta e rielaborata dal gruppo immigrato.

Se ripercorriamo il caso statunitense, la reazione anti-italiana è stimolata dal ribellismo di questi ultimi, prima ancora che dai sospetti di mafia: nel 1879 a Eureka nel Nevada cinque italiani sono, per esempio, abbattuti al fine di contenere uno sciopero di carbonai, che si è trasformato in una guerra sociale². In seguito la repressione poliziesco-patronale cede il passo, pur non scomparendo mai, a violenze di massa nutrite dalla generica accusa che quegli immigrati sono tutti delinquenti. Come ha ricostruito Patrizia Salvetti, negli ultimi due decenni del secolo sono linciati ventisei italiani arrestati per omicidio o per stupro³. La prassi è in genere standardizzata: gli abitanti assaltano la prigione, ne tirano fuori gli

accusati e li impiccano; oppure il prigioniero è abbattuto, mentre lo stanno portando da un carcere a un altro. La geografia di questi linciaggi è tra il Sud e l'Ovest: Vicksburg nel Mississippi, 1886; Louisville nel Kentucky, 1889; New Orleans, 1891; Denver, 1893; Walsenburg nel Colorado, 1895; Hahnville, 1896, e Tallulah nella Louisiana, 1899. Ha quindi tratti che noi associamo al Vecchio West, ma anche forti connotazioni nativistiche.

In particolare la spinta all'eccidio nasce dal nativismo delle classi lavoratrici autoctone o comunque formate da gruppi arrivati prima degli italiani e si nutre dell'equiparazione di questi ultimi ai neri: esponenti di entrambi i gruppi sono infatti linciati per il solo sospetto di omicidio o stupro⁴. Agli occhi dei locali italiani e neri sono accumulati dalla loro profonda e incolmabile arretratezza culturale, un retaggio preistorico destinato a permanere, e sono portati a compiere crimini nefandi, in primo luogo a insidiare le donne bianche⁵. Anche i critici meglio disposti verso gli immigrati, magari perché essi stessi sono da poco arrivati negli Stati Uniti, tendono a identificare la pericolosità dei nuovi arrivati con l'appartenenza a "razze inferiori". Il danese Jacob Riis equipara gli italiani con uno stiletto in tasca ai cinesi con il coltello nella manica e ai neri con il rasoio negli scarponi. Asserisce inoltre che le aree più pericolose di New York sono quelle dove questi gruppi convivono, cioè il confi-

1 Oltre all'articolo in questo numero, cfr. Stefano Luconi, *Mafia Related Prejudice and the Rise of Italian Americans in the United States*, "Patterns of Prejudice", 33, 1 (1999), pp. 43-57, e *La rappresentazione degli italiani nell'immaginario statunitense*, "Diacronie", 5, 4 (2010), http://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2011/01/LUCONI_La-rappresentazione-degli-italiani-nellimmaginario-statunitense.pdf.

2 Phillip I. Earl, *Nevada's Italian War*, "Nevada Historical Society Quarterly", 12 (1969), pp. 47-87.

3 Patrizia Salvetti, *Corda e sapone. Storie di linciaggi degli italiani negli Stati Uniti*, Roma, Donzelli, 2003, e *Il linciaggio di New Orleans del 14 marzo 1891 e i rapporti tra Italia e Stati Uniti*, in *Gli Stati Uniti e l'Italia alla fine del XIX secolo*, a cura di Daniele Fiorentino, Roma, Gangemi, 2010, pp. 117-139. Sul tema vedi anche il documentario di M. Heather Hartley *Linciati: Lynchings of Italians in America* (National Film Network 2004).

4 La letteratura sul tema è vasta e va da John Higham, *Strangers in the Land: Patterns of American Nativism, 1860-1925* (prima ed., 1955), New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 2002, ad Alan G. Gauthreaux, *An Inhospitable Land: Anti-Italian Sentiment and Violence in Louisiana, 1891-1924*, "Louisiana History", 51, 1 (2010), pp. 41-68.

