

# 1 I ponti

---

**Sommario** 1.1 Il ponte come simbolo. – 1.2 Tra integrazione e discriminazione. – 1.3 Classe e appartenenza: una lettura contrappuntistica di *Saturday Night Fever* (1977) di John Badham e *Summer of Sam* (1999) di Spike Lee. – 1.4 Verso la classe media: il ponte come simbolo astratto. – 1.5 Oltre il 'ponte'.

## 1.1 Il ponte come simbolo

Il ponte è una struttura che consente l'attraversamento di un luogo. Mettendo per un attimo da parte una definizione 'strumentale' di quest'opera architettonica, il ponte può anche essere visto come un luogo stesso, anzi come uno dei luoghi narrativi più affascinanti e complessi nella storia del cinema e della letteratura, visti i diversi significati simbolici e metaforici a cui è stato associato (Harrison 2021). Infatti, spesso il ponte viene utilizzato come simbolo per narrare l'incontro interculturale, vale a dire un'interazione umana con un grande livello di complessità. Per esempio, Erminia Dell'Oro (2004) utilizza la metafora del ponte per parlare dell'opera di scrittori immigrati in Italia. L'idea alla base di tale simbologia è che le culture nazionali sono universi separati e non comunicanti, e che il compito di fare da tramite tra di esse spetta a coloro che ne stanno in mezzo o travalicano le frontiere, come i migranti. Tuttavia, Aurelie Hetzel (2007, 197) nota a ragione che la facilità con cui i ponti permettono di attraversare un ostacolo è pari alla loro fragilità, dato che pos-

---

sono essere distrutti con relativa semplicità: «the difficulties regarding the building and the crossing of bridges stand in sharp contrast with the easy way bridges are referred to in languages» (le difficoltà relative alla costruzione e all'attraversamento di ponti sono in netto contrasto con la frequenza con cui ci si riferisce ai ponti in diverse lingue). Come scrive Mona Baker (2005) utilizzando la metafora del ponte per parlare di traduzione, i ponti permettono di comunicare, ma possono essere usati anche dai nemici.

L'obiettivo di questo capitolo è analizzare la presenza di questo elemento spaziale ricorrente nei film, nei romanzi e nei dipinti che hanno rappresentato gli emigranti italiani negli Stati Uniti o che sono stati realizzati da artisti statunitensi di origini italiane per parlare della propria identità personale o storia familiare. Seguendo un approccio cronologico, l'analisi della rappresentazione degli italiani americani in relazione allo spazio mostra bene come «the bridge can be actual or abstract; it can be a *voyage* between two words, a sentimental *link* between two communities, a *passage* between life and death» (il ponte può essere reale o astratto; può essere un viaggio tra due parole, un legame sentimentale tra due comunità, un passaggio tra vita e morte) (Badescu 2007, 1). Il mio scopo è mostrare che il ponte non è visto solo come elemento di congiunzione, ma anche di contrasto e separazione tra la cultura italiana e quella americana in termini di classe, sistema di valori (e in particolare riguardo all'idea di giustizia) e costruzione dell'identità razziale. Basandomi sulla descrizione di ibridismo culturale presentata da Homi Bhabha (2001), le conclusioni cui perverrò contestano l'idea che la metafora del ponte possa essere utile a comprendere la posizione degli immigrati, visto che nessuna cultura è conclusa in sé stessa ed è piuttosto in costante e mutua interazione con diversi contesti linguistici, religiosi, sociali e storici.

## 1.2 Tra integrazione e discriminazione

Tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, nell'era della grande migrazione, il ponte di Brooklyn era un simbolo più rappresentativo della Statua della Libertà per identificare le speranze degli immigrati, essendo quest'ultima - la rappresentazione di una vergine illibata - utilizzata come simbolo dell'aggressione (anche in termini sessuali) che i nuovi arrivati rappresentavano per gli Stati Uniti agli occhi dei suprematisti bianchi (Ferraro 2005, 64).<sup>1</sup> Oltre ad essere spesso visto

<sup>1</sup> Come ho notato altrove (Brioni 2013), il finale del film *Zombi 2* di Lucio Fulci attinge a questo immaginario e rappresenta l'invasione di soggetti 'altri' a New York attraverso il ponte di Brooklyn, facendo leva proprio sulla minaccia che essi rappresentano. L'immagine del ponte come centrale nell'esperienza della migrazione è ancora pre-

come una metafora dell'incontro tra le culture, il ponte era infatti uno dei principali luoghi d'incontro per gli immigrati (Ferraro 2005, 39).

