

ANTON GIULIO MANCINO

## DIR-ACTORS CUT

«Ma, quando si acquista stati in una provincia disforme di lingua, di costumi e di ordini, qui sono le difficoltà; e qui bisogna avere gran fortuna e grande industria a tenerli. E uno dei maggiori remedii e più vivi sarebbe che la persona di chi acquista vi andassi ad abitare. Questo farebbe più sicura e durabile quella possessione... Perché, standovi, si veggono nascere e' disordini, e presto vi puoi rimediare; non vi stando, s'intendono quando è sono grandi e che non vi è più rimedio...satisfannosi è sudditi del ricorso propinquo al principe; donde hanno più cagione di amarlo, volendo essere buoni, e, volendo essere altrimenti, di temerlo»  
(Macchiavelli, *Il Principe*, III)

«Ora l'inverno del nostro travaglio è mutato in splendida estate grazie a questo sole di York»  
(Shakespeare, *Riccardo III*, I 1)

Se molti attori italoamericani hanno scelto, intensificando la pratica nell'ultimo quindicennio, di diventare anche registi, non esclusivamente registi, e non solo o non necessariamente registi di se stessi, il fenomeno, tutt'altro che occasionale, non è assimilabile completamente a quello più esteso e variegato dell'attore-regista nel contesto produttivo nordamericano. Perché i requisiti interdipendenti non sono più soltanto due (attore da una parte, regista dall'altra), ma tre (essere italoamericano). Prescin-

dendo dalla componente italoamericana, già il parlare di un attore che faccia il regista implica una concomitanza e una gerarchia di ruoli non scontata. Se la funzione di attore si lega a quella di regista, ecco che si va a sottolineare un vincolo di reciprocità. Reciprocità non sempre indispensabile. Ma se si prendono casi apparentemente analoghi, in realtà più estremi, di attori mai o solo occasionalmente protagonisti di film da loro diretti, essi rientrano nella categoria dei «registi attori» (stavolta senza il trattino, per intendersi): vuol dire che le due professioni non procedono automaticamente di pari passo. Invertendo la polarità lessicale, ci si accorge però che per la categoria degli «attori registi» vale la proprietà commutativa: la differenza tra un «regista attore» e un «attore regista», in assenza del trattino unificatore, diventa minima, non sostanziale. Quantitativamente la si può cogliere confrontando il numero di film diretti rispetto a quelli interpretati, o viceversa. Qualitativamente essa attiene al peso specifico degli uni rispetto agli altri. Se infine si parla di «attore-regista», si deve intendere l'attore che cura la regia di un suo film obbedendo a una necessità contingente o a una convenienza del proprio statuto di attore. La regia diventa un corollario dell'attore.

Ad interessarci sono qui gli italoamericani «registi-attori». «Dir-Actors»: due termini la cui assimilazione concettuale e assonanza vengono ribadite e tuttavia frenate dal medesimo trattino. Lo stesso trattino che andrebbe impiegato per la parola «italianamerican»: scrivendo «italian-american», il trattino unirebbe e separerebbe l'orgoglio «italiano» (emblema poetico o ingombrante di un passato mitico-rituale) e la componente «americana» acquisita (espressione di un presente prosaico). Sono registi che considerano l'essere attori – attori molto noti, spesso vere e proprie star – una condizione pregressa, implicita, spesso irrinunciabile, ma non determinante ai fini dell'elaborazione del film. Determinante, per ovvie ragioni, è invece quella etnica e sociologica di italoamericani. In pratica andrebbero chiamati «attori registi-attori», poiché di solito oscillano tra l'essere «attori» su set o palcoscenici altrui e l'essere catarticamente «registi-attori» autoreferenziali. Il termine «Dir-Actors», anziché l'equivalente italiano «registi-attori» (ritoccato appena suonerebbe pressappoco «regist-attori» o «aut-attori»), è più orecchiabile ma soprattutto risulta adeguato all'area geografico-linguistica con cui essi devono fare i conti. Sono insomma o si comportano come «total filmmakers»<sup>1</sup>. Parliamo di Sylvester Stallone, Danny DeVito, Stanley Tucci, John Turturro, Robert De Niro, Steve Buscemi, Al Pacino e Vincent Gallo. *Taverna Paradiso* (*Paradise Alley*, 1978), *Rocky II* (*id.*, 1979), *Rocky III* (*id.*, 1982), *Staying Alive* (*id.*, 1983), *Rocky IV* (*id.*, 1985) e *Rocky Balboa* (*id.*, 2007) di Stallone, *Hoffa – Santo o mafioso?* (*Hoffa*, 1992) di DeVito, *Mac* (*id.*, 1992), *Illuminata* (*id.*, 1998) e *Romance & Cigarettes* (*id.*, 2007) di Turturro, *Bronx* (*A Bronx Tale*, 1993) di De Niro, *Big Night* (*id.*, 1993) di Tucci,