5 Edward F. Haas, *Guns, Goats, and Italians: The Tallulah Lynching of 1899*, "North Louisiana Historical Association Journal", 13, 2-3 (1982), pp. 45-58; Thomas A. Guglielmo, *White on Arrival. Italians, Race, Color, and Power in Chicago, 1890-1940*, New York, Oxford University Press, 2004.

ne fra la Harlem italiana e quella nera o tra Little Italy e Little China⁶. Alcuni autori, particolarmente chiaroveggenti, non si lasciano ingannare da queste banalità, ma sottolineano quanto continuo i numeri. Mark Twain inserisce in *The Tragedy of Pudd'nhead Wilson* (1893-1894) due gemelli italiani, Luigi e Angelo Capello, che all'inizio sono apprezzatissimi, perché sono i primi ad arrivare dal Bel Paese, e poi sono sospettati di omicidio⁷. Pochi italiani possono essere esotici, ci fa capire il romanziere, mentre la massa è difficile da gestire e quindi da digerire. La stampa statunitense reagisce proprio al crescere degli arrivi e passa dai reportage sul banditismo nel Meridione italiano all'allarme per l'arrivo dei "briganti" oltreoceano⁸.

In questi articoli, allarmati e allarmanti, abbondano i riferimenti alla tendenze delinquenziali dei nuovi arrivati, ma non al fatto che gli eventuali delinquenti siano una minoranza e costituiscano un problema per gli i loro stessi compatrioti. La questione della convivenza fra emigranti onesti e disonesti è affrontata e imposta dal gruppo italiano. A cavallo dei due secoli quest'ultimo gestisce una imponente rete di teatri e cinematografi, soprattutto a New York, e la utilizza per distribuire opere che si dilungano: sullo scontro tra italiani onesti e disonesti, nasce qui il mito del tenente Joe (Giuseppe) Petrosino e la mafia; sui danni provocati dalla morbosa gelosia dei meridionali; sulla tendenza a campare alla giornata dei più giovani⁹. Queste produzioni rimettono in circolo gli

spunti del feuilleton immigrato di fine Ottocento: Bernardino Ciambelli oppone un detective italiano ai mafiosi siciliani già nei *I misteri di Mulberry Street*, apparso a New York nel 1893¹⁰. Lo stesso avviene nel profluvio di articoli e, dopo la sua morte, di romanzi e film sull'appena citato Petrosino, cui si ispira ancora Ciambelli per un dramma riscoperto da poco¹¹. Nelle produzioni post-mortem sul Petrosino reale non c'è comunque molto, basti vedere *The Adventures of Lieutenant Petrosino* (1912) della Features Photoplay girato appena tre anni dopo la morte del detective. Tuttavia, anche in queste opere, è interessante l'incrociarsi della letteratura italo-statunitense con la cronaca e il loro generare uno specifico filone poliziesco, che dall'ambito degli immigrati passa nella cultura di massa di tutta la nazione¹².

Negli anni 1910 i temi suaccennati sono adattati in pellicole di registi locali, basti menzionare *Little Italy* (1909) e *The Italian Blood* (1911) di D.W. Griffith, e sono queste a diffondere l'idea della pericolosità degli emigranti¹³. Tali film riecheg-

in *Early American Cinema: Race, Language, and the Picturesque*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2009.

10 Franca Bernabei, *Little Italy's Eugène Sue: The Novels of Bernardino Ciambelli*, in *Adjusting Sites. New Essays in Italian American Studies*, a cura di William Boehlhower e Rocco Pallone, Stony Brook, Forum Italicum, 1999, pp. 3-56.

11 Bernardino Ciambelli, *Il martire del dovere, ovvero Giuseppe Petrosino*, a cura di Francesco Durante, Napoli, Pironti, 2009.

12 Su Petrosino: George Pozzetta, *Another Look at the Petrosino Affair*, "Italian Americana", 1 (1974), pp. 81-92, e Anna Maria Corradini, *Joe Petrosino. Un eroe del '900*, Palermo, Provincia Regionale di Palermo, 2009. Sulla letteratura italo-statunitense: Francesco Durante, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti*, Milano, Mondadori, 2001-2005; Martino Marazzi, *Voices of Italian America. A History of Early Italian American Literature with a Critical Anthology*, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 2004, e *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, Milano, FrancoAngeli, 2011. Sul poliziesco italo-statunitense: Marina Cacioppo, *Italian American Crime-Fiction from the 1890s to the 1930s: Bernardino Ciambelli, Prosper Buranelli and Louis Forgione*, in *Holding their own Perspectives on the Multi-Ethnic Literatures of the United States*, a cura di Dorothea Fischer-Hornung e Heike Rapihael-Hernandez, Tübingen, Stauffenberg, 2000, pp. 305-313, e *Insider Knowledge Versus Outsider Perspective in Early Italian American and African American Detective Stories*, in *Sleuthing Ethnicity*, a cura di Dorothea Fischer-Hornung e Monika Mueller, Madison, Farleigh Dickinson Press, 2003, pp. 23-34.

