

Quei bravi ragazzi

Il cinema italoamericano contemporaneo

a cura di Giuliana Muscio e Giovanni Spagnoletti

Il presente volume viene pubblicato in occasione della 43ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro 24 giugno – 2 luglio 2007, www.pesarofilmfest.it), manifestazione realizzata con il contributo di

Regione Marche
Provincia di Pesaro e Urbino
Comune di Pesaro
Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale Cinema



DIREZIONE GENERALE
PER IL CINEMA

Coordinamento editoriale
Pedro Armocida
con la collaborazione di Manuel Boris Pecoraro e Antonio Pezzuto

© 2007 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: giugno 2007

ISBN 88-317-9265

www.marsilioeditori.it

Registi come Michael Cimino, Francis e Sofia Coppola, Abel Ferrara, Brian De Palma, Martin Scorsese, Quentin Tarantino; attori o Dir-Actors come Robert De Niro, Al Pacino, Leonardo DiCaprio, Nicolas Cage, Steve Buscemi, John Travolta, Sylvester Stallone, Stanley e Michael Tucci, Susan Sarandon, John Turturro, Christina Ricci, Vincent Gallo, Marisa Tomei, Annabella Sciorra, Joe Pesci, Ben Gazzara, Vincent Spano, Danny Aiello, Paul e Mira Sorvino, Gary Sinise, Danny DeVito, Chazz Palminteri e tanti altri, affollano da trent'anni e più gli schermi dentro (e fuori) Hollywood. Senza di loro lo show business Usa sarebbe quasi inimmaginabile.

Questo libro vuole documentare soprattutto l'ultima generazione di una straordinaria fioritura di talenti. Il cinema italoamericano di oggi, in cui emergono anche figure di cineaste come Nancy Savoca o Marylou Tibaldo-Bongiorno, mostra pochissimi padrini, ma molte famiglie e coppie alle prese con ruoli e valori entrati in crisi ovunque.

Nel giro di un secolo la comunità italoamericana è passata dal gradino più basso della scala sociale alla stanza dei bottoni. E avendo raggiunto un ottimo grado di legittimazione sociale, non ha più bisogno di confermare un'assodata americanità, ma può rivendicare anche le proprie origini, non più motivo di vergogna, al contrario, vanto e glamour identitario.

Saggi di Emelise Aleandri, Giorgio Bertellini, Giuliana Bruno, Anna Camaiti Hostert, Robert Casillo, George De Stefano, Emilio Franzina, Simona Frasca, Fred Gardaphé, Silvia Giagnoni, Stefano Luconi, Anton Giulio Mancino, Giuliana Muscio, Emanuele Pettener, Jacqueline Reich, John Paul Russo, Alessandra Senzani, Ilaria Serra, Anthony Julian Tamburri, Vito Zagarrìo.

IDENTITÀ DI GENERE
NEL CINEMA ITALOAMERICANO:
NANCY SAVOCA
E MARYLOU TIBALDO BONGIORNO

In un volume del 1996 ma ancora molto attuale *Italian/American Cultural Studies: An Emergence(y)?* Tamburri affronta il tema delle letterature etniche e del loro rapporto con la cultura dominante richiamando l'attenzione sul discorso teorico postcoloniale¹. Le sue conclusioni in direzione della creazione di studi culturali italoamericani si fondano sulla convinzione che le differenze tra i diversi gruppi subalterni dovrebbero essere analizzate attraverso la lente esplorativa degli studi culturali, in un movimento che si colloca dentro e fuori la comunità italoamericana².

Tenendo in mente questa prospettiva procederò in questo saggio all'analisi della formazione contraddittoria delle identità di genere italoamericane analizzando il cinema di Nancy Savoca e quello della giovane Marylou Tibaldo Bongiorno che servendosi dell'arma dell'ironia, divertita e divertente, diretta specialmente verso i personaggi maschili, evidenzia come il contrasto che si è verificato nell'impatto con la cultura dominante sia stato e sia elemento di arricchimento del tessuto sociale americano.

