

## Il sistema di segni del cinema italiano/americano:<sup>1</sup> *code-switching* e la significabilità di *Mean Streets* di Martin Scorsese

Anthony Julian Tamburri\*

Traduzione di Danilo Pucci e Alberto Rebecchi

### Commenti preliminari

Nel 1994 il Telluride Film Festival presentava una sezione dedicata agli “studenti registi”, che comprendeva opere di giovani in possesso di un diploma di MA o MFA in produzione cinematografica.<sup>2</sup> Come alcuni sapranno, la Florida State University (FSU) vanta uno dei migliori corsi di BFA in produzione cinematografica;<sup>3</sup> ebbene, quell’anno Joseph Greco, fresco di laurea da tale corso alla FSU, ottenne che il Telluride Film Festival accettasse il film oggetto della sua tesi, curiosamente intitolato *Lena’s Spaghetti*.<sup>4</sup>

Guardai il film con grande interesse. Dopo tutto erano già trascorsi cinque anni da quando avevo creato, assieme a Paolo Giordano e Fred Gardaphé, l’ente di formazione Bordighera Incorporated, da cui avrebbe poi avuto origine la Bordighera Press. La nostra missione consisteva in buona parte nello scoprire, per così dire, quegli artisti e artigiani della cultura italiano/americana che, per ragioni talvolta inspiegabili, non erano riconosciuti come tali; o, peggio ancora, la cui opera veniva stranamente screditata perché si occupava troppo di temi italiani (a esclusione, ovviamente, delle opere dedicate alla criminalità organizzata). Come potete immaginare, perciò, un film intitolato *Lena’s Spaghetti*, diretto da un certo Joseph Greco, destava senz’altro un grande interesse.

Le persone che erano con me lo giudicarono molto ben riuscito; tuttavia, titolo a parte, non furono in grado di capire, nonostante gli sforzi, che cosa avesse a che fare con gli italiani. Non volendo liquidarlo sui due piedi, chiesi poi a Greco di spedirmi una videocassetta del film,<sup>5</sup> promettendogli di recensirlo sulla nostra rivista *Voices in Italian Americana*. Lui me la spedì ma io non mantenni del tutto la promessa. O meglio, non scrissi una recensione classica. Scrissi invece un saggio-recensione che in seguito andò a fare parte di un libretto sui cortometraggi italiano/americani.<sup>6</sup> Il saggio era intitolato “Subliminal Ethnicity: What is [not] Italian/American about *Lena’s Spaghetti*?”.

Da quel titolo scaturivano senza dubbio alcune domande, una delle quali avevo già affrontato altrove, ossia la ridefinizione delle forme d’arte italiano/americane da una prospettiva post-anni Cinquanta: post-anni Cinquanta non solo per l’avvento di nuove idee, ma intesa piuttosto come epoca in cui l’esplorazione di nuove idee acquisì un qualche tipo di validità. Opero questa distinzione perché, mentre sulla scena emergevano nuovi volti, si riscoprivano, si rileggevano e ci si

riappropriava di quelli più vecchi (spesso dimenticati dalla critica) per impostare un dibattito diverso.<sup>7</sup> Altre domande sollevate furono: "Perché 'not' è cancellato?" e "Che cosa si intende per 'subliminale'?"

Queste due domande sono correlate; mi basti dire che ho usato l'aggettivo "subliminale" proprio per via della sua ambiguità, un'ambiguità che veicola diversi significati: 1) a malapena percettibile, 2) non atto a procurare una sensazione o una percezione, o 3) che esiste o opera oltre lo spazio della coscienza consapevole. Tutte e tre le definizioni ricordano in un modo o nell'altro un brano di Victor Turner, ben noto e spesso citato, che descrive le entità liminali come "necessariamente ambigue"; esse non sono, continua Turner, "né qui né lì; sono fra e in mezzo alle posizioni attribuite e disposte dalla legge, dal costume, dalle convenzioni e dal cerimoniale".<sup>8</sup>

### ***Mean Streets* e lo spettatore italiano/americano informato**

Tali quesiti, sollevati oltre vent'anni fa, risultano oggi altrettanto significativi per il progresso degli studi italiano/americani, sia che la nostra attività critica si rivolga agli artisti già noti o a queglii artisti le cui opere 1) sono cadute nel dimenticatoio o, 2) non aderendo alla nozione culturale dominante di ciò che è italiano/americano, non hanno ricevuto l'attenzione necessaria a entrare a far parte di un dibattito culturale rilevante. Pertanto le sopracitate nozioni di ambiguità e subliminalità possono continuare ad arricchire le nostre letture e visioni, oggi allo stesso modo di ieri nel caso di *Lena's Spaghetti*.<sup>9</sup> A questo proposito, il mio contributo indaga le diverse possibilità di significazione che affiorano da *Mean Streets – Domenica in chiesa, lunedì all'inferno* di Martin Scorsese (1973), esaminando in particolare l'uso dei segni (sia letterali sia metaforici) nel creare una situazione di potenziale polivalenza, che varia a seconda del bagaglio culturale dello spettatore.