*Mosche da bar* (*Trees Lounge*, 1996) di Buscemi, *Riccardo III – Un uomo un re* (*Looking for Richard*, 1996) di Pacino, *Buffalo '66* (*id.*, 1998) di Gallo possiedono un altro requisito non trascurabile. Il quarto: oltre ad essere «Dir-Actors» italoamericani (requisiti 1, 2 e 3), raramente prolifici e perlopiù indipendenti (con le sole eccezioni di Stallone e DeVito, che sono un po' i precursori), costoro hanno realizzato film (alcuni, non necessariamente tutti, come nel caso di DeVito, Tucci, Buscemi e Gallo) incentrati in maniera esplicita sul rapporto tra se stessi, attori/personaggi, e la propria comunità d'origine effettiva o putativa, a margine della società statunitense (Stallone, Tucci, Turturro, De Niro, Buscemi); o almeno film in cui i personaggi da essi interpretati risultano iscritti parzialmente in questa cornice di riferimento: chi più chi meno (De Vito, Gallo e Pacino). Quanto agli altri italoamericani che potrebbero esseri inclusi nella lista, ovvero Frank Sinatra e Ben Gazzara, seguiti in ordine di tempo da Gary Sinise, Talia Shire e Chazz Palminteri (il quale, se non come regista, nella veste di protagonista, autore della commedia originale e sceneggiatore di *Bronx* rientrerebbe nella prima categoria), va specificato che hanno realizzato film non riconoscibili sotto il profilo strettamente etnico e quindi tecnico. Siccome i termini «etnico» e «tecnico», oltre ad essere l'uno quasi l'anagramma dell'altro, finiscono per diventare in questa sede intrinseci, i film di Sinatra, Gazzara, Sinise, della Shire e di Palminteri, ancorché appartenenti a epoche diverse, ugualmente non rientrano nella cornice di riferimento del presente intervento. Non possiedono cioè il quarto, fondamentale requisito<sup>2</sup>. Non li menzioneremo, così come non prenderemo in esame nemmeno i film non di ambiente italoamericano degli stessi «Dir-Actors» di cui ci stiamo occupando.

Stare dietro la macchina da presa per la principale categoria di «Dir-Actors» italoamericani individuata comporta insomma tratti culturali, tematici e stilistici salienti e inconfondibili. Dirigere un film, oltre che eventualmente sceneggiarlo (alcuni sono anche sceneggiatori dei propri film, altri no), ha un valore e un senso precisi per un attore che percepisca come proprio il retaggio storico-genealogico italiano di parenti, predecessori, amici o semplici conoscenti: quantunque remoto, esso rappresenta un ideale vincolo identitario ed espressivo. Un valore, un senso o più sensi, riconducibili comunque a una strategia di esistenza, più che di semplice sopravvivenza, tale da incidere sul paradigma del film italoamericano. Con esso si intende il film sulle «Little Italy», lo spazio antropologo-relazionale degli *ex newco-ners* italiani, discendenti degli immigrati che giunsero nella nazione adottiva in massa a partire dalla fine dell'Ottocento<sup>3</sup>. Quindi non soltanto in ritardo rispetto ad altri gruppi etnici ma anche nel momento in cui gli Stati Uniti, da paese agricolo, si stava trasformando in gigante industriale. Questo rese dal principio la comunità italoamericana, specialmente quella costituita da meridionali, popolata da soggetti di difficile assimilazione in quanto

stretti nella particolare morsa di bisogno materiale e di distanza culturale. In fondo erano agricoltori per tradizione, costretti a riciclarsi come manodopera non specializzata specialmente nell'edilizia (il pensiero corre immediatamente a *Mac*). Dove? Nelle grandi città dove lo slancio del settore edile e quello dell'industria si implicavano a vicenda: New York, Chicago, Filadelfia, Boston, Pittsburgh.

Tuttavia le analogie e le differenze vanno vagliate con molta prudenza. Partendo proprio dal primo «Dir-Actor». L'esperienza di Stallone, che esordisce ufficialmente nella regia con *Taverna Paradiso*, coincide con quella dei suoi prosecutori, a partire da DeVito. E differisce sotto vari aspetti. DeVito infatti passa alla regia con *Getta la mamma dal treno* (*Trow the Momma from the Train*, 1987) quasi dieci anni dopo, evitando però di esplicitare la matrice italoamericana e matriarcale dell'insofferenza omicida del suo personaggio Owen. In seguito si ritaglia un altro ruolo importante di italoamericano ne *La guerra dei Roses* (*The War of the Roses*, 1989), l'avvocato e ago della bilancia Gavin D'Amato. Ma non lo caratterizza troppo in senso etnico. Occorre attendere *Hoffa* perché DeVito faccia il suo *outing*. Si può dire che come «Dir-Actor» italoamericano, nonostante la differenza d'età, va considerato più un contemporaneo di Turturro: dirigono il loro film italoamericano nel 1992, il terzo per DeVito, il primo per Turturro.