Il *backgorund* etnico a metà tra un'origine argentina e una italiana (madre argentina, padre italiano) gioca un ruolo essenziale nella cinematografia della regista americana Nancy Savoca. Il suo sguardo infatti si è prevalentemente incentrato su quelle che vengono definite *identità col trattino* (*hyphenated identities*), vale a dire quelle la cui esistenza si basa sull'unione, attraverso il trattino appunto, tra il paese di origine e quello acquisito (italo-americano, afro-americano, indiano-americano etc...)³

L'origine italiana è stata quella su cui la regista si è soffermata di più anche se in ognuno dei suoi film c'è sempre un'attenzione particolare alle problematiche di genere attraverso cui l'artista analizza tutti i processi *in fieri*. Quel punto di osservazione infatti permette di comprendere che tutte le forme di

dualismo sviluppano una sorta di intimità interstiziale e di contiguità, il cui legame e la cui temporalità in *between* costituisce il luogo delle narrative di genere. La soggettività femminile sarà sempre rappresentata da una sorta di ibridità, da un'esistenza *borderline*, da una differenza entro il soggetto. Il cinema che di per sé abita questo spazio di *in-between* è il medium preferito da quest'artista per raccontare le sue storie che, come essa stessa afferma «devono essere accessibili a tutti e rappresentare anche la collocazione privilegiata da cui osservare e descrivere i conflitti che nascono dalle esperienze contraddittorie di differenti universi etnici. Nella mia famiglia – mi ha detto Savoca in una recente intervista telefonica – abbiamo sempre avuto la passione del cinema. Fin da piccola, e noi vivevamo a New York, ho sempre visto film messicani, argentini e naturalmente italiani. Per noi era come una forma di terapia perché ci riconoscevamo nei personaggi dei film. C'era un legame stretto tra quello che accadeva a loro e a noi. Fin da allora mi fu chiaro che il cinema era un mezzo potente capace di descrivere i sentimenti della gente. In più nella mia famiglia ognuno letteralmente interpretava le storie a cui si riferiva, specie le donne. Così ad esempio se dovevano descrivere come agiva qualcuno in una particolare situazione si mettevano di fronte al tavolo di cucina e imitavano come parlava, si muoveva, piangeva o rideva quella persona, entrando perfettamente nella pelle del personaggio di cui facevano l'imitazione. Le donne in particolare, come dicevo, praticavano questa sorta di *acting out*, proprio a causa della loro collocazione *in-between*, che le rende poco inclini alla sicurezza di un'identità fissa e blindata e pertanto i veri grandi soggetti portatori del cambiamento».

Due dei suoi film *True Love* del 1989 (Grand Jury Prize al Sundance Film Festival) e lo stravagante *Household Saints (Verso il Paradiso)* del 1993 (dove uno splendido Vincent D'Onofrio recita il ruolo del padre della protagonista) infatti si concentrano sul punto di vista femminile come elemento di trasformazione sociale. Ambedue si svolgono entro la comunità italoamericana e ambedue coniugano le contraddizioni tra la cultura di origine e quella nella quale ci si trova a vivere, con l'idea che la trasformazione è possibile anzi necessaria solo se è collocata fuori dalle convenzioni e dagli stereotipi che inchiodano gli esseri umani a identità fisse e imbalsamate. Nel primo film, commedia solo apparentemente leggera, la protagonista, dal significativo nome di Donna (Annabella Sciorra), in procinto di sposarsi viene assalita da una serie di dubbi sul suo futuro di moglie e di madre entro la famiglia tradizionale. Le sue sicurezze vacillano ma durante il percorso si convincerà a compiere il grande passo. Non altrettanto convinta sembra essere la regista. Nella scena del matrimonio, che ricorda l'inizio di *Mean Streets – Domenica in chiesa, lunedì all'inferno* (*Mean Streets*, 1973, di Martin Scorsese), dove i rituali delle famiglie italoamericane si succedono sullo schermo proprio all'inizio del film in una sorta di temporalità interstiziale e sincronica e in cui parenti e amici fanno un augurio alla giovane coppia,