Le problematiche dei film di Scorsese in rapporto ai suoi spettatori erano già state evidenziate negli anni Ottanta da Philip Kolker, che ravvisò nei film del regista (in particolare nel caso di *Mean Streets*) "una tensione tra le aspettative e i desideri dello spettatore di collocarsi agevolmente all'interno della vicenda e [...] l'ostinato rifiuto della vicenda di soddisfare tali aspettative e desideri".<sup>10</sup> Naturalmente un'affermazione del genere, per calzante che possa sembrare, pone il problema della nozione di aspettative e di quali si presume che siano queste aspettative (sempre che oggi si possano utilizzare tali termini, vista la pletora di strumenti critici di cui disponiamo). Detta "tensione", o complicazione, fu poi definita pochi anni più tardi come "frammentazione del punto di vista" da Les Keyser per via, come ebbe a scrivere,

delle sequenze di apertura, in cui i veri film amatoriali della famiglia Scorsese sfociano gradualmente in un film di più ampio respiro sulla vita attuale di Charlie. Charlie si reca quindi allo specchio per osservare il suo riflesso, per poi ricadere (in uno stacco triplo) sul suo letto. In pochi minuti sono stati sollevati complessi problemi di trama: qual è la realtà e qual è il sogno? Su quale lato dello specchio si concentrerà

questo film? In che rapporto stanno questi film amatoriali con il film commerciale in questione? Perché la realtà viene ristrutturata, e da chi?<sup>11</sup>

Kolker e Keyser ragionano entrambi sulle sfide dell'interpretazione e su come l'interrogazione e la ricerca del significato possano da un lato essere scoraggianti e lasciarci con più domande di prima; dall'altro rivelarsi costruttive, consentendo allo spettatore (nel nostro caso) l'accesso a un campo di significazione più ampio. Questo secondo caso, a parer mio, non annulla necessariamente quelli che potremmo definire i risultati meno trascendenti della creazione di significato; al contrario accresce, a mio avviso, una maggiore potenzialità di significati che il testo e la sua pletera di segni potrebbe generare. Detto ciò, i film italiano/americani di Scorsese hanno tanto da offrire allo spettatore informato, ovvero a quell'individuo che si intende in modo specifico di critica cinematografica e potrebbe opportunamente sviscerare *Mean Streets*, illustrando in tal modo il potenziale semantico del film. Tuttavia mi spingerei oltre, soprattutto relativamente a questi suoi film "etnici", come si tende a definirli, argomentando che lo spettatore informato *italiano/americano* del film di Scorsese potrebbe senz'altro accedere a un più ampio inventario di significati. Il mio utilizzo del termine "spettatore italiano/americano" non si fonda però sulla biologia. Non intendo infatti limitare il mio referente a coloro che sono biologicamente italiani. Desidero invece ampliare il mio utilizzo del termine in questa sede, così come ho fatto altrove.<sup>12</sup> Ho già parlato di una

*identità effettiva* [...] in quanto riconosce la qualità dell'attività quotidiana in cui l'individuo realizza la propria vita; una *identità effettiva* anche nella misura in cui riconosce che, in un contesto sociale per lo più italiano, ciò che un individuo fa avviene in un certo modo esattamente perché tale individuo sente di dover agire *italianamente*<sup>13</sup> nell'ambito del proprio vissuto quotidiano; e non per ragioni d'onore, né in modo forzato, ma appunto "effettivo", tale che qualsiasi cosa lui o lei faccia (e sappia, da buon italiano) appartenga alla propria vita quotidiana. Pertanto l'"effetto italiano" della sua vita quotidiana è proprio quella mescolanza di caratteristiche italiane e/o di "*italianisticità*" della sua identità.<sup>14</sup>

Come ho scritto, si tratta di "una concezione dell'identità italiana e/o italiano/americana, di qualcuno che non è italiano per origine etnica ma che realizza ogni attività quotidiana, sia professionale che personale, almeno prevalentemente (se non interamente) in accordo con ciò che verrà in seguito chiamata *italianità*".<sup>15</sup>

Detto questo, nel tentativo di individuare alcune delle acrobazie per immagini di Scorsese alla luce della familiarità del suo spettatore "italiano/americano" con certi segni "italiani", il film conferisce effettivamente a questo secondo tipo di spettatore informato il privilegio di una significazione più ampia.

In merito alla complicazione della creazione di significato in generale, si prenda in esame una scena che, per quanto ne sappia, nessuno ha analizzato opportunamente, in particolar modo per quanto riguarda la concezione di quel senso di

smarrimento e di casualità che i personaggi manifestano.<sup>16</sup> Infatti il bar che frequentano i nostri *vitelloni*<sup>17</sup> è spesso affollato da un gran numero di avventori, sui venti o trent'anni, la maggior parte non accompagnati da nessuno che si possa considerare un compagno/a, un partner o qualcosa di simile.<sup>18</sup> Sebbene questi giovani siano spesso assieme al bar, in pratica si trovano da soli nella folla. Ciò si percepisce, a mio parere, quando Johnny Boy entra nel bar con le sue due "amiche". In questa scena, il concetto di essere accompagnati o meno è in effetti problematizzato in diversi modi.



Figura 1. Johnny Boy e le sue nuove amiche.

Innanzitutto abbiamo Johnny Boy e le sue due amiche, con le quali apparentemente (o potenzialmente, potremmo dire) fa coppia. Una di loro, come presto si scoprirà, è destinata a Charlie. Ma in verità non c'è nessuna coppia. È evidente che i quattro si sono incontrati per caso: Johnny Boy le ha abbordate al Café Bizarre, il bar "bohémien" a Greenwich Village, e Charlie le incontra ora per la prima volta da Tony.

Sono perfetti sconosciuti, sentimentalmente inappagati e in cerca di una qualche compagnia che possa, almeno temporaneamente, attenuare la loro deprivazione affettiva. In verità la scena è priva di un simile messaggio, ma evidenzia senz'altro il vuoto affettivo della maggioranza degli avventori del bar di Tony.<sup>19</sup> E benché Charlie, Johnny Boy, Michael e altri siano in effetti i personaggi più importanti sotto questo aspetto, il messaggio dell'assenza di capitale affettivo è ancora più accentuato dalla donna nel bar.