Quello di Stallone resta dunque un caso isolato, a livello di prospettive. Comincia a operare nel contesto ideologico-produttivo tipico della Hollywood della seconda metà degli anni Settanta, in cui i perdenti e i disagiati stanno cedendo il passo ai vincenti del decennio successivo. La prima stesura della sceneggiatura di *Rocky* (*id.*, 1976) presentava infatti un personaggio assai più cupo e sconfitto intimamente. Era l'aria del tempo, che stava tuttavia mutando. Così l'autore effettivo, non tanto l'esperto John G. Avildsen ma l'allora sconosciuto Stallone (nella veste duplice di sceneggiatore e inaspettato protagonista), corresse il tiro trasformando il suo antieroe in un eroe parziale, forte della propria «gloria nella sconfitta»<sup>4</sup>. Rocky, erede di Rocky Marciano e del protagonista viscontiano e melodrammatico di *Rocco e i suoi fratelli* (1960, di Luchino Visconti), come è noto, nel primo film della serie, perde l'incontro con il campione del mondo dei pesi massimi Apollo Creed (l'afroamericano Carl Weathers, rappresentativo non tanto della propria comunità, altrettanto svantaggiata, quanto di una luminosa carriera, sulla falsariga di Mohamed Ali). Ma, nonostante il volto e gli occhi sfigurati, l'anonimo «Stallone Italiano», come viene ribattezzato, è fiero della miracolosa opportunità avuta di essere qualcuno sul ring per quindici interminabili round consecutivi. I quindici minuti di notorietà di Andy Warhol sono diventati round pugilistici, mentre nei decenni a venire Turturro punterà sul numero di case costruite e vendute o di fortunate repliche della propria commedia (*Mac* e *Illuminata*) e Tucci sull'interminabile serie di portate a tavola per

una cena indimenticabile ma destinata a siglare una resa all'evidenza sfavorevole delle circostanze (*Big Night*). Se Tucci avesse esordito come «Dir-Actor» ai tempi di Stallone i suoi due fratelli ristoratori e cuochi avrebbero avuto una seconda chance. Nel fermo immagine conclusivo di *Rocky* invece si comprende molto bene come i disadattati degli anni Settanta siano un lontano ricordo, perché questo squattrinato, giovane «mangia-spaghetti» di Filadelfia sembra già proiettato verso il (relativo) successo, spianando la strada a molti film di vario genere di quegli anni, come *Guerre stellari* (*Star Wars*, 1977, di George Lucas) e *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, 1978, di John Badham). Di cui proprio Stallone in piena epoca reaganiana concede un sintomatico sequel, *Staying Alive*, dove Tony Manero (John Travolta) diventa un clone di Rocky Balboa, il coreografo somiglia all'allenatore e il palcoscenico ascensionale di Broadway al ring trionfale della città dell'amore fraterno. In *Staying Alive*, l'unico film da lui anche prodotto, il «Dir-Actors» Stallone, deciso ad offrire questa grande opportunità anche al «suo» Manero, si ritaglia un curioso cameo: è un coatto di strada che il tenace e scombinato ballerino incrocia e urta per sbaglio, mentre punta ambiziosamente verso lo spettacolo intitolato emblematicamente «Devil's Alley», opposto allusivo di *Paradise Alley*, titolo originale di *Taverna Paradiso*. Si tratta di un passaggio di consegne che avviene sotto il segno della continuità, sebbene proprio *Taverna Paradiso* avesse riproposto lo schema del *Rocky* inaugurale in una chiave appena più amara, con una vittoria liberatoria che di positivo suggeriva solo il ricongiungimento dei tre fratelli italoamericani nello sciagurato quartiere newyorkese di Hell's Kitchen (esattamente agli antipodi di *Mac e Big Night*). A quei tempi il Cosmo interpretato da Stallone non era il combattente, l'atleta possente di wrestling, bensì il fratello più basso. Non aveva, per sua stessa ammissione, la statura per lottare sul quadrato. A quattro anni di distanza, in *Staying Alive* si replica la situazione della seconda regia di Stallone, ovvero del primo dei cinque sequel di *Rocky*, *Rocky II*: viene offerta al pugile dilettante e volenteroso del sottobosco italoamericano di Filadelfia l'occasione di risultare il vincitore effettivo e non più soltanto morale nell'incontro-scontro tra emarginati e campioni, italiani e americani. Aggiungeremmo: tra comparse e star hollywoodiane. È il 1979, ma, come è facile intuire, il film entra di diritto nel decennio successivo: celebra la ribalta annunciata. Poi però, raggiunta la cima, Stallone deve stare al gioco e riaffermare questa tipologia vincente: rincarando la dose investe su *Rocky III*. E in *Rocky IV* trasforma il suo pugile di umili origini italiane nel simbolo-contenitore della politica estera statunitense attestata ancora sulla linea della Guerra Fredda all'altro impero, quello Sovietico. Sono le regole del successo, dello «spettacolo-che-deve-continuare» (enunciate anche in *Staying Alive*, girato nell'intervallo che separa *Rocky III* da *Rocky IV*): regole che Stallone abbraccia sempre con