Savoca mette in rilievo con grande ironia la frase «auguri e tanti figli maschi». Appare evidente la critica al ruolo subalterno che le donne ricoprono nella famiglia tradizionale e allo stereotipo del machismo italiano. Le facce perplesse e stravolte degli sposi nelle ultime scene stanno a confermare le insicurezze iniziali. Oltre a ciò, durante il corso del film, Savoca ci mostra molte giovani donne, le amiche di Donna, che non solo mettono in questione il loro ruolo entro la famiglia, ma fanno scelte assai radicali che rivelano ormai la diversa mentalità acquisita dalle nuove generazioni.

Il secondo film, quasi sconosciuto, surreale e simbolico, è la storia di tre generazioni di donne italoamericane e del diverso rapporto con la religione che ognuna di esse instaura, indirettamente mostrando come anche all'interno dello stesso *gender*, l'agire sociale e politico subiscano trasformazioni dovute al ribaltamento della prospettiva e dei valori tradizionali. Savoca afferma che questo film rivela «tre livelli di spiritualità legati a tre diverse generazioni: quello della nonna che quando chiede a Dio qualche cosa, se non le viene concesso, cerca di vendicarsi, quello della madre secondo la quale non c'è bisogno di rivolgersi a Dio per risolvere i propri piccoli problemi e quello della figlia, la protagonista Theresa (Lily Taylor), che in alternativa al chiedere cosa Dio può fare per noi e al trascurarlo, si pone il problema di cosa possiamo fare noi per lui». La sua risposta, tutta incentrata sulla rilevanza del lavoro quotidiano al servizio degli altri non è solo un'indicazione in vista di una religiosità più concentrata sulla possibilità di alleviare la sofferenza nel mondo, ma soprattutto, come afferma Savoca, «di un agire politico che realmente abbia presente le necessità e il sentire degli esseri umani nella loro quotidianità».

Con il background etnico Savoca gioca in continuazione saltandoci fuori e dentro, dando un'immagine dell'America come luogo *par excellence* di contraddizioni e facendo riemergere il potere del sentire per una possibile rinascita dell'agire politico di cui le donne sono le agenti principali. Cosa fare adesso e cosa contrapporre al mondo maschile degli stereotipi? «Certo non ho una risposta precisa. So solamente che la mia identità etnica (i miei genitori con due background etnici differenti e trapiantati in un terzo paese) e quella di genere – continua Savoca – non fanno altro che rinforzare questa insicurezza. Essere una donna e assieme una regista indipendente mi tiene fuori dal *mainstream* del grande cinema e allo stesso tempo mi consente di esprimere le mie incertezze. Questo è quello che caratterizza i miei film. Ciò che odio di più nel cinema è prima dire quello che penso e poi dimostrare che quello è l'unico modo di vedere le cose. La ragione per cui faccio film è che l'amore per questo mestiere mi viene dalla curiosità di non sapere certe cose. Non capire una particolare situazione mi fa impazzire. Devo assolutamente esplorarla, entrarci dentro. La parte interessante è quel momento di passaggio in cui cerco di capire. Una delle cose più intriganti nell'aver diversi background etnici (anche se nel mio caso ambedue

sono di origine latina e pertanto hanno molti elementi in comune) e allo stesso tempo nell'essere nata e cresciuta in America è che tutte queste differenze mi aiutano. Dalla mia famiglia ho ereditato la passionalità e la poesia che mi permette di guardare questa cultura dall'esterno, perchè i miei genitori erano emigranti, ma allo stesso tempo, essendo americana, ci sono anche dentro. Quando vado nei miei paesi di origine, siano essi l'Argentina o l'Italia capisco che sono molto americana. La differenza tra queste culture che vive in me provoca contraddizioni così forti che creano una tensione che non esiterei a definire terapeutica e creativa. Il risultato è una sorta di *crash* che dà luogo uno strano misto e che costituisce una ricchezza e porta dentro le mie storie i conflitti che sono al cuore di ogni dramma, permettendomi di esprimere la passione che ho ereditato».