Figura 2. Charlie che guarda Johnny Boy. Dietro di lui, in fondo al bar, la donna solitaria.

Nella sua unica apparizione in *Mean Streets* la donna incarna la condizione stessa della solitudine. È seduta in fondo al bancone e occupa uno spazio fisico distante da tutti gli altri; tuttavia notiamo che si trova proprio dietro a Charlie, con lo sguardo fisso davanti a sé. Quando la telecamera si avvicina a Charlie, per un secondo l'immagine della donna viene del tutto schermata da lui, nel momento in cui porta il bicchiere alla bocca. Non è difficile presumere, specialmente col senno di poi, che i due diventino momentaneamente una cosa sola, ora uniti nel concorrere alla potenziale significazione di questa scena. In seguito, svuotato il bicchiere, Charlie gira attorno alla donna al bar e noi spettatori cogliamo ora un'immagine completa di lei nella sua staticità, con lo sguardo perso nel vuoto, come si è detto, ma leggermente rivolto verso il basso.



Figura 3. La donna solitaria in fondo al bar.

Il ritratto solitario della donna, tutta sola in fondo al bancone del bar, sottolinea seppur brevemente il paradosso visivo dell'intera scena. Infatti questo bar pieno di gente, e in particolare Johnny Boy e le sue due amiche, non è altro che un luogo di ritrovo per tutte le persone sole, per le quali il motivo della serata non è la realizzazione emotiva bensì l'appagamento fisico. E infatti, come già si è osservato, la proiezione dello sguardo della ragazza, prima fisso davanti a sé, si volge ora verso il basso. Tale gesto potrebbe facilmente segnalare il carattere ancor più disperato della situazione.

C'è un altro aspetto di questa scena che si rivela significativo. Quando Johnny Boy e le due ragazze percorrono il bar in tutta la sua lunghezza per ricongiungersi con Charlie, il tempo dell'azione rallenta leggermente a partire da Charlie. Mentre Johnny Boy finisce di rimettersi i pantaloni, la telecamera dirige la nostra attenzione su Charlie, che ovviamente sta guardando Johnny Boy. È quindi dalla prospettiva di Johnny Boy che si apre questa scena, una prospettiva leggermente rallentata, finché il movimento della telecamera si ferma su Charlie, la cui figura copre la donna sola al bancone, facendo convergere come detto sopra i due personaggi. Poi, d'improvviso, la prospettiva cambia e si vedono Johnny Boy e le sue due amiche attraversare il bar, sempre al rallentatore. Tuttavia, a metà della scena, la telecamera si sposta su Tony che, mentre sorridendo guarda avanzare il trio, viene ripreso a velocità normale. Come già detto, citando nuovamente Kolker, Tony è l'unico personaggio maschile di *Mean Streets* che possieda quel "senso dell'orientamento che ci si attende dai personaggi delle opere cinematografiche tradizionali":<sup>20</sup> per questo Tony viene ripreso a velocità normale.

Il *ralenti* ha qui il chiaro scopo di farci notare gli intrighi della scena, spinti dai pensieri ad alta voce di Charlie. Johnny Boy è la sua palla al piede: come spettatori siamo avvisati. Se poi ci fosse sfuggito l'indizio fornito dai pensieri di Charlie, tale avvertimento è contenuto nelle prime parole della canzone "Jumpin' Jack Flash", quando si sente "1, 2" – il segnale che indica a loro di iniziare a camminare e a noi di prestare attenzione – appena prima che Johnny Boy e le sue due nuove amiche comincino ad attraversare il bar. Mentre avanzano, la canzone prosegue: "I was born in a crossfire hurricane. / And I howled at the maw in the drivin' rain. / But it's all right now. / In fact, it's a gas. / But it's all right. / Jumpin' Jack Flash. / It's a gas, gas, gas!"<sup>21</sup>

Queste parole sembrano un inquietante riferimento a Johnny Boy, che fino ad ora abbiamo conosciuto solo per pochi attimi, e a ciò che impareremo sul suo conto in seguito. Lui, per molti versi, è l'opposto di tutto quanto vi sia di corretto, decoroso e responsabile. Tutto ciò che fa punta unicamente a un risultato immediato, qualunque esso sia. "Born in a crossfire hurricane" allude infatti alle sue origini caotiche, e "howl[ing] at the maw" sottolinea a) la sua avventatezza di fronte al pericolo e, di conseguenza, b) il suo desiderio di ignorare tutto ciò che anche lontanamente sa di regole e regolamenti. In fin dei conti, dunque, l'unica cosa da fare ("But it's all right") è assecondare quel comportamento che dà piacere ("In fact, it's a gas"), di qualunque piacere si tratti.

## Code-switching

Nella sua opera *Hollywood's Italian American Filmmakers: Capra, Scorsese, Savoca, Coppola, and Tarantino*, Jonathan Cavallero si è così espresso nel capitolo dedicato a Martin Scorsese:

Chi di noi è cresciuto al di fuori di queste comunità e non rivendica radici italiane (o non ne ha) può usare il proprio status etnico o sociale, o entrambi, come mezzo per prendere le distanze dai personaggi e dal loro modo di pensare esclusivista.<sup>22</sup>

A mio avviso, piuttosto, si potrebbe affermare quanto segue: chi fra noi è cresciuto all'interno di queste comunità, o chi somaticamente non è italiano ma ha maturato un alto livello di familiarità con i fenomeni socio-culturali di tale comunità, si può servire del nostro modo etnico di intendere le cose e/o del nostro status sociale (o di entrambi) per indagare ulteriormente i personaggi, il loro pensiero e il loro comportamento etnico. Un esempio emblematico è la scena che segue il lento movimento lungo il bar di Johnny Boy, prima dell'incontro con Charlie.