13 Pasquale Iaccio, *L'Italia sugli schermi d'America. Miti e stereotipi agli inizi del Novecento*, "Giornale di storia contemporanea", XI, 2 (2008), pp. 10-53.

6 Jacob Riis, *Come vive l'altra metà: indagine sui casamenti di New York* (ed. or. 1890), Roma, Edizioni Associate, 2008. Per il contesto, cfr. Peter D'Agostino, *Craniums, Criminals, and the "Cursed Race": Italian Anthropology in American Racial Thought, 1861-1924*, "Comparative Studies in Society and History", 44 (2002), pp. 319-344; Bénédicte Deschamps, *Le racisme anti-italien aux États-Unis (1880-1940)*, in *Exclure au nom de la race (États-Unis, Irlande, Grande-Bretagne)*, a cura di Michael Prum, Paris, Syllepse, 2000, pp. 66-70; Nelson Moe, *The Mediterranean Comes to Ellis Island: The Southern Question in the New World*, "California Italian Studies Journal", 1, 1 (2010), <http://escholarship.org/uc/item/53c1v1vc>.

7 Per il contesto, cfr. Stefano Luconi, *Le reazioni statunitensi alla prima immigrazione italiana*, in *Le relazioni tra Stati Uniti e Italia nel periodo di Roma capitale*, a cura di Daniele Fiorentino e Matteo Sanfilippo, Roma Gangemi, 2008, pp. 97-108.

8 Ilaria Serra, *Immagini di un immaginario. L'emigrazione italiana negli Stati Uniti fra i due secoli (1890-1924)*, Verona, Cierre Edizioni, 1997; Joseph P. Cosco, *Imagining Italians. The Clash of Romance and Race in American Perceptions, 1880-1910*, Albany, State University of New York Press, 2003.

9 Emelise Aleandri, *The Italian-American Immigrant Theatre of New York City*, Charleston SC, Arcadia, 1999; Giovanna Muscio, *Piccole Italie, grandi schermi*, Roma, Bulzoni, 2004; Giorgio Bertellini, *Italy*

giano d'altronde le coeve campagne giornalistiche imperniate su scoop sempre più sensazionalistici. Si pensi al modo con cui è promosso il mito della Mano Nera dopo il ritrovamento nel Lower East Side, il 14 aprile 1903, dei resti di un uomo infilato in un barile. I responsabili dell'omicidio appartengono a una banda relativamente piccola, ma i giornali giurano sull'onnipotenza della Mano Nera, che a loro dire raccorda i gruppi mafiosi di origine italiana¹⁴. In pochi anni questa pretesa super-concentrazione criminale diviene proverbiale e nessuno ne mette più in dubbio l'esistenza, cosicché nel 1913 "Outlook" può allo stesso tempo dichiarare che New York è sotto la presa della Mano Nera e che gli italiani hanno provocato un numero di morti sorprendente per tempi di pace¹⁵. Nel frattempo la faccenda incuriosisce il cinema e nel 1906 l'American Mutoscope & Biograph gli dedica un primo film, *The Black Hand*, diretto da Wallace McCutcheon, nel quale onesti emigranti sono ricattati da baffuti mafiosi. Negli anni successivi proseguono le pellicole sulla Mano Nera, talvolta incrociandosi con quelle sugli attentati degli anarchici italiani: *A Bum and a Bomb* (1912), *Giovanni's Gratitude* (1913), *The Perils of Secret Service* (1917).

I produttori finiscono per semplificare il plot, eliminando il versante politico e opponendo sempre gli italiani onesti, in particolare i poliziotti, ai delinquenti¹⁶. Sennonché questi ultimi sono molto più spettacolari dei primi e conquistano il proscenio in concomitanza con il proibizionismo, quando gli italiani sembrano spiccare fra tutti i

gangster¹⁷. Per la cultura popolare i gangster sono dunque il gruppo dominante fra gli immigrati. Intanto i giornali proseguono a lamentare i comportamenti anche dei più onesti fra questi ultimi, basti pensare alle polemiche sulla scarsa pulizia degli italiani e l'eccessiva promiscuità nei piccolissimi appartamenti in cui vivono¹⁸. Insomma nel migliore dei casi essi vivono come e tra i parassiti¹⁹. Nel peggiore si ipotizzano loro tare sessuali esaltate dall'eccessiva densità abitativa: in *Scarface* (1932) di Howard Hawks lo psicopatico Toni Camonte ama così tanto la sorella Francesca da reagire con estrema violenza alla vista dei suoi amanti.