quell'entusiasmo e quella baldanza da italoamericano che combatte per vivere, abituato a stare in piazza e a mettere tutto in piazza, pur contraddicendosi, ma deciso fermamente a non tornare sui suoi passi. Lo spettro incombente è quello della povertà, dell'emarginazione e dell'anonimato già saggiati. Da «italo-americano» si è trasformato in un «italoamericano» (il dado è tratto, il trattino pure). O addirittura in un «americano» modello. Un falco. Lo stesso che interpreta più o meno contemporaneamente e cosceneggia *Rambo* (*First Blood*, 1983, di Ted Kotcheff), *Rambo II – La vendetta* (*Rambo: First Blood Part II*, 1985, di George P. Cosmatos) e *Rambo III* (*id.*, 1988, di Peter MacDonald). Le guerre, da consumarsi in una «galassia lontana lontana», tornano di prepotenza a riguardare questo pianeta. E ad essere propagandate come giuste. Anche quelle sbagliate, rimosse o mystificate degli anni Sessanta e Settanta. La parabola di Stallone non si arresta. Si arriva così alla soglia degli anni Novanta. Ma l'entusiasmo del decennio precedente non c'è più. *Rocky V* (*id.*, 1990) lo dirige daccapo Avildsen, onde recuperare lo spirito austero del prototipo. Stallone si riserva però il sesto round, quello di *Rocky Balboa* (la numerazione è scomparsa: forse la saga e l'eroe sono giunti al capolinea). Perché un ennesimo *Rocky*? E perché tornare a dirigerlo? Può darsi non ci sia stato un regista anziano di rango che abbia accettato di farlo. Comunque si vogliano giudicare questi film, sono per Stallone veri e propri round, molto sudati. I titoli di testa sfilano come cartelli dello spettacolo pugilistico, che il primo «Dir-Actor» italoamericano, per quanto stanco e provato, porta avanti inesorabilmente, compenetrandosi con il personaggio e l'ambiente che l'ha prodotto.

Ed è proprio questa l'epoca della seconda generazione dei «Dir-Actor». Un muro sembra separarli da Stallone. Salvo un particolare. Che li riguarda tutti. *Taverna Paradiso* è ambientato nel 1946. E la scelta di retrodatare l'azione, in particolare agli anni Sessanta e Settanta, ma anche all'età shakespeariana, agli inizi del Novecento e agli anni Cinquanta. Ciò dimostra che la tendenza è stata sin dal principio, cioè dai tempi alquanto fiduciosi di Stallone, quella di rispecchiarsi in un mondo percepito come lontano, nella memoria, nel tempo, nella coscienza: essere, vivere o anche solo sentirsi italiani dentro una cornice americana che confonde, emargina e omologa, resta una categoria dello spirito, non più una condizione reale, presente: uno stato affettivo non effettivo. Da Stallone a Gallo, seguendo l'ordine cronologico dei loro esordi registici, sono tutti americani acquisiti o italoamericani, che dir si voglia, non più «italo-americani». La distanza geografica e culturale può presentarsi solo sotto forma di disagio interiore. Che al cinema diventa sguardo retrospettivo, nostalgico, malinconico. Né va dimenticato che il 1946 è anche l'anno di nascita di Stallone: con *Taverna Paradiso*, raggiunta la trinità di sceneggiatore, protagonista e regista, dichiara tra le righe di «essere nato» e di essersi completa-

mente realizzato sotto il profilo creativo e professionale. Il dato anagrafico, allusivamente tradotto in marchio d'autore, con ogni probabilità connota anche i film di DeVito, Turturro, De Niro e Tucci. E se non sussistono equivoci riguardo a Stallone, figurarsi riguardo a Gallo, che intitola il suo film d'esordio registico con il luogo e la data di nascita del protagonista e alter ego Billy Brown. *Buffalo '66*: altro modo inequivocabile, quello di Gallo, per dire «io», essendo anche lui nato a Buffalo, New York. Cinque anni prima. Magari il suo film non parla di italoamericani, ma i vincoli familiari tragici e opprimenti di Billy, il rito della tavola consumato con i genitori a base di cibi italiani fungono da anello di congiunzione con i vari *Bronx*, *Mac* e *Big Night*. Del resto chi sono i genitori di Billy? Uno è Ben Gazzara, che canta alla maniera di Sinatra, l'altra è Angelica Huston che ricorda il personaggio di italiana ne *L'onore dei Prizzi* (*Prizzi's Honour*, 1985, di John Huston).