Vorrei soffermarmi su due elementi di questa scena, entrambi di natura linguistica, che potrebbero facilmente sfuggire allo spettatore non-italiano/americano. Per quanto riguarda la rilevanza della lingua (nello specifico l'italiano), ce ne viene dato un indizio quando Johnny Boy e Charlie si incontrano e si abbracciano, in perfetto stile italiano (e italiano/americano). Tale indizio consiste nel fatto che Charlie saluta Johnny Boy chiamandolo "Giovannino": il termine ci suggerisce ancora una volta che la lingua italiana potrebbe avere un ruolo determinante nel prosieguo della trama. Infatti, come vedremo, sarà proprio così. Tuttavia, prima di procedere, occorre ricordare che le due donne abordate da Johnny Boy si chiamano Sarah Klein e Heather Weintraub (nomi che fanno presupporre un'origine ebraica) e che oziavano al bar "bohémien", così come lo definisce Tony.<sup>23</sup>

Così come nella paradossale situazione sul piano della visualità citata in precedenza, in questo frangente troviamo un'analoga contraddizione di termini. Difatti, quando Charlie decide di rivolgersi a Johnny Boy con espressioni più formali e, diciamo, rispettose, lo chiama per cognome. La sua pronuncia è però sicuramente ambigua. Se infatti qualcuno potrebbe intendere che il suo cognome sia "Civello", a un ascolto più attento possiamo distinguere, pronunciata all'inglese, la parola "Cervello". Ed è proprio qui che nasce il paradosso. Johnny Boy, infatti, tutto ha dimostrato meno che di avere "cervello", accumulando una quantità smisurata di debiti e passando da uno strozzino all'altro per ottenere nuovi prestiti. Inoltre, questo comportamento oltremodo impetuoso, assolutamente auto-distruttivo, è accompagnato da un'indole violenta che talvolta sfocia in azioni ai danni di altri.<sup>24</sup> Mi riferisco qui alla prima scena in cui viene presentato il suo personaggio: per ragioni note solo a lui, Johnny Boy fa esplodere una cassetta della posta, apparentemente indifferente al fatto che le schegge avrebbero potuto colpire i passanti. Di "cervello", dunque, sembra averne poco. Anzi, emerge quella che abbiamo visto essere una mentalità chiaramente violenta e irresponsabile, che lo spinge a com-

portarsi in modo del tutto insensibile nei confronti di chi lo circonda. Insomma, il paradosso di Mr. Cervello è palesato dal suo comportamento imprevedibile, esattamente all'opposto di ciò che ci aspetteremmo da una persona con un minimo di "cervello".

Anche il secondo aspetto di questa scena che presenta le stesse caratteristiche di essere appena percepibile o, per il pubblico informato non-italiano/americano, di esistere o funzionare al di fuori dell'area della consapevolezza etnica, ha un fondamento linguistico. Riguarda i pregiudizi che possono certamente esistere all'interno di questa comunità, qui manifestati e articolati attraverso un linguaggio che non è assolutamente la *lingua franca* del bar, tantomeno dei non-americani italiani. Charlie utilizza invece, mentre dà istruzioni a Tony, una forma pidgin della lingua italiana: "Dai a queste 'ammazzacrist' tutto ciò che vogliono". Così come l'aspetto della donna al bar, questa frase è una formulazione soltanto *all'apparenza* insignificante. Infatti, mascherata da atto di generosità ("dai alle ragazze tutto ciò che vogliono"), porta con sé un significato più forte in quanto comunica, ancora una volta in modo paradossale, l'opinione negativa di Charlie nei confronti delle due donne e del loro patrimonio etnico-culturale. Come per dire "Certo, facciamo i generosi, ma non dimentichiamoci che sono 'ammazzacrist'!". In realtà, come veniamo a sapere dalla conversazione tra Charlie e Johnny Boy nel retro del locale, le ragazze rappresentano per loro niente di più che due oggetti di piacere, completamente disumanizzate dal punto di vista religioso e sessuale.

Sappiamo bene che, in *Mean Streets*, questa degradazione etnica non è limitata agli ebrei. L'infatuazione di Charlie per la ballerina Diane, affascinante donna africano/americana, è frenata dal colore della sua pelle. Secondo questa concezione tribale, Diane viene rifiutata perché 1) non è italiana, un caposaldo della mentalità del vecchio mondo e 2) perché è nera, il che agli occhi di Charlie è davvero ripugnante. La concisa espressione italiana "moglie e buoi dei paesi tuoi" esorta alla fedeltà verso le usanze locali e denota al contempo una certa diffidenza verso gli stranieri. Nel nostro caso, la questione è certamente complicata dalla differenza razziale tra Diane e Charlie. Una differenza che, essendo al corrente dei pensieri di Charlie, riusciamo a cogliere: "Eh sì, è proprio bella... È proprio una gran fica! Sì, ma è negra... questo si vede benissimo! Però non fa tanta differenza... O fa differenza?"<sup>25</sup>

La risposta ovviamente non c'è. È opportuno tuttavia ricordare che Charlie privilegia nettamente Diane, nonostante sul palco fossero presenti due ballerine (entrambe "proprio belle", per usare le parole di Charlie), una nera e l'altra bianca. Charlie è ossessionato da Diane. Ma il suo desiderio, come si è detto, è inibito dalla mentalità da vecchio mondo di tenersi stretti a quelli dei "paesi tuoi", che l'appartenenza razziale di Diane rende ora un problema per Charlie.