Che questo sia vero lo si evince anche da altre opere che la regista ha realizzato e che non hanno niente a che vedere con il suo background etnico, ma invece con le problematiche femminili. *If These Walls Could Talk* del 1996 è uno show televisivo per HBO composto da una trilogia sul tema dell'aborto in un periodo di 40 anni a partire dagli anni Cinquanta, fino alla fine anni degli anni Novanta. *24 ore donna* (*24 Hour Woman*), titolo molto significativo, è stato diretto nel 1999 e affronta di nuovo il problema del ruolo della donna entro la famiglia. Una *producer* TV di origini sudamericane, interpretata dalla poliedrica Rosie Perez, affronta il cambiamento dovuto ad una inaspettata gravidanza che altera le sue priorità e il rapporto con suo marito, attore professionista nel suo stesso show.

Ma è certamente *Una storia d'amore* (*Dogfight*, 1991), precedente ad essi di alcuni anni, che sottolinea la forza dirompente della presenza femminile. Un film difficile sulla guerra in Vietnam, ferita aperta e dolorante in un'America che piange ancor oggi i 58mila morti di quella grande tragedia. Savoca racconta la storia di un giovane *marine* che la notte prima di partire per il Vietnam, in un crudele gioco con altri commilitoni, si impegna a portare nel locale dove si svolge una festa, quella che viene chiamata «an ugly date». Così infatti spera di vincere la posta in palio destinata a chi porterà la ragazza più brutta. Il rapporto uomo-donna è visto con gli occhi di Rose, la ragazza che incontra, una bravissima Lily Taylor, attrice scelta da Savoca anche per questo film. Smascherato l'inganno, la giovane farà capire a Eddie (River Phoenix) la crudeltà di questo gioco facendo di esso la metafora di un paese che inizia la guerra con grande sicumera e successivamente ne uscirà fuori ferito nel profondo. Il film rispecchia poeticamente l'ambiente politico degli anni Sessanta. Partendo dal comportamento misogino di alcuni giovani soldati che nella guerra moriranno tutti, eccetto Eddie «Birdlace», il film diviene progressivamente una critica ad un mondo maschile e maschilista, a una sorta di «boys club» in cui il gioco della guerra inizia come quello di una «ugly date» e finisce con un bagno di sangue che ha consumato inutilmente un enorme numero di vite umane. Una delle ultime scene

mostra Eddie di ritorno dall'*orrore* del Vietnam che incontra per le strade *hippies*, pacifisti e molte donne che manifestano contro la guerra e per i diritti civili. Il loro sguardo verso un soldato in divisa è indifferente ed in alcuni casi ostile. Eddie va a cercare Rose che ormai cresciuta e trasformata è coinvolta nel movimento pacifista e in quello delle donne: i due si abbracciano in una stretta disperata e struggente che chiude il film mostrando tutta la pena e la sofferenza che quella tragedia ha causato. Persi e abbandonati in quell'abbraccio ritroviamo i sogni e le speranze di una generazione intera. Quell'atto riafferma e fa riaffiorare l'importanza del sentire come deterrente a ogni tipo di violenza come Rose aveva spiegato a Eddie, a metà film, quando aveva scoperto l'inganno di cui era stata vittima. Savoca mi ha raccontato che quell'abbraccio ha fatto molto discutere la troupe mentre giravano il film. Alcuni infatti volevano che fosse tolto perchè poteva apparire troppo consolatorio. La regista invece ha preferito lasciarlo, perchè per lei, al contrario, era un modo simbolico di rappresentare una generazione che aveva perso per sempre la sua innocenza e che diveniva, attraverso quell'atto semplice e doloroso, cosciente dell'impossibilità di recuperarla. Quasi che quel gesto rappresentasse un disperato appello a ri-cominciare e alla possibilità di una nuova forma di *agency* sociale e politica, priva di risentimento.