Anche DeVito è un caso a sé: sebbene si collochi cronologicamente tra i «Dir-Actors» degli anni Novanta, dal punto di vista produttivo è dentro il sistema e non fuori, proprio come Stallone. Eppure Stallone, come Turturro, De Niro, Tucci, Buscemi, Pacino e Gallo cerca da subito di occuparsi di italoamericani, mentre DeVito aspetta l'occasione giusta per farlo: mimetizzandosi tra le pieghe della biografia del controverso sindacalista colluso con la mafia e attaccato da Robert Kennedy. Perché un (altro) film su Jimmy Hoffa? La prospettiva, più edificante che ambigua, rammenta *F.I.S.T.* (*id.*, 1978), diretto da Norman Jewison ma scritto e interpretato da Stallone. Rispetto a Stallone (omaggiato dalla scelta nel ruolo del boss mafioso D'Alessandro di Armand Assante, già protagonista di *Taverna Paradiso*), DeVito aggiunge un cinismo di fondo devastante che lo porta a preferire Hoffa a Kennedy. Ma Hoffa, interpretato da un Jack Nicholson memore del killer mafioso sempre de *L'onore dei Prizzi*, piace al «Dir-Actor» al punto che costui inventa per se stesso il personaggio del braccio destro Bobby Charo. Il film viene dunque concepito in un'ottica machiavellica tutta italiana. Perché l'immaginario personaggio interpretato da DeVito governa il racconto retrospettivamente. E offre alla Mafia, ergo ai criminali italoamericani (dove l'imbarazzo di DeVito verso la sue origini) la mossa finale. Sono loro del resto a tirare le fila del gioco sporco. Ma prima Charo si riconcilia con il suo essere italoamericano. E allusivamente, nemmeno per interposta persona, lo fa anche l'autore. Durante uno scambio di battute con Hoffa, di cui Charo è una sorta di doppio e a cui ha giurato fedeltà:

HOFFA: Siete tutti guappi. Tutti quanti. Tu, brutto stronzo, perché cazzo sei andato a nascere italiano?

CHARO: Nessuno è perfetto.

HOFFA: Certo, lo puoi dire forte, Bobby. Dai, va a control-

la re bene là dentro, il tavolo dove ci dobbiamo sedere. Chiama quello stronzo e poi mi racconti. Io non ci sto qui seduto tutto il giorno.

CHARO: Adesso telefono.

HOFFA: Lasciami la pistola

CHARO: E ci vado disarmato?

HOFFA: Tu hai la tua lupara là dentro. Di che cosa ti preoccupi? Dai, vatti a guadagnare il pane.

Lo sprezzo apparente di Hoffa, creatura del DeVito regista spietatamente realista e affascinato tanto dai puri, geniali e sventurati, quanto da figure sgradevoli, sovrumane o subumane, è mitigata dall'accondiscendenza e dalla complicità del subalterno Charo, il DeVito attore. Lo confermano le battute successive:

HOFFA: Quanto tempo. Stai con me da un sacco di tempo, Bobby.

CHARO: E che altro potevo fare?

Cosa è successo ai nuovi «Dir-Actors» italoamericani? Negli anni Novanta, senza rinunciare alla loro eccentricità e platealità, tornano a rispecchiarsi negli sconfitti, affrancandosi anche dal relativismo del primo Stallone. Da DeVito in poi non è più tempo di eroi. La ricostruzione ossessiva e puntigliosa dell'universo etnico di appartenenza, per quanto putativa, conta più dell'eventuale riscatto. Contano la facondia di personaggi falliti, per i giomo, nevrotici, in carriera, iperattivi, sleali, infedeli. Le loro interminabili conversazioni, riprese lateralmente senza stacchi, sono senza capo né coda, ma intrise di tracce culturali e dialettali. Tracce nemmeno italiane ma regionali. Tutti meridionali: i siciliani costituiscono la maggioranza, ma ci sono anche gli abruzzesi e i napoletani di *Big Night*. Ancora: contano i repertori gastronomici, musicali, teatrali e cinematografici. O i mestieri. Ma soprattutto conta l'idea di controllo totale che i «Dir-Actors», eredi nel contempo della tradizione dei capocomici della Commedia dell'Arte e dell'idea romantica e ottocentesca della regia, esercitano sui loro (quasi sempre) piccoli film. Conta cioè l'arte della messa in scena, conservativa in senso antropologico, talvolta conservatrice in senso ideologico. Famiglie, troupe, cast, compagnie teatrali stabili o di giro, gruppi di avventori, clan, cosche, team professionali, squadre di lavoratori e collaboratori composte di amici e parenti (gli Stallone e i Turturro) sono modelli autarchici di aggregazione, presenza e organizzazione. Che funzionino o meno, agiscono e si esibiscono dentro perimetri ben individuati e autogestiti, siano essi ring, palcoscenici, interni domestici, cantieri edili, chiese cattoliche, cucine, locali pub-