Non è semplice costruire una genealogia di queste accuse contro gli italiani, perché non controlliamo tutte le fonti letterarie, cinematografiche e giornalistiche. Inoltre quelle abbastanza diffuse possono sorprenderci. Il romanzo omonimo, dal quale è tratto il film *Scarface*, è pubblicato nel 1930 da Armitage Trail (pseudonimo di Maurice Coons, 1903-1931) e mostra bene la casualità della costruzione del(l'anti-) mito mafioso. Le poche notizie sull'autore riportano che avrebbe tratto il suo lavoro dalla frequentazione di piccoli gangster a Chicago, ma potrebbe essere una indebita deduzione perché Armitage è una stazione di quella città, aperta nel 1900. Inoltre il Tony del romanzo è diverso dal Tony del film: è intelligente, ha imparato in guerra l'organizzazione militare, ha ancora qualche sentimento umano. La sua carriera è infine dovuta al fatto di non voler più vivere nello squallore accettato dai genitori, inserirsi ai margini della nuova società. Per il nostro autore, il gangsterismo è dunque uno dei soli due modi per i figli degli immigrati di realizzare il sogno americano; l'altro, meno remunerativo, è entrare in polizia, come Ben, il fratello di Tony.

Lo spunto di Armitage Trail riecheggerà in molti romanzi e film sui gangster e in fondo riporta echi dei feuilleton e delle opere degli stessi italo-statunitensi. I portaparola di questi ultimi ripetono per decenni che è tutta un'invenzione anti-immigrati e che libri, film, inchieste giornalistiche sulla mafia servono soltanto a crocifiggere gli onesti lavoratori²⁰. Stefano Luconi ha mostrato

14 Thomas Monroe Pitkin e Francesco Cordasco, *The Black Hand: A Chapter in Ethnic Crime*, Totowa NJ, Littlefield, Adams, & Co., 1977; Robert M. Lombardo, *The Black Hand: A Study in Moral Panic*, "Global Crime", 6, 3-4 (2004), pp. 267-284; David Critchley, *The Origin of Organized Crime: The New York City Mafia, 1891-1931*, New York, Routledge, 2008; Mike Dash, *The First Family: Terror, Extortion and the Birth of the American Mafia*, London, Simon & Schuster, 2009. Per l'importazione della mafia e la sua storia sul suolo statunitense, cfr. Salvatore Lupo, *Storia della mafia*, Roma, Donzelli, 2004, e *Quando la mafia trovò l'America. Storia di un intreccio intercontinentale, 1888-2008*, Torino, Einaudi, 2008; Enzo Catania, *Dalla mano nera a Cosa Nostra: l'origine di tutte le mafie e delle organizzazioni criminali*, Milano, Boroli, 2006. Per una bilancia, vedi la recensione di Stefano Luconi a Salvatore Lupo, "Il mestiere dello storico", 1-2 (2009), pp. 37-39.

15 Frank Marshall White, *The Black Hand in Control of Italian New York*, "Outlook", 16 agosto 1913, p. 857.

16 Giorgio Bertellini, *Black Hands and White Hearts. Italian Immigrants as Urban Racial Types in Early 20th Century American Cinema*, "Urban History", 31, 3 (2004), pp. 374-398.

17 Elisabetta Vezzosi, *La Chicago di Al Capone*, Firenze, Giunti, 1997; Annick Fouquier, *Les gangsters et la société américaine (1920-1960)*, Paris, Ellipses, 2001.

18 Elizabeth Frazer, *Our Foreign Cities*, "Saturday Evening Post", 16 giugno 1923, p. 6-7.

19 Feri F. Weiss, *The sieve*, Boston, The Page Co., 1921.

20 Oltre alla pubblicistica, riassunta in Cristogianni Borsella, *On Persecution, Identity & Activism. Aspects of the Italian-American Experience from the Late 19th Century to Today*, Boston, Dante University Press, 2005, vedi le pellicole e i dibattiti discussi in Peter Bondanella, *Hollywood Italians:*