Nell'ultimo film del 2003 (prima del documentario in produzione sul musicista jazz argentino Gato Barbieri e del suo nuovo film tratto dal romanzo di Elizabeth Mc Crafen *The Giant's House* in cui si parla di una storia d'amore struggente tra una bibliotecaria che vive in un piccolo centro della provincia americana un *teen ager* affetto da gigantismo) dal significativo titolo *Dirt*, Savoca torna a parlarci dei temi etnici, ma anche delle differenze di classe. È la storia di una governante salvadoregna Dolores (Julietta Ortiz) che lavora illegalmente a New York nel cuore dell'America ricca e indifferente e vive tra la paura costante di essere deportata e quella più sentimentale, ma non meno potente che suo figlio perda il contatto con le proprie origini. Alla richiesta del perchè fare un film che ha come elemento centrale la paura, Savoca risponde che dopo l'11 settembre (e al proposito è bene ricordare il bellissimo documentario che la regista ha girato nel 2002 *Rebel Without a Cause* sulla performance di Reno proprio sull'impatto della tragedia del 2001) «è facile cadere negli stereotipi opposti della rabbia e dell'eroismo, ma è molto più difficile parlare delle origini di una paura che spesso risiede nel non potere collocare gli individui entro identità blindate e legami costrittivi. Stare sempre con un piede fuori e uno dentro quello che si è, genera paura e diffidenza».

Un cammino *in progress* quello delle identità col trattato che le nuove generazioni di registi italoamericani prendono davvero sul serio facendo però dell'ironia e del distacco gli strumenti privilegiati del raccontare storie, specie dopo il successo cinematografico di *Pulp Fiction* (*id.*, 1994, di Quentin Tarantino) e quello televisivo de *I Soprano* (*The Sopranos*). In par-

icolare le donne *filmmaker* sono capaci di scherzare sugli stereotipi dell'italoamericano basati sulle immagini ormai codificate e comuni del *mafioso*, *pizza*, *nonna* e *tarantella* con una sorta di affetto per la cultura da cui provengono che le rende coscienti non solo delle innovazioni che esse stesse sono capaci di portare dentro il mezzo cinematografico, ma anche del bagaglio culturale le cui tracce possono ritrovare nella loro vita quotidiana...

È il caso di Marylou Tibaldo-Bongiorno che ha diretto il film *Little Kings* (2003) in cui racconta la storia di tre fratelli che per ragioni diverse vivono tutti rapporti contraddittori e complicati con le donne che li circondano siano esse le madri, le mogli, le fidanzate, le amanti o le allieve. Già dal titolo si può evincere una sorta di ironia che la regista usa verso i personaggi dei tre fratelli denominati appunto *little kings*. Dom, un insegnante di biologia in una scuola superiore dove ha a che fare con una studentessa pazzamente innamorata di lui, ha una forte infatuazione per la cognata incinta Lori, al punto di seguire con lei le classi di metodo Lamaze al posto del fratello Gino. Quest'ultimo a sua volta ha una bollente relazione extraconiugale con l'avvocata che tutela gli affari della sua piccola ditta edile nel contenzioso con i sindacati locali. Il terzo fratello Johnny è innamorato della cugina *teenager* con la quale intrattiene rapporti sessuali. L'unico a sapere tutto di tutti, sia il tradimento di Gino che il rapporto proibito di Johnny, è Dom. Quest'ultimo è inoltre l'unico a possedere una sottile sensibilità, quasi femminile, una sorta di figura materna nei confronti dei fratelli verso cui la regista, lo si avverte durante il corso del film, ha un affetto particolare. Il *turning point* nel film avviene quando Lori partorisce. Tibaldo-Bongiorno con un montaggio incrociato particolarmente crudo, ma efficace e pieno di ironia, mostra la respirazione affannata della donna e quello dell'amante di Gino che raggiunge l'orgasmo mentre fa l'amore con lui. Il rapporto tra i fratelli è forte, ma anche pieno di contraddizioni e di contrasti. Gino, il più maschilista dei tre, usa spesso, durante il corso del film, il suo background etnico, l'essere italiano, per giustificare il suo comportamento, spesso davvero odioso, che gli altri due o criticano, come nel caso di Dom, o ignorano, come fa Johnny.