blici, autobus di linea e camioncini dei gelati, prigionieri. Attraverso i film è possibile delimitare questi territori, frenare le spinte centrifughe, scontri di potere, concorrenza, competizione, agonismo sportivo, crisi coniugali, approcci sentimentali, tutte cose che inevitabilmente comportano la fissione della comunità di riferimento. In *Riccardo III* Pacino, sorridente, toro, esuberante, governa gli attori che raccoglie attorno a sé e al suo inquietante personaggio dando voce a tutti, al critico, allo studioso, allo storico come agli interpreti, che dovranno decifrare, rileggere, impadronirsi dell'originale shakespeariano. L'obiettivo è quello di riportare la tragedia di Shakespeare più rappresentata nel mondo tra le persone comuni<sup>2</sup>: Pacino è un italoamericano, dunque non può esimersi dall'intervistare, tra gli altri, anche un membro della sua comunità. Occorre tornare all'essenza partecipata del testo scritto in funzione di attori, alla sua dimensione teatrale e contemporanea, circoscritta come lo spazio fisico del Globe. Possibilmente superando il complesso di inferiorità degli attori americani rispetto a quelli britannici (disparità che rimanda a quella tra maggioranza e minoranza, quindi anche tra macrosocietà americana e microsocietà italoamericana). In fondo il duca di Gloucester, futuro re Riccardo III, e il duca di Buckingham, non si comportano come gangster? Il «Dir-Actor» deve saper tenere assieme tutti. Come un regnante, quantunque la sorte gli riservi la morte (tema ricorrente in molti dei film qui vagliati). Deve saper controllare tutto e tutti. Duramente. Controllare i sudditi-attori. Dominarli. Il «Dir-Actor» deve essere un demiurgo: l'attore a sua volta che si riappropria del set, capace come nessun altro di abitare questi spazi vitali e performativi, conoscere la sua gente, recitarla, preservarla maniacalmente dalla dissoluzione dell'identità di gruppo, rivendicando il tema della fedeltà – croce e delizia – dentro la coppia, il matrimonio, la famiglia, anche in accezione mafiosa. Sulla scorta di questo ragionamento, costruire case in un certo modo (*Mac*), assicurarsi che una compagna afroamericana sappia fare il sugo (*Bronx*) e in generale cucinare rigorosamente all'italiana (*Big Night*), lungi da compromessi con il paese d'adozione, diventa un principio assoluto. Fallire nell'impresa fa parte dei rischi del mestiere, antico e nobile. Non avere un mestiere, restare solo, senza compagna e senza figli è la disgrazia che tocca in sorte all'immaturo protagonista Tommy Basilio di *Mosche da bar*, cui Buscemi personalmente sceglie di dedicarsi: questo balordo di Long Island è la quintessenza dell'italoamericano indolente che ha smesso di credere in un avvenire brillante, non sa legarsi sentimentalmente, né procreare e tramandare segreti del mestiere o la saggezza acquisita durante la propria opaca esistenza. Perché questa sua esistenza, da vitellone alla deriva, non offre scampo: Tommy si lascia andare nella veste né spiritosa né tragica dell'avventore a tempo indeterminato di un bar, dove l'unica cosa possibile è invecchiare lentamente, una volta esaurita la carica sessuale e le

chiacchiere da bancone, per poi ammalarsi e un giorno o l'altro morire. Il presente offre ormai ben poche sponde rassicuranti agli italoamericani. Buscemi, il più pessimista dei «Dir-Actors», in *Mosche da bar* ne sottolinea impietosamente l'impasse. Una volta segnati i confini, uscire da questi piccoli mondi immobili è impresa che non vale neanche più la pena di essere tentata. Manca l'energia, manca tutto per ricominciare a credere nel futuro, come ai tempi del primo Stallone, e riprendere il controllo della situazione. Viene meno anche la spinta che caratterizzava Turitto, che, retrodatando l'azione del film, ancora in prima persona nella penultima sequenza di *Mac* sottolineava l'aspetto espressamente italoamericano del potere esercitato direttamente sul proprio manufatto, una casa, un figlio o un film, non fa differenza. Pur lasciando tracce concrete del suo «saper fare», è condannato a cementificare senza riuscire a cementare la famiglia: la defezione dei suoi due fratelli è il prezzo da pagare per aver voluto il controllo totale. In questo caso il personaggio esprime anche il punto di vista del regista-sceneggiatore:

MAC: Devo sorvegliare tutto. Tutto. Devo fare tutto quanto. Tutto. Ogni cosa devo fare. Tutto quanto. Tutto quanto. Devo fare tutto. Tutto devo fare. Tutto io. Tutto io devo fare. Tutto quanto. Tutto.