quanto sia veritiera tale affermazione. Nel secondo dopoguerra alcune ditte italo-statunitensi partecipano a importanti appalti pubblici, nel 1950 è eletto il primo senatore federale di origine italiana, John Pastore del Rhode Island, e la macchina politica immigrata controlla l'area newyorchese²¹. Nel giro di pochi anni una campagna politico-giornalistica cancella questo primo affermarsi, servendosi proprio del tema mafioso. L'offensiva è guidata da giornalisti come Lee Mortimer e Jack Lait che vogliono sfruttare un argomento controverso e da politici che utilizzano indagini pubbliche per ostacolare i propri avversari e farsi pubblicità²². Ad esempio, il senatore democratico Estes Kefauver non soltanto promuove l'omonima commissione sul crimine, ma ne riassume a proprio modo e a proprio vantaggio i risultati in *Crime in America* (1951), dove ovviamente gli italiani sono messi in cattivissima luce per ghetizzarli all'interno del comune schieramento politico²³. Sotto questa duplice spinta il tema della mafia italiana diviene un elemento portante della cultura popolare e, riprendendo il filone già sfruttato negli anni 1930, e si afferma come un vero e proprio sottogenere: tra gli anni 1950 e 1960 appaiono oltre venti pellicole che possono esservi ascritte e una serie televisiva di grande successo come *The Untouchables* (1959-1963).

La comunità italiana è spinta sulla difensiva e per tutto il secondo Novecento neanche grandi personaggi locali, come Mario Cuomo, possono aspirare a incarichi nazionali²⁴. Qualche esponente del gruppo – in particolare romanzieri, accademici e giornalisti – cerca di reagire alla pressione esterna, uscendo allo scoperto, ma poi finisce per accettare le regole del gioco e difendersi supinamente. Così nel 1971 la Lega italo-statunitense

organizza al Columbus Circus di Manhattan un meeting contro la tendenza a identificare italiani e mafiosi. Tuttavia il gioco in difesa finisce per distorcere la percezione della realtà e convincere alcuni di appartenere al gruppo più ingiustamente diffamato dell'intera nazione²⁵. Di conseguenza film e serie televisive sui gangster sono descritti come i pilastri della discriminazione²⁶. Ancora oggi è, ad esempio, attiva la campagna contro *Sopranos* (1999-2007), che avrebbe offeso la comunità di origine italiana del New Jersey descrivendola come un nido di mafiosi.

Il problema, ma vi torneremo più avanti, è che *Sopranos* è una serie scritta da un italo-statunitense per un pubblico eminentemente italo-statunitense e che quindi quello che è apprezzato in privato, è poi utilizzato in pubblico per rivendicare quanto sia maltrattato il proprio gruppo. Inoltre proprio questa schizofrenia rivela il complicato rapporto degli italo-statunitensi con il tema, come mostrano d'altra parte anche le opere di molti autori affermatasi fuori della letteratura di genere. Per esempio, il giornalista-scrittore Guy Talese decide di affrontare nel 1971 il nodo della mafia e gli dedica il libro-reportage *Honor Thy Father*, imperniato sull'ascesa della famiglia Bonanno²⁷. Talese non nega che l'apporto italiano alle imprese mafiose sia stato importante, ma dichiara che ogni ondata immigratoria ha le sue gang (irlandesi, ebrei, italiane, ecc.) e che queste sono in gran parte il risultato della discriminazione subita. Venti anni dopo Talese è più incerto nell'autobiografico *Unto the Sons* (1992), dove riappare la vecchia contrapposizione fra onesti e disonesti, ma nel

Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, And Sopranos, London-New York, Continuum, 2005, e Flaminio Di Biagi, *Italoamericani. Tra Hollywood e Cinecittà*, Recco, Le Mani, 2010.

21 Stefano Luconi, *Anti-Italian Prejudice and Discrimination and the Persistence of Ethnic Voting Among Philadelphia's Italian Americans*, "Studi Emigrazione", 105 (1992), pp. 124-129.

22 Lee Mortimer e Jack Lait: *New York Confidential*, New York, Crown, 1948; *Chicago Confidential*, ivi 1950; *Washington Confidential*, ivi 1951; *USA Confidential*, ivi 1952.

23 Estes Kefauver, *Crime in America*, a cura di Sidney Shalett, Garden City, Doubleday, 1951.

24 Stefano Luconi, "Little Italy" versus "Little Greece": *The Selection of Richard Nixon's 1968 Running Mate, in Greece and Italy. Ancient Roots and New Beginnings*, a cura di Mario Aste, Sheryl Lynn Postman e Michael Pierson, Staten Island NY, American Italian Historical Association, 2005, pp. 13-23; Gary Wills, *Why Cuomo Said No*, "New York Review of Books", 30 gennaio 1992 (<http://www.nybooks.com/articles/archives/1992/jan/30/why-cuomo-said-no>).