Per questa ragione, è pertinente dare una lettura in chiave etnica della fascinazione di Joseph Stella - artista nato a Muro Lucano nel 1877 ed emigrato a New York nel 1896 - per «one of the most iconic landmarks of New York and the United States as a whole» (uno dei punti di riferimento più iconici di New York e degli Stati Uniti nel loro insieme) (Nadell 2010, 109). Stella rappresentò il ponte in almeno tre opere: *Brooklyn Bridge* (1920), *The Bridge (Brooklyn Bridge)* (1922) - l'ultimo pannello dell'opera *New York Interpreted (The Voice of the City)* (New York interpretata [la voce della città]) - e *American Landscape* (Paesaggio Americano) (1929). Pur avendolo descritto nel saggio «Brooklyn Bridge (A Page of My Life)» (1928) come «The luminous dawn of the new era» (l'alba luminosa di una nuova era) (Stella in Haw 2005, 79), Stella rappresenta il ponte di Brooklyn in questi quadri come un'infrastruttura inaccessibile. Secondo Richard Haw, la vivacità di *Brooklyn Bridge* (1919-20) [fig. 1.1]

verges on chaos and lawlessness. [...] His appropriation of futurism's 'lines of force' suggest pain, not strength. Modeled on the bridge's cables, these lines are tapered to acute angles and resemble sharpened implements of torture: needles, skewers, and knives. (Haw 2005, 75)

si spinge al limite del caos e dell'illegalità. [...] La sua appropriazione delle 'linee di forza' del futurismo suggerisce dolore, non forza. Modellato sui cavi del ponte, queste linee formano angoli acuti e assomigliano a strumenti affilati di tortura: aghi, punteruoli e coltelli.

Similmente, la più importante curatrice dell'opera di Stella, Barbara Haskell, lo descrive come «una metafora della moderna sofferenza nel mondo moderno» (in Ferraro 2005, 41). Se Thomas Ferraro (2005, 44) ha ragione a lodare Stella per aver saputo catturare «the cathedral-esque aspect of the city herself[,] recast[ing] classic Christian icons into modern form and recompos[ing] contemporary cityscapes into sacred tableaux» (la somiglianza della città ad una cattedrale ha rielaborato le classiche icone cristiane in forma moderna e ha ricomposto i paesaggi urbani contemporanei in tableaux sacri), il ponte di

---

sente nell'immaginario statunitense, anche se il ponte Brooklyn non occupa più il ruolo che aveva all'inizio del secolo. Per esempio, nella serie televisiva *The Bridge* (Il ponte) (2013-14), un giudice contrario all'immigrazione viene trovato morto sul ponte che connette El Paso in Texas con Juarez in Messico. Questa serie, sviluppata da Meredith Stiehm e Elwood Reid, è ambientata alla frontiera con il Messico, da cui arriva oggi uno dei più importanti flussi di immigrati negli Stati Uniti.



**Figura 1.1** Joseph Stella, *Brooklyn Bridge* (1919-20). Olio su tela, 215,3 × 194,6 cm.  
Public domain, via Wikimedia Commons

Brooklyn rappresentato in queste opere potrebbe essere visto non solo come un dipinto capace di cogliere «the spiritual dimensions of urban industrial experience inhered in its visual materiality» (le dimensioni spirituali dell'esperienza industriale urbana ereditate dalla sua materialità visiva) (Ferraro 2005, 44), ma anche di assurgere ad una delle funzioni principali delle cattedrali: quella di ricordare e pregare per i defunti, in questo caso le numerose vite spese per la sua costruzione. Secondo questa lettura, le tonalità scure nel dipinto sarebbero state utilizzate per mostrare la continua minaccia di morte a cui i lavoratori sarebbero sottoposti, nonché per dipingere il ponte come un simbolo del passaggio tra la vita e la morte.