Nell'ultima sequenza viene invece esaltata l'essenza artigianale, artistica e creativa del mestiere di muratore, capomastro e titolare unico dell'azienda a gestione familiare. Sotto forma di insegnamento impartito/tramandato dal padre al figlio, si tratta implicitamente di una dichiarazione di poetica tipica di un «Dir-Actor» italoamericano:

MAC: Le vedi le rifiniture?

FIGLIO: Sì.

MAC: Quella è cura. È qualcuno che non tira via. Si vede che l'hanno fatta con calma. Quella l'ho costruita io. L'abbiamo costruita noi, io e i miei fratelli, dalle fondamenta. In passato, quando esisteva l'artigianato, era così che bisognava essere. Non come oggi. Oggi è quello...che sa parlare che è rispettato. Mentre prima era chi sapeva fare. Altro che chiacchiere. Doveva davvero saper fare. È quello che era rispettato. La bellezza è saper fare. È farlo. Una volta che raggiungi il tuo scopo è bello, è piacevole. Ma quello che conta è fare.

Sono «perle» di saggezza elementare e sotto-culturale che riecheggiano quelle regalate dal padre defunto, che si ridesta per rivolgersi direttamente, ancora una volta, ai suoi tre figli: Mac e i suoi fratelli dovranno farne tesoro:

PADRE: Dal lavoro si capisce la persona. Roma in un giorno l'hanno costruita? Ci sono solo due modi per fare le cose: il mio e il modo giusto. E tutte e due sono la stessa identica cosa.

La poetica per Turturro, che in *Illuminata* immagina persino di dirigere l'orchestra dei pettegolezzi nel foyer del teatro, è anche politica. Politica dei «Dir-Actors»: essere (spesso) presenti nei propri film è fondamentale. La presenza, sul set o nel quartiere, è tutto. A dichiararlo, sempre sotto specie di promemoria rivolto a un apprendista giovane, è il boss Sonny, interpretato da Palminteri, autore *in pectore* del para-scorsesiano *Bronx*, rispetto al «Dir-Actor» ufficiale De Niro. Questa doppia regia incide anche sulla trama del film, che vede contrapposti il mafioso di alto rango Sonny/Palminteri al proletario conduttore d'autobus Lorenzo/De Niro. Entrambi si arrogano il diritto-dovere di «condurre» ergo educare Calogero. Lorenzo è il padre vero, Sonny il padre putativo. Entrambi hanno dato un nome al ragazzo: Lorenzo lo chiama Calogero (che è poi il vero nome di Palminteri, mentre Chazz è un diminutivo), Sonny, in ossequio alla via più breve offerta dalla pratica illegale, lo ribattezza «C». Però è Sonny a enunciare i principi elementari di realismo politico, citando direttamente Macchiavelli. Macchiavelli prima, Shakespeare poi, incarnano il Cinquecento, il secolo in cui la concezione del potere diventa pragmatica, spietata, realista. Il secolo alla fine del quale nasce e si diffonde la Commedia dell'Arte. Sonny parafrasa Macchiavelli, correttamente, solo in riferimento al proprio ambito territoriale. Ma, ormai è chiaro, nei film dei «Dir-Actors» italoamericani tale pratica ambientale coincide con la territorializzazione della messa in scena:

CALOGERO/C: Tu hai sempre ragione. Hai sempre ragione!

SONNY: Eh, magari fosse. Se avevo ragione non mi facevo dieci anni di galera.

CALOGERO/C: Che facevi tutto il giorno?

SONNY: Solo tre cose si puoi fare in galera: sollevamento pesi, giocare a carte e metterti nei guai.

CALOGERO/C: Tu che facevi?

SONNY: Io? Leggevo.

CALOGERO/C: E che leggevi?

SONNY: Tu lo conosci Macchiavelli?

CALOGERO/C: Chi?

SONNY: Macchiavelli: è un famoso scrittore di cinquecento anni fa. Essere presenti: questo diceva sempre.

CALOGERO/C: Essere presenti.

SONNY: Esatto. Stammi a sentire: io potrei vivere dovunque. Sai perché abito in questo quartiere? Per «essere presente».