25 Salvatore J. LaGumina, *Ethnicity in American Political Life: The Italian American Experience*, Staten Island NY, American Italian Historical Association, 1969, e soprattutto *Wop! A documentary history of anti-Italian discrimination in the United States*, San Francisco CA, Straight Arrow Books, 1973, rimaneggiato in seguito più volte. Vedi al proposito Frank J. Cavaioi, Salvatore J. LaGumina and his contribution to the discipline of history, "The Catholic Social Science Review", 13 (2008), pp. 353-361, e Stefano Luconi, *Italian-American Historiography and the Search for a Usable Past*, in *Transcultural Localisms. Responding to Ethnicity in a Globalized World*, a cura di Yiorgos Kalogeras, Eleftheria Arapoglou e Linda Manney, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2006, pp. 221-237.

26 Salvatore J. LaGumina, *Anti-Italian Discrimination – An Update*, in *Through the Looking Glass: Italian & Italian/American Images in the Media*, a cura di Mary Jo Bona e Anthony Julian Tamburi, Staten island NY, American Italian Historical Association, 1996, pp. 293-304, e *Anti-Italian Discrimination*, in *The Italian American Experience: An Encyclopedia*, a cura di Id., New York, Garland, 2000, pp. 16-19.

27 Sul ruolo dei Bonanno vedi più avanti, ma cfr. anche Roberto Olla, *Padrini*, Milano, Mondadori, 2003, e Joe Bonanno, *Uomo d'onore*, a cura di Sergio Lalli, Milano, Mondadori, 1985.

frattempo i semi della sua tesi hanno germinato e suscitato un vasto consenso mediatico. In particolare il suo approccio da *new journalism* anni 1960 si è incrociato con il successo sul mercato di massa del romanzo *The Godfather* (1969) di Mario Puzo e della relativa trilogia cinematografica di Francis Ford Coppola (1972, 1974 e 1990) sull'ascesa a New York di don Vito Corleone, il capo dei capi. Anche in questo racconto il giovane emigrato è dipinto mentre si fa largo a fatica e soltanto attraverso il crimine. Al contempo è messo in evidenza come i suoi modi non siano diversi da quelli della grande industria o della grande finanza, che d'altronde alla mafia si associa direttamente nella gestione di imprese quali il lancio di Las Vegas.

In seguito Puzo dichiara di aver scritto il suo capolavoro soltanto per fare soldi e che da giovane ha disperatamente sperato di poter divenire un eroico delinquente, ma che nel suo ambiente di lavoratori non vi era modo di realizzare quel sogno²⁸. Quindi è possibile che ai suoi occhi quanto scritto nel *Padrino* sia mera invenzione, tuttavia le sue tesi divengono sostegno per successivi lavori. Alla base della comune impostazione di questo filone vi è l'implicita considerazione che il gangster sia l'eroe di una forma particolare di contestazione²⁹. Forse anche per questo i libri di Talese e Puzo vendono moltissimo, siamo pur sempre negli immediati dintorni del 1968, e ispirano un'ondata di film e romanzi sugli italo-statunitensi che dichiarano di essere dalla loro parte³⁰.

Di conseguenza le associazioni comunitarie vedono il successo del *Padrino* su carta stampata e al cinema come un crinale pericoloso della "ghettizzazione" del proprio gruppo e cercano di opporsi a quella che considerano una deriva³¹. Non riescono, però, a bloccare questa produzione di grande successo ancora alla fine del secolo e agli inizi del nuovo millennio. Se prendiamo alcuni romanzi di un autore ormai famoso come Lorenzo Carcaterra, nato in una famiglia italiana a Hell's Kitchen, ci accorgiamo che come saggista autobiografico (*A Safe Place: The True Story of a Father, a Son, a Murder*, 1993), come romanziere (*Sleepers*, 1995; *Gangster*, 2001; *Paradise City*, 2004)

e come scrittore televisivo (*Law & Order*, 2003-2004) torna sempre a lavorare sui temi identificati da Puzo, aggiungendovi in più l'esacerbazione del rapporto padre-figlio, con il primo inevitabilmente violento e il secondo gangster o poliziotto. La caratterizzazione negativa del padre, un particolare autobiografico svelato nel libro del 1993, viene utilizzato come condimento del mito del mafioso e riecheggia l'interrogativo condiviso da Michael, il figlio del Padrino di Puzo, e da sua moglie Kay: cosa accade della progenie dei violenti?