Un'altra lettura di queste opere - proposta in questo caso da Ernest Goldstein e Robert J. Saunders - suggerisce che Stella avesse

voluto rappresentare sentimenti che egli stesso poteva aver percepito nei confronti della società statunitense e condivideva con molti immigrati dal sud dell'Europa, seppur appartenendo ad una classe più privilegiata:

It took Stella twenty years from the first time he saw a bridge to paint it. During this time, he completed two educations: one as an artist, the other as an immigrant in New York City. From one he learned how to paint. From the other he learned what to see in the land of opportunity. He needed both educations to paint his bridge. (Goldstein, Saunders 1984, 19)

Stella ha impiegato venti anni dalla prima volta che ha visto un ponte per dipingerlo. Durante questo periodo, ha completato due studi: uno come artista, l'altro come immigrato a New York City. Da uno ha imparato a dipingere. Dall'altro ha imparato cosa vedere nella terra delle opportunità. Aveva bisogno di entrambe le educazioni per dipingere il suo ponte.

Da un lato, il ponte può essere visto come un simbolo dell'ibridazione culturale, visto che

Integral to the bridge was its hybridity - of material and use, form and function - the coordination of masonry and steel. Sculptured Gothic arches and wire cross-hatching, thundering steel trolley tracks with grated roadway and the thump-thump of leather and rubber soles echoing off planking from the wooden walkway suspended above. (Ferraro 2005, 37)

Integrale al ponte era la sua ibridità - di materiale e uso, forma e funzione - il coordinamento di muratura e acciaio. Archi gotici scolpiti e filari di tratteggio incrociati, fragorosi binari in acciaio con strade con protezioni in rete e il tonfo di suole in cuoio e gomma che echeggiano sul tavolato dalla passerella in legno sospesa sopra.

Dall'altro, Goldstein e Saunders hanno analizzato *American Landscape* affermando che l'America ivi rappresentata «is no longer an open door, it is a closed gate» (non è più una porta aperta ma un cancello chiuso) e «an immense prison where the ambitions of Europe sicken and languish» (un'immensa prigione in cui le ambizioni dell'Europa sono malate e languiscono) (1984, 36-8). In altre parole, in quest'ultima opera di Stella il ponte non sembra parlare più di un incontro tra le culture, ma di una separazione (fisica e metaforica) tra Brooklyn e Manhattan. Per Saunders e Goldstein le ragioni di tale rappresentazione vanno ricercate nella storia di emigrazione della famiglia di Stella:

although Stella glorified New York City in his painting, he was never at home here. As an immigrant, he felt an outsider. This bridge is a barrier to the city. He was outside looking in. Yet, when he was inside, the walls of the city seemed like a prison. (1984, 38)

sebbene Stella abbia glorificato New York City nella sua pittura, non è mai stato a casa qui. Come immigrato, si sentiva un estraneo. Questo ponte è una barriera per la città. Stava guardando fuori. Eppure, quando era dentro, le mura della città sembravano una prigione.

Se sono concorde con Sauders e Goldstein nell'affermare che *American Landscape* presenta un ponte inaccessibile, non condivido con loro l'idea che l'inaccessibilità del ponte nell'opera di Stella sia il risultato di un percorso cronologico di graduale disillusione rispetto al sogno americano. Infatti, è possibile affermare che *Brooklyn Bridge* (1919-20) non sia un ponte accessibile, ma possa piuttosto essere visto come una rappresentazione convincente della difficoltà di molti immigrati italiani di sentirsi a casa negli Stati Uniti. Mi sembra piuttosto che Stella catturi la natura ambigua del ponte - inteso come passaggio ma anche come barriera - in tutta la sua carriera. Pur essendo inaccessibile, *Brooklyn Bridge* sembra comunque celebrare la grandezza architettonica e la modernità di New York. Quando il ponte è accessibile, come in *Bridge* (1936), questo elemento architettonico emerge dall'oscurità e la sua rappresentazione è coperta da un velo di inquietudine. *American Landscape* sembra accentuare una tensione tra unione e separazione già presente in tutte le variazioni sul tema del ponte di Stella.

Una simile rappresentazione del ponte di Brooklyn - seppure realizzata utilizzando un'estetica surrealista assai lontana da quella simbolista di Stella - è presente in *Mental Geography* (Geografia mentale) (1938), opera di un altro pittore statunitense di origine italiana, Osvaldo Louis Guglielmi, nato nel 1906 al Cairo ed emigrato negli Stati Uniti ad otto anni. Guglielmi rappresenta il ponte di Brooklyn come interrotto e fluttuante, creando un'atmosfera ispirata al realismo magico. L'opera è dedicata alla resistenza contro il franchismo in Spagna, eppure rappresenta al tempo stesso la paura per una svolta autoritaria negli Stati Uniti dopo l'introduzione di sistemi di quote con le leggi sull'immigrazione del 1921 e del 1924, che penalizzarono specialmente gli immigrati europei non protestanti e provenienti dal sud dell'Europa (Lee 2006, 5-35). Secondo Richard Haw (2005, 88):