Voglio essere vicino a tutto, perché stando sul posto li vedo subito i problemi. Un problema è come un cancro: lo devi prendere in tempo se no diventa grosso e ti uccide. Ecco perché lo devi risolvere. Capisci? Eh? Dai! Tu stai a pensare a quello? Lascialo perdere. Che te ne frega! Pensa a te, alla tua famiglia, alle persone a cui tieni.

Immediatamente dopo, la lezione di politica riprende:

SONNY: Questa è la cosa importante: essere presente. Le persone del quartiere che mi vedono tutti i giorni e stanno dalla mia parte si sentono sicure perché sanno che «sono presente»: è un motivo in più per volermi bene. E invece quelli che cercano rognà ci pensano due volte: perché sanno che «sono presente». È un motivo per avere paura di me.

CALOGERO/C: È meglio essere amati o mettere paura?

SONNY: È una buona domanda. Sono belle tutte e due ma è difficile rispondere. Dovendo scegliere... preferisco mettere paura. La paura dura più dell'amore. Le amicizie comprate con i soldi non contano. Tu lo vedi, no: io dico una battuta e tutti ridono. Sono spiritoso ma non fino a questo punto. È per la paura che mi restano fedeli. Il trucco è: non farsi odiare. Per questo li tratto bene, ma non troppo. Se no non avranno più bisogno di me. Gli do quanto basta per avere bisogno di me, ma senza odiarmi. Ricorda quel che ti dico.

Il Macchiavelli chiamato in causa da Sonny/Palminteri riporta il discorso al suo nodo cruciale, quello della definizione politica di una comunità minoritaria, qualunque sia la sua configurazione, ma sempre sulla difensiva, come i piccoli stati italiani alle prese con le invasioni straniere nel Cinquecento. A un'idea di politica intesa come contrapposizione esistenziale tra amico e nemico, tra l'io-residente e l'altro-straniero al centro delle note e sinistre tesi schmittiane, che mutuavano anche da Macchiavelli l'approccio strategico al realismo in termini conflittuali, fino alla guerra<sup>6</sup>. Gli italoamericani diventano «Dir-Actor» per distinguersi dentro o da Hollywood, comunque con l'omologazione e le leggi del mercato, con la stessa logica che indusse i *newcomers* a resistere nel contesto statunitense ove giunsero impreparati e smarriti. Esistono fintanto che si riconoscono diversi dagli altri. Gli americani. Realizzano film solitamente corali. Vi si aprono in quanto attori, come se la loro coscienza, pirandellianamente, fosse una piazza. Una piazza aperta a tutti i membri della medesima comunità di appartenenza, ma chiusa all'esterno. Perché l'esterno è una giungla dove l'autonomia artistica va contrattata: una giungla americana ricevuta in dote dagli avi.

<sup>1</sup> È la definizione con cui proprio Jerry Lewis, in quanto «Dir-Actor», intitolò il suo manuale autobiografico. Cfr. Jerry Lewis, *The Total Filmmaker*, Random House, New York, 1971 (tradotto in Italia come *Scusi, dov'è il set? Confessioni di un film-maker*, Arsenale, Venezia, 1982).

<sup>2</sup> Va detto, per completezza di informazione, che i due episodi della serie *Colombo* (in originale *Columbo*) diretti da Gazzara, *Un amico da salvare (A Friend in Deed)*, 1974 e *Assassinio a bordo (Troubled Waters)*, 1975), hanno come protagonista italoamericano, l'abduktivo, celebre tenente interpretato da Peter Falk (che invece, contrariamente a quanto si crede, non era italoamericano). E come se non bastasse, il primo dei due, ha una trama che ricalca l'impianto dell'hitchcockiano *L'altro uomo/Delitto per delitto (Strangers on a Train)*, 1951), esattamente come *Getta la mamma dal treno* di DeVito.

<sup>3</sup> Sull'argomento ci limitiamo a segnalare William Foote Whyte, *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Slum*, The University of Chicago Press, Chicago, 1943, (interessante in tal senso l'edizione italiana, *Little Italy. Uno slum italo-americano*, Laterza, Bari, 1968, per via del saggio introduttivo di Margherita Ciacci che contestualizza il testo).

<sup>4</sup> La felice espressione, come è noto, è stata coniata da John Ford e Peter Bogdanovich. Cfr. Peter Bogdanovich, *John Ford*, Movie Magazine Limited, 1967 (tradotto in Italia come *Il cinema secondo John Ford*, Pratiche, Parma, 1990)

<sup>5</sup> Riferimenti al *Riccardo III* shakespeariano si ritrovano sia in *Getta la mamma dal treno* che ne *La guerra dei Roses* di DeVito.

<sup>6</sup> Carl Schmitt, *Le categorie del «politico»*, Il Mulino, Bologna, 1972.