In genere i critici prestano attenzione soprattutto a *Sleepers*, anche per il successo del film trattone e per la presenza di un personaggio che ha lo stesso nome dell'autore, tuttavia per quanto ci riguarda è forse più significativo *Gangsters*. Infatti racconta la storia della violenta ascesa di un figlio di immigrato italiano a boss temutissimo della mafia newyorchese, ma anche di come da padre abbia saputo proteggere suo figlio, senza per altro fargli sapere di essere tale, di modo che il giovane possa rifiutare una carriera nella malavita e riciclarsi nella pubblicità. Il libro è estremamente ambivalente verso il padrino, ne deplora la violenza, per altro in campo paterno minore di quella esercitata dai padri onesti e regolari, ma ne esalta la lealtà e la mancanza di razzismo. In qualche modo mostra o vorrebbe mostrare l'insidiosità dell'attrazione per i gangster (che nel romanzo non sono comunque tutti italiani).

Molti film e romanzi italo-statunitensi sui mafiosi continuano in effetti a operare sul filo di questa complicata mitizzazione, probabilmente nata soltanto per motivi di cassetta, ma poi divenuta un marchio di fabbrica. L'evoluzione di questa schizofrenia nel sottogenere narrativo e filmico in questione ha portato anche ad interessanti svolte. Come abbiamo visto, sin dagli inizi del Novecento il tema ha dato vita a romanzi e pellicole in genere incentrate sul contrasto fra cattivi mafiosi e buoni poliziotti di origine italiana. Negli ultimi decenni del Novecento i confini fra buoni e cattivi non sono più così netti: per avvedersene è sufficiente rivedere *Donnie Brasco* (1997) di Mike Newell, dove la differenza tra le due categorie dei malviventi e degli uomini della legge quasi sparisce e l'agente infiltrato nella mafia subisce il fascino dei mafiosi e del loro strano codice d'onore.

Potrebbe sembrare un mero dettaglio nell'evoluzione del filone. Tuttavia vale la pena di ricordare che il film di Newell s'impenna sulla vicenda dell'agente FBI Joseph D. Pistone infiltratosi nella già menzionata famiglia Bonanno. L'ex agente racconta personalmente l'exploit nel 1987 (*Donnie Brasco: My Undercover Life in the Mafia*) e poi vi torna sopra più volte (*The Way of the Wiseguy*, 2004, e *Donnie Brasco: Unfinished Business*, 2007). Alla fine collabora alla stesura di *Good Guys* (2005) con Salvatore Bonanno, figlio del boss Joseph, in ritiro dopo una sanguinosa guerra mafiosa e autore di un'autobiografia *Bound by Honor* (1999), nella

28 Vedi il capitolo relativo nella raccolta di saggi *I diari del padrino* (The Godfather Papers and other confessions), Milano, Dall'Oglio, 1972.

29 Jonathan Mumby, *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, Chicago, Chicago University Press, 1999.

30 Tra il 1969 e il 1975 sono pubblicati ben 300 racconti sulla falsariga del Padrino: Dwight C. Smith, *Sons of the Godfather*, "Italian Americana", 2, 2 (1976), pp. 191-208.

31 *Beyond the Godfather: Writers on the Real Italian American Experience*, a cura di A. Kenneth Ciongoli e Jay Parini, Hanover NH, University Press of New England, 1997.

quale offre la sua prospettiva sulla mafia. Salvatore Bonanno non è l'unico appartenente a importanti famiglie mafiose che abbia accettato di collaborare con i mass media per raffigurare la vita quotidiana del proprio sottomondo. Vittoria Gotti, figlia dell'allora appena scomparso boss John Gotti, tironeggia nel 2004-2005 con i tre figli adolescenti in un reality intitolato *Growing Up Gotti*. Ora anche questo intersecarsi di collaborazioni tra narrativa, media e famiglie mafiose evidenzia come i confini fra delinquente cattivo e poliziotto buono, tra gangster e cittadino qualunque, alla fine spariscano nella costruzione di una mitologia, che è comunque ben nota ai membri della comunità italo-statunitense e sulla quale giocano molti autori di intrattenimento di massa.

Sarebbe troppo complicato seguire tale questione e l'evolversi del filone, analizzato in una serie di saggi, quasi tutti ispirati alla difesa degli italo-statunitensi³². Si può, però, ricordare che alle costruzioni più attente all'aspetto eroico della sfida mafiosa si accompagnano film, romanzi e serie televisive sugli italo-statunitensi e scritte da appartenenti alla stessa comunità che tentano di corrodere ironicamente lo stereotipo dell'immigrato mafioso perché questa è la sola strada lasciatagli o del gangster eroico. In termini di distacco satirico *Sopranos* non differisce dal caustico *Analyze This*, 1999, diretto da Harold Ramis, scritto da non italo-statunitensi e imperniato sul caso di un boss che deve farsi psicoanalizzare perché soffre di angoscia. Inoltre alcune pellicole provvedono a de-romanticizzare il mito della mafia, basti menzionare il glaciale *Goodfellas* (1990) diretto da Martin Scorsese e scritto dallo stesso regista e da Nicholas Pileggi. In qualche modo anche il barocco *The Funeral* (1996) di Abel Ferrara, scritto da Nicholas St. John, decostruisce l'epica familiare del Padrino.