Undoubtedly, Guglielmi feared that nationalism would pollute the waters of American democracy. And for an immigrant, this fear was natural. The painter was eighteen years of age when President Calvin Coolidge signed the Johnson-Reed Immigration Act,

legislation that fundamentally challenged America's image as a tolerant, safe haven. Fearing for the future of melting pot, Guglielmi saw a trans-Atlantic trend, with xenophobic nationalism outpacing the ideal of ethnic pluralism. Indeed, for Guglielmi and other immigrants, 'an era had ended'. [...] Guglielmi articulated his social and ethnic fears through the visualisation of a coming apocalypse.

Indubbiamente, Guglielmi temeva che il nazionalismo avrebbe inquinato le acque della democrazia americana. E per un immigrato, questa paura era naturale. Il pittore aveva diciotto anni quando il presidente Calvin Coolidge firmò il Johnson-Reed Immigration Act, una legge che fundamentalmente metteva in discussione l'immagine dell'America come un rifugio tollerante e sicuro. Temendo per il futuro del crogiuolo culturale, Guglielmi aveva visto una tendenza transatlantica, in cui il nazionalismo xenofobo oscurava l'ideale del pluralismo etnico. In effetti per Guglielmi e altri immigrati 'un'era era finita'. [e] Guglielmi articola[va] le sue paure sociali ed etniche attraverso la visualizzazione di un'apocalisse in arrivo.

È interessante notare come il ponte sia rappresentato nuovamente come il simbolo di un'intesa interrotta e non di un incontro di culture.

L'uso del ponte per segnalare la non accettazione degli immigrati italiani nella società statunitense è presente anche nella pièce teatrale *Winterset* (Sotto i ponti di New York) (1935) di Maxwell Anderson e nell'omonimo film per la regia di Alfred Santell (1936).<sup>2</sup> L'opera di Anderson è stata ispirata all'ingiusta condanna a morte di Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti nel 1927, dopo sette anni di prigionia (Haw 2005, 72). Come i due immigrati italiani, Bartolomeo Romagna (John Carradine) in *Winterset* è stato incriminato senza prove effettive di omicidio e rapina. Suo figlio Mio (Burgess Meredith) cerca di provare l'innocenza del genitore. La ricerca di un testimone chiave per scagionarlo porta Mio a New York. Secondo Haw (2005, 73), il ponte di Brooklyn nell'opera di Anderson «symbolizes progress, attainment, and a passageway out of the cruel confines below. Throughout, the bridge extends a measure of hope, the means by which to escape the play's dispiriting locale. Yet from the beginning to the end, the bridge is out of reach» (simboleggia il progresso, il conseguimento e un passaggio fuori dai crudeli confini sottostanti. Il pon-

<sup>2</sup> Va notato che questo film fu finanziato dal ministero dell'istruzione statunitense, e che la rappresentazione degli italiani americani presenti in questo film non rientra all'interno delle categorie del 'Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos' (Criminali, pugili, latin lover, padrini e soprani) attraverso cui Bondanella 2004 sintetizza la rappresentazione di questo gruppo etnico nel cinema di Hollywood.