Quello che mi ha colpito in questo piccolo ma intelligente film è stato il senso dell'umorismo che anima la relazione contraddittoria, ma affettuosa tra i tre fratelli.

Alla fine del film quelli che sembrano differenze non ricomponibili trovano con modalità assai diverse tra di loro una soluzione dentro e fuori la famiglia proprio nell'assenso sul come considerare le proprie origini. *Little Kings* mi ha fatto ricordare un altro film intelligente e sottile come *Big Night* (*id.*, 1996, di Cambell Scott e Stanley Tucci), un'altra storia di fratelli che, dopo quella che sembra un'irriconciliabile divergenza e una situazione irrecuperabile, trovano un terreno comune proprio nel legame forte che li lega l'uno all'altro, specie nei momenti duri e difficili.

Questi personaggi non soffrono più nessuna esclusione, discriminazione o segregazione proveniente dal mondo freddo dei padri anglosassoni. Anzi sono coscienti che il contributo che è stato dato dagli italiani ha determinato un cambiamento positivo nella società americana. Sono inoltre coscienti che il loro background etnico è qualcosa che li rende più ricchi non più poveri come invece gli stereotipi sugli italiani sembravano avere descritto. Essere italiani non è più associato a una mancanza di qualcosa (nel caso specifico di caratteristiche fisiche e comportamentali che rispondono ai canoni WASP), ma viceversa a un qualcosa in più che consiste nella presenza di articolate manifestazioni del sentire. Quello che una volta li ha condannati ad essere cittadini di serie B non solo li rende oggi più ricchi, ma ha contribuito a rendere più ricca anche la società intorno a loro: la capacità di esprimere emozioni e passioni. Sono capaci di esprimere il loro sentire senza dovere reprimere la loro sensualità. Sono inoltre capaci, dopo essersi confrontati l'uno con l'altro, di raggiungere un equilibrio interiore che contribuisce a migliorare i rapporti tra di loro mostrando inoltre la capacità di rivedere i loro ruoli non solo all'interno della famiglia, ma anche nella società in cui vivono, riportando in primo piano un background etnico liberato da quegli stereotipi a cui loro stessi si condannavano.

Nel piccolo documentario *Mother Tongue: Italian American Sons & Mothers* (1999) Tibaldo-Bongiorno di nuovo concentra l'attenzione sui personaggi maschili. Questa volta sono interviste a personaggi pubblici: registi, politici, attori, musicisti e scrittori, alcuni dei quali molto famosi come Martin Scorsese, Rudolph Giuliani e John Turturro. Di loro Tibaldo-Bongiorno analizza il rapporto con la madre e l'importanza che la figura femminile ha avuto nella loro vita privata e professionale. Anche qui torna fuori l'importanza del background italiano, la profonda ironia che permette uno sguardo distaccato e affettuoso e infine il senso di *spaesamento* che alcuni di loro hanno vissuto intensamente, specie nel recente passato, o che provano nel confrontarsi con le loro radici ormai lontane e che risulta essere il più importante elemento di osservazione di sé e dell'altro.

Ma non è quest'ultima la condizione esistenziale che contraddistingue il *non-luogo* privilegiato di osservazione del cinema?

¹ *Through the Looking Glass. Italian & Italian/American Images in the Media*. in Mary Jo Bona and Anthony Julian Tamburri (a cura di), American Italian Historical Association, Staten Island/NY, 1994.

² Con questo spirito con Tamburri abbiamo curato il volume uscito anche in italiano *Screening Ethnicity, Cinematographic Representations of Italian-Americans in the U.S.A.*, Bordighera, Boca Raton, 2002, (tr. it. *Scene Italoamericane*, Luca Sassella Ed., Roma, 2002).

³ A questo proposito è interessante l'acuto saggio di Anthony J. Tamburri *To Hyphenate or Not to Hyphenate* del 1991, non ancora tradotto in italiano.