In effetti negli ultimi quarant'anni è cresciuto una folta équipe di attori, registi e scrittori che dipinge il proprio gruppo con grande verosimiglianza e non arretra davanti alle sue pagine più oscure³³. Allo stesso tempo la produzione *mainstream* appare meno interessata a mostrare una nazione di immigrati frammentati in gruppi separati, ma privilegia un approccio *post-ethnic* che gioca con le vecchie distinzioni o le rimuove. Al proposito è estremamente interessante il romanzo rosa *Mafia Chic* di Erica Orloff, dove l'onesta figlia e nipote di

reputati padrini sposa un agente FBI e si afferma come cuoca e scrittrice di libri da cucina. In una intervista l'autrice ha insistito sul fatto che il suo divertimento e quello dei lettori nascono dagli stereotipi ormai accettati dagli stessi italo-statunitensi³⁴.

Paradossalmente rimangono soprattutto questi ultimi ad apprezzare la realtà dei propri gangster. Riprendendo le fila del discorso, il recentemente scomparso Rudolph Vecoli ha sottolineato che proprio la grande maggioranza della comunità di origine italiana forma l'audience dei film e dei romanzi sui mafiosi³⁵. Alcuni critici letterari hanno risposto che gli italiani hanno cominciato ad emigrare negli Stati Uniti sulla scia delle lotte risorgimentali e hanno costruito la loro comunità in contemporanea all'esplosione prima del colonialismo e poi del fascismo italiano, fondamentalmente rinnegando il primo impegno politico e sindacale a favore di una completa accettazione dell'universo capitalistico locale. Il racconto di gangster "bigger than life" è dunque l'unico modo di opporre qualcosa di tipicamente italo-statunitense al mito del successo degli statunitensi e al mito della grandezza dell'Italia, o quanto meno dell'antica Roma e della Firenze rinascimentale³⁶. Questo spiegherebbe, da un lato, quanto scrivono due autori formati in pieno New Deal e quindi poco sensibili a certe rivendicazioni "etniche" come Jerre Mangione e Ben Morreale, i quali insistono che la mitizzazione è soprattutto dovuta al film di Coppola e al suo aver trasformato la storia della mafia in una saga familiare³⁷. A loro parere la generazione precedente a quella di Coppola non avrebbe neanche potuto immaginare una simile mossa, poiché troppo impegnata nelle lotte politiche e sindacali per i diritti della classe operaia. Dall'altro, potrebbe rispondere proprio alla peculiare ottica familiare di quella produzione. Padri onesti spaventati da figli disonesti, oppure figli onesti che vogliono distaccarsi da padri disonesti: è sempre un conflitto tra figure genitoriali (siano esse l'Italia o gli Stati Uniti) e filiali (gli italo-statunitensi), queste ultime incerte sul proprio futuro e sicure soltanto di voler/dover essere diverse da chi le ha precedute.

32 Paola Casella, *Hollywood Italian. Gli italiani nell'America di celluloidi*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998; *Scene italoamericane*, a cura di Anna Camaiti Hostert e Anthony Julian Tamburri, Roma, Luca Sossella Editore, 2002.

33 *Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*, a cura di Giuliana Muscio e Giovanni Spagnoletti, Venezia, Marsilio, 2007; Giuliana Muscio, *Tony, Rosa, Vito e Guido: Hollywood tra padrini e commari*, "Archivio storico dell'emigrazione italiana", 5, 1 (2009), pp. 65-93.

34 Erica Orloff, *Mafia Chic*, Toronto New York, Harlequin - Red Dress Ink, 2004. L'intervista è uscita sul sito *Chic Lit Books* (<http://chicklitbooks.com/author-interviews/interview-with-author-erica-orloff/>).

35 Rudolph Vecoli, *Negli Stati Uniti*, in *Storia dell'emigrazione italiana*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina, II, *Arrivi*, Roma, Donzelli, 2002, pp. 55-88.

36 Robert Viscusi, *Buried Caesars, and Other Secrets of Italian American Writing*, New York, SUNY Press, 2006.

37 Jerre Mangione e Ben Morreale, *La storia. Cinque secoli di esperienza italo-americana* (1992), Torino, SEI, 1996.