Figura 4. Charlie che balla con Diane.

Come nel caso delle due donne ebreo, anche qui il rifiuto finale da parte di Charlie viene spiegato in un pidgin italiano con termini razzisti. Mentre va verso il luogo dove avrebbe dovuto incontrare Diane, Charlie chiede al tassista dapprima di fermarsi e poi, cambiando idea, di essere riportato al punto di partenza. Nel caso specifico, ciò che a noi più interessa è l'adesione di Charlie ai valori del vecchio mondo, complicata da pregiudizi razziali ed etnici. Ancora una volta al corrente dei suoi pensieri, lo sentiamo dire "Sono proprio matto... Mi manca solo di farmi beccare nel Village insieme a una negra!". Il termine tradotto con "negra" nella versione italiana del film nell'originale è *melinjan*,<sup>26</sup> tanto offensivo per i neri quanto *mazzacrist* lo è per gli ebrei. Sostanzialmente, utilizzando parole italiane invece del loro equivalente inglese, Charlie opera un classico *code-switching*. Il suo utilizzo di "due [...] varietà linguistiche [qui, inglese e italiano] nella stessa conversazione"<sup>27</sup> gli permette anzitutto di creare una comunità esclusiva, nella misura in cui soltanto i suoi amici di origine italiana (o coloro che hanno familiarità con quella lingua e cultura) potranno cogliere la sfumatura dei termini italiani. Così facendo, crea inoltre uno squilibrio di potere in quanto le due donne ebreo, non avendo alcuna idea del significato di *mazzacrist*, rimangono all'oscuro dei pregiudizi sulla loro condizione sociale e ignare delle potenziali conseguenze. Charlie, insomma, ha tramutato la situazione da ciò che alcuni studiosi di commutazione di codice chiamano "sfera dell'identità" (quando utilizza l'italiano con Johnny Boy e Tony) alla "sfera del potere" (quando utilizza l'italiano con persone che non lo comprendono, come Sarah Klein e Heather Weintraub).<sup>28</sup>

In entrambe le circostanze, Tony ha fatto ricorso a due termini che non hanno sinonimi altrettanto dispregiativi nella parlata italiano/americana. Sono il *non plus ultra* del lessico oltraggioso delle comunità italiano/americane, e vengono pro-

nunciati (va sottolineato) in un pidgin italiano e non semplicemente in uno slang inglese riconducibile agli italiani in America. Nel secondo caso, emerge persino un paragone con il mondo vegetale, una svalutazione ancora più pesante che, letteralmente, disumanizza l'interlocutore. Infatti, se il *mazzacrist*, sebbene blasfemo, è comunque un essere umano, il *moulinyan* (o *melinjan*, come dice Charlie) è ridotto a un oggetto inanimato. Di conseguenza, il grado di familiarità con la parlata italiano/americana gioca un ruolo fondamentale nel determinare la capacità dello spettatore di afferrare le sfumature caustiche di epiteti etnici o razziali come quelli utilizzati da Charlie.

Tale violenza linguistica è resa ulteriormente complessa dal fatto che Charlie è un devoto di San Francesco d'Assisi e, in quanto tale, desidera emularlo in ogni aspetto, facendo proprio il concetto di azione sociale che ritiene essere di matrice francescana, come spiega a Teresa sulla spiaggia: "Ma chi l'aiuta [Johnny Boy] se non lo faccio io? Il fatto è che nessuno, nessuno cerca più di fare niente! Per esempio... di aiutare gli altri! Ma Francesco d'Assisi l'aveva detto! Lo sapeva!". Ritengo che le manifestazioni del paradosso francescano di Charlie siano ancora più vistose per lo spettatore italiano/americano quando le si consideri accanto a termini come *mazzacrist* o *moulinyan*. La benevolenza fraterna del santo è giustapposta alla violenza linguistica della parlata italiano/americana cui Charlie fa ricorso con estrema facilità. Il contrasto metaforico non potrebbe essere più eclatante.<sup>29</sup>

Meno legata alla lingua in sé, ma comunque pertinente alla nostra discussione sullo spettatore italiano/americano, è la scena nella quale convergono le usanze locali del gioco d'azzardo e delle scommesse, come spesso accadeva nell'America italiana prima dell'avvento della lotteria statale. Mi riferisco a una scena molto breve all'inizio del film, quella in cui Charlie entra nella tavola calda del cugino.



Figura 5. Charlie entra nella tavola calda dello zio.

In questa scena, apparentemente insignificante, Charlie passa in mezzo a due insegne che pubblicizzano la Lotteria (legale) dello Stato di New York. La loro presenza contrasta con lo stile di vita dello zio – gioco d'azzardo, strozzinaggio e così via – a cui anche Charlie aspira. Tuttavia questa condotta di vita rischia di scomparire, e non solo perché illegale ma proprio perché l'amministrazione statale aveva da poco legalizzato il gioco d'azzardo, sostituendo così zio Giovanni e gli altri nella gestione delle scommesse. La Nuova Lotteria Statale aveva di fatto rimpiazzato le

scommesse illegali, come anticipato dalle insegne che incorniciano Charlie al suo ingresso nella tavola calda.

## Conclusioni provvisorie

In questo saggio ho presentato una serie di scene tratte da *Mean Streets* che, se viste da un pubblico cresciuto all'interno della comunità italiano/ americana o familiare con essa e con il suo linguaggio *sui generis* (simile a quello ascoltato nel film), consentono di indagare più in profondità (e per certi versi in modo differente) il sistema di segni che esse, secondo la nostra percezione, contengono. In *Mean Streets*, la nostra consapevolezza etnica di italiani, che comprende la peculiarità linguistica, e/o la nostra collocazione sociale, o entrambe, possono offrire allo spettatore italiano/ americano una visione per così dire privilegiata dell'America italiana e delle sue sfumature. In fin dei conti, scopriamo un "altro" tipo di relazione tra lo spettatore e le dinamiche interne ed esterne a Little Italy, che fa emergere in primo piano i concetti di razza, genere, sessualità, amicizia, compagnia, famiglia e altre questioni.

Data la struttura narrativa di *Mean Streets*, come abbiamo avuto modo di notare particolarmente problematica,<sup>30</sup> potremmo adottare e parafrasare il pensiero di Jean-François Lyotard per concludere la nostra analisi in modo appropriato benché non definitivo. Infatti, se i film prodotti da un regista "non sono in linea di massima retti da regole prestabilite [per esempio, la formazione di canoni] e non possono essere giudicati attraverso un giudizio determinante, attraverso l'applicazione di categorie comuni",<sup>31</sup> è possibile cercare altrove altre strategie interpretative, proprio perché – continua Lyotard – "[q]ueste regole e queste categorie sono ciò di cui l'opera o il testo sono alla ricerca".<sup>32</sup> Possiamo allora dire che il regista, come nel caso di Scorsese, "lavora [non necessariamente] senza regole", ma ampliando l'insieme di regole già formulato e quindi il bagaglio narrativo complessivo costituito in parte dalle cosiddette "categorie familiari" di un "giudizio determinante". Detto ciò, lo spettatore italiano/ americano informato, proprio grazie al suo particolare bagaglio culturale, sarà certamente in grado di adottare particolari strategie interpretative "di ciò che sarà stato [visto]".<sup>33</sup> Questo spettatore speciale, quindi, opererà una ricodifica e una reinterpretazione dei segni in apparenza arbitrari, ovvero non canonici. Un simile atto si basa sul tempo e sullo spazio dei singoli individui. Nel caso di *Mean Streets*, il tempo sono gli anni Sessanta e Settanta, e lo spazio sono le strade di Little Italy. Questi, insieme ad altri fattori, costituiscono il particolare bagaglio intertestuale dello spettatore informato italiano/ americano.

### NOTE

\* Anthony Julian Tamburri è Distinguished Professor of European Languages and Literatures e Dean del John D. Calandra Italian American Institute presso il Queens College, CUNY. È tra i

co-fondatori della casa editrice Bordighera Press; è stato presidente della Italian American Studies Association e della American Association of Teachers of Italian. È autore di diversi libri, tra i quali *A Semiotic of Ethnicity: In (Re)cognition of the Italian/American Writer* (1998); *Italian/American Short Films & Videos: A Semiotic Reading* (2002); *Una semiotica dell'etnicità: nuove segnalature per la letteratura italianoamericana* (2010); *Re-viewing Italian Americana: Generalities and Specificities on Cinema* (2011); e *Re-reading Italian Americana: Specificities and Generalities on Literature and Criticism* (2014). In corso di stampa è il suo *Un bi-culturalismo negato: la scrittura "italiana" negli Stati Uniti*. Tra le numerose curatele, l'antologia *From The Margin: Writings in Italian Americana* (Purdue University Press, 1991/2000) che ha curato insieme con Fred Gardaphé e Paolo Giordano.

1 Per l'uso del binomio "italiano/americano" come aggettivo e "americano italiano" come sostantivo, si veda Anthony Julian Tamburri, *Una semiotica dell'etnicità. Nuove segnalature per la scrittura italianoamericana*, Franco Cesati Editore, Firenze 2010, pp. 17-20. Seguo qui la stessa usanza per riferimenti ad altri gruppi etnici, ad esempio, "africano/americano".

2 MA si riferisce al diploma di Master of Arts, che consta di 30 crediti, mentre il Master of Fine Arts è considerato il massimo titolo accademico nelle arti creative e richiede da 48 a 60 crediti, incluso un progetto finale.

3 Il titolo di Bachelor of Fine Arts viene conferito agli studenti che si specializzano nelle arti performative, alle quali appartiene la produzione cinematografica.

4 Ad oggi Joseph Greco ha realizzato un solo lungometraggio incentrato sulle sue esperienze giovanili. *Canvas* (Canvas Pictures, 2008, uscito in Italia con il titolo *La vela strappata*, n.d.t.) è la storia di una coppia italiano/americana, Mary (Marcia Gay Hardin) e John (Joe Pantoliano) Marino alle prese con la schizofrenia della moglie, vista dagli occhi del loro figlio Chris (Devon Gearhart).

5 A quei tempi non esistevano ancora i DVD.

6 Anthony Julian Tamburri, *Italian/American Short Films & Videos: A Semiotic Reading*, Purdue University Press, West Lafayette, IN 2002.

7 La mia personale rilettura della letteratura italiano/americana si appropria delle voci nuove di Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975 e *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1976; Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000; Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. di R. Granafèi, Il Mulino, Bologna 1987; e così via, ma attinge anche da Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, a cura di Charles Hartshorne e Paul Weiss, Vol. 1, Harvard University Press, Cambridge, MA 1960, le cui nozioni fondamentali del segno (primarietà, secondarietà e terziarietà) stanno alla base del mio saggio "What Is [not] Italian/American about *Lena's Spaghetti*?" in *Voices in Italian Americana* 6.1 (1995), pp. 169-82, ora in Tamburri, *Italian/American Short Films & Videos*, cit.

8 Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Antistructure*, Aldine, Chicago 1969 (*Il processo rituale. Struttura e Anti-struttura*, trad. it. di N. Greppi Collu, Morcelliana, Brescia 2001), pp. 95-100. La traduzione qui è di Alberto Rebecchi.

9 La mia analisi di *Lena's Spaghetti* verteva sul valore dei segni secondari e terziari che, a prima vista, sembravano possedere scarso valore significativo in relazione all'italianoamericana. Tra tali segni si annoverano, ad esempio, le cartoline raffiguranti i proverbiali putti rinascimentali che Lena e Herbie si scambiano; il dipinto di Herbie che ritrae Lena, che ricorda la classica foto di Sofia Loren in cui mangia spaghetti in un ristorante italiano nel 1953 (foto di Franco Fedel); il nome della collega/cotta di Herbie, Adele; l'invito di Herbie rivolto ad Adele a partecipare a una cena italiana.

10 Robert Phillip Kolker, *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford University Press, New York 1988, 2a ed., p. 170.

11 Les Keyser, *Martin Scorsese*, Twayne Publishers, New York 1992, pp. 45-46.

12 Si veda Anthony Julian Tamburri e Fred Gardaphé, a cura di, "The 'Italian' Writer: Reflections on a New Category", in *Transcending Borders, Bridging Gaps: Italian Americana, Diasporic Studies, and the University Curriculum*, Calandra Institute, New York 2015, pp. 135-42. Io convergo, in ultima analisi, con il concetto di italicità che Piero Bassetti ha divulgato fin dal 2002 (Piero Bassetti, *Challenge of a Global Age*, a cura di Paulo Ianni e George F. McLean, The Council for Research

in *Values and Philosophy*, Washington, DC 2002, pp. 13-24), prima di affinare la sua concezione in Piero Bassetti, *Italici. Il possibile futuro di una community globale*, a cura di Paolino Accolla e Niccolò d'Aquino, Giampiero Casagrande editore, Milano 2008, e infine in Piero Bassetti, *Svegliamoci italici: manifesto per un futuro glocal*, Marsilio, Venezia 2015. Nello specifico ho citato Ben Lawton e Rebecca West in Anthony Julian Tamburri, *Re-reading Italian Americana: Generalities and Specificities on Literature and Criticism*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ 2014, p. 139 e Rebecca West e Jhumpa Lahiri in Anthony Julian Tamburri, "The Coincidence of Italian Cultural Hegemonic Privilege and the Historical Amnesia of Italian Diaspora Articulations" in *Re-Mapping Italian America. Places, Cultures, Identity*, a cura di Sabrina Vellucci e Carla Francellini, Bordighera Press, New York 2017, pp. 53-76, come esempi di quegli individui che, pur non essendo somaticamente italiani, hanno acquisito una cultura italiana comparabile se non più ampia rispetto a coloro che sono invece italiani sul piano genetico.

13 In italiano nel testo (n.d.t.).

14 Tamburri, *Re-reading Italian Americana*, cit., p. 135.

15 Ivi, pp. 135-36.

16 Phillip Kolker distingue Tony, il proprietario del bar, sotto questo aspetto, affermando quanto segue: "Ma dopo tutto nessun personaggio del film, con l'eventuale eccezione di Tony (il gestore del bar), possiede il baricentro o il senso dell'orientamento che ci si attende dai personaggi delle tradizionali *fiction* cinematografiche, ed è lo scopo del film osservarli nella loro casualità e nel loro essere coinvolti in un flusso imprevedibile di eventi". In Kolker, *A Cinema of Loneliness*, cit., p. 168.

17 In italiano nel testo (n.d.t.).

18 Peter Bondanella ci ricorda che Scorsese stesso ha riconosciuto di aver subito l'influenza di Fellini nella realizzazione di questo film: "Come testimoniato dello stesso Scorsese nel suo documentario di quattro ore *Il mio viaggio in Italia, Mean Streets* ha un grande debito nei confronti del modello de *l vitelloni* di Federico Fellini (1953), un film di formazione che segue cinque scansafatiche nella loro città di provincia sulla costa adriatica italiana. Agli adolescenti di Fellini, cresciuti negli anni Cinquanta, tuttavia, mancano il piglio violento, la volgarità, il furore, l'immoralità e la stretta affiliazione con la malavita che caratterizzano gli abitanti di Little Italy nelle opere di Scorsese. Inoltre la visione nostalgica della propria gioventù, tipica di Fellini, si distanzia dal cattolicesimo italoamericano e dal particolare tipo di senso di colpa cattolico che identifica il film di Scorsese come opera d'arte creata da un uomo che in passato frequentò il seminario e ipotizzò di diventare prete." In Peter Bondanella, *Hollywood Italians: Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*, Continuum, New York 2004, pp. 79-80.

19 Citando Robert Casillo, *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*, University of Toronto Press, Toronto 2006, Jonathan Cavallero intende confutare il "cinema della solitudine" di Kolker e sostituirlo con "un cinema della solidarietà di gruppo": "Molti film [di Scorsese] incentrati su personaggi italoamericani potrebbero essere più precisamente descritti come 'un cinema della solidarietà di gruppo'". In Jonathan Cavallero, *Hollywood's Italian American Filmmakers: Capra, Scorsese, Savoca, Coppola, and Tarantino*, University of Illinois Press, Urbana-Champaign 2011, p. 46. Può darsi, ma è anche vero che dal punto di vista emotivo questi personaggi sono dei solitari, incapaci di stabilire relazioni con gli altri in modo costruttivo.

20 Kolker, *A Cinema of Loneliness*, cit., p. 168.

21 "Sono nato durante un ciclone tropicale sotto il fuoco incrociato. / E urlavo alle fauci nella pioggia battente. / Ma va tutto bene ora. / Anzi, è uno sballo. / Ma va tutto bene. / Sono Jumpin' Jack Flash. / È uno sballo, sballo, sballo!"

22 Cavallero, *Hollywood's Italian American Filmmakers*, cit., p. 65.

23 C'è un curioso elemento extrafilmico relativo ai due nomi. Innanzitutto, il già citato aspetto della derivazione ebraica. In secondo luogo, l'allora amante di Martin Scorsese si chiamava "Sandy Weintraub, [e] diede un contributo enorme alla stesura definitiva". In Keyser, *Martin Scorsese*, cit., p. 37. Perché allora non ipotizzare che l'enfasi data da Johnny Boy al nome di Heather sia, in un certo senso, un omaggio a Sandy? È solo una mia speculazione.

24 Certamente c'è chi vuole vedere un lato differente di Johnny Boy. In effetti, nella scena dove si trova su un tetto con una pistola fra le mani, sembra riconoscere che il suo comportamento è

sbagliato. Mi riferisco alle sue scuse – per così dire – alla donna sconosciuta a cui aveva frantumato una finestra con un colpo di pistola. Ma non è in sé la sua scusa a essere rivelatrice, bensì il suo comportamento e gli spari casuali, che sottolineano la sua patologica indifferenza verso gli altri. Le scuse non hanno un vero valore: dopotutto, il danno è ormai fatto.

25 Qui e nei casi successivi, i dialoghi sono tratti dalla versione italiana di *Mean Streets*.

26 *Melinjan* è una variante di un termine dispregiativo del pidgin della lingua italiana riferito a una persona nera. L'altro termine adoperato da americani italiani con tendenze razziste è *moulinyan*, che è a sua volta una versione pidgin e/o del registro italiano dialettale di *melanzana*, una chiara metafora per il colore della buccia violacea dell'ortaggio.

27 Carol Myers-Scotton e William Ury, "Bilingual Strategies: The Social Functions of Code-switching", *Journal of the Sociology of Language* XIII (1977), p. 5.

28 "In questi dati, le interazioni possono essere definite in termini di interscambio all'interno di tre sfere sociali. 1) *Sfera dell'identità*: le interazioni all'interno di questa sfera dipendono dal grado di identità esistente fra i suoi partecipanti. I partecipanti sono membri dello stesso gruppo in funzione di almeno un fattore, come occupazione o fascia d'età. A questa sfera appartengono interazioni fra familiari o fra membri dello stesso gruppo etnico. 2) *Sfera del potere*: le relazioni di potere sono sempre impari. Quando uno o più partecipanti invocano una differenza di potere fra i partecipanti come fattore saliente per l'esito della loro interazione, allora tale interazione si svolge all'interno della sfera del potere. 3) *Sfera transazionale*: le interazioni in questa sfera si possono definire in negativo: non appartengono né alla sfera dell'identità né a quella del potere. Ovvero, né l'affinità sociale né il potere personale relativo risultano salienti." In Myers-Scotton e Ury, "Bilingual Strategies", cit., p. 5.

29 La lingua italiana conferisce al locale di Tony una ulteriore nota d'intrigo. Lasciando da parte, per ora, la classificazione del locale come una specie di covo dell'iniquità e, certamente ad essa collegato, l'uso del colore (specialmente la tinta rossa, filtro attraverso cui vediamo tutte le scene girate all'interno), a intensificare la speculazione interpretativa è il nome del locale di Tony, ovvero "Volpe". Il termine "volpe" può essere metaforicamente associato a una persona astuta, sveglia, a un tipo scaltro (definizione quest'ultima, al di fuori di un intento umoristico, di un soggetto intelligente, pieno di energia ed entusiasmo). È pertanto immediato associare il nome del locale al suo proprietario. Tony, dopotutto, è l'unico dei quattro personaggi che sembra sapere che cosa vuole e avere la testa sulle spalle. La sua personalità emerge in diverse occasioni, in particolare verso la fine del film quando manda via Charlie e Johnny Boy dopo che quest'ultimo ha minacciato di sparare a Michael. "Portatelo via prima che succeda qualche guaio [...], ma non girare tanto, portalo al cinema, è meglio. E non lo mollare! Ormai non puoi più fare molto per lui, lo sai, non dipende da te". Qui, dopo che Johnny Boy ha eliminato qualsiasi possibilità di redenzione personale, Tony dice a Charlie che i suoi sforzi sono vani. Più rilevante, però, è la parziale anticipazione della scena finale da parte di Tony, che dice a Charlie "non girare tanto, è meglio!". Poco dopo capiremo il perché.

30 Si vedano al riguardo gli studi già citati di Kolker e Keyser.

31 Jean-François Lyotard, "Answering the Question: What Is Postmodernism?", in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. ingl. di G. Bennington e B. Massumi con una prefazione di Fredric Jameson, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984. La traduzione italiana del saggio è in *Il postmoderno spiegato ai bambini*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1987, p. 24.

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*.