te estende una misura di speranza, i mezzi con cui sfuggire all'ambientazione scoraggiante dell'opera teatrale. Eppure il ponte è fuori portata dall'inizio alla fine). Il ponte di Brooklyn diventa per Mio un passaggio attraverso cui trovare scampo dai gangsters che hanno commesso i crimini di cui è accusato suo padre, e che ora sono sulle sue tracce. Il ponte tuttavia si rivela essere fisicamente scivoloso (Anderson 1935, 5), e tale caratteristica sembra simbolizzare il rapporto conflittuale che questa famiglia di immigrati italiani ha con la giustizia. Per Carr, il fratello di Mio, la giustizia può essere comprata ed è spesso condizionata dalla pubblica opinione (Anderson 1935, 21-2). Nella tragedia viene più volte ripetuto che «everybody knew Romagna wasn't guilty! But they weren't listening to evidence in his favor» (tutti sapevano che Romagna non era colpevole! Ma non stavano ascoltando le prove a suo favore) (Anderson 1935, 9). Nel film di Santell, Mio conversa con un amico il quale accusa Bartolomeo di essere stato un radicale, seppur innocente. Mio gli risponde che volere la giustizia sociale non significa essere estremisti. Questo dialogo dimostra che la cattiva reputazione degli italiani nell'opinione pubblica aveva enorme rilevanza nelle decisioni prese dai tribunali. La differenza sociale ed economica sottolineata in *Winterset* non è tuttavia solo quella tra Manhattan e Brooklyn, ma anche tra chi sta sotto e chi sta sopra il ponte stesso. Mio dice che il giudice sta «deciding who's to walk above the earth and who's to lie beneath» (decidendo chi deve camminare sopra la terra e chi deve giacere sotto) (Anderson 1935, 55). Per dirla con Haw (2005, 74), in *Winterset* «the judge is involved in legal, but also social and economic, segregation» (il giudice è coinvolto nella segregazione legale, ma anche sociale ed economica), e il ponte segna appunto tale segregazione sociale tra stati alti e bassi della società. Il ponte in *Winterset* è visto come un elemento inavvicinabile, che separa le classi sociali ubicate in diversi luoghi della città. Tale rappresentazione si può commentare con le parole di Aurélie Hetzel (2007, 199):

It has been said that bridges were a necessary element of civilization and certainly, destroying them or clocking their access is an offence to a value fundamental to humanity, namely the liberty of movement. But not being able to take them and having to face obstacle they made it possible to overcome, is also the sign of collapse of social relations and of a regression of civilization.

È stato detto che i ponti erano un elemento necessario della civiltà e certamente, distruggerli o controllarne l'accesso è un'offesa a un valore fondamentale per l'umanità, vale a dire la libertà di movimento. Ma non riuscire a superarli e dover affrontare gli ostacoli che hanno permesso di superare, è anche il segno del collasso delle relazioni sociali e della regressione della civiltà.



Il ponte come metafora della mobilità economica e sociale è anche presente nel film *Give Us This Day* (Cristo tra i muratori) (1949) di Edward Dmytryk, ispirato al primo capitolo di *Christ in Concrete* di Pietro Di Donato (1939). Questo film affronta il tema delle morti bianche, dell'assenza di diritti per gli operai edili stranieri e della necessità di organizzarsi per resistere a queste pericolose condizioni lavorative. Dmytryk era persona non grata ad Hollywood negli anni del maccartismo e *Give Us This Day* venne quindi girato in Inghilterra. Geremio (Sam Wanamaker), l'immigrato italiano protagonista della vicenda, sposa Annunziata (Lea Padovani), dopo averle fatto credere di aver fatto fortuna negli Stati Uniti. A seguito del matrimonio, organizza per lei un viaggio di nozze in quella che nelle sue lettere le aveva promesso essere la loro nuova casa. Per arrivare a destinazione i due sposi attraversano il ponte, uscendo da Manhattan. Va notato che il ponte assomiglia a quello di Brooklyn, ma in realtà Di Donato viveva a Hoboken, nel New Jersey. A differenza dei casi presentati finora - in cui arrivare a Manhattan voleva dire raggiungere il cuore pulsante della città di New York - lasciare un quartiere ghettizzato come Little Italy vuol dire migliorare le proprie condizioni di vita. Il sogno più grande di Geremio è quello di prendere casa, e ciò è possibile solo al di fuori di Manhattan. Dopo aver speso alcuni giorni in quella che Annunziata crede essere la loro dimora, arriva il vero padrone di casa a chiedere il pagamento dei pernottamenti e i due sono costretti a ritornare a Manhattan e a vivere in un condominio sovraffollato a Little Italy abitato da altri immigrati. In questo caso, Brooklyn rappresenta il luogo in cui Geremio potrebbe avere una casa per sé e la sua famiglia, mentre la situazione abitativa nei palazzi di Manhattan è presentata come un incubo riservato alla classe operaia. Se Sándor Ferenczi (1974) ha ragione nell'affermare che il ponte trasmette un'idea di potere e stabilità che sono tradizionalmente viste come qualità maschili per eccellenza, la rappresentazione del ponte inteso come barriera di classe mostra anche la mascolinità sminuita del protagonista della vicenda di *Give Us This Day*.

In *A View From The Bridge* (Uno sguardo dal ponte) (1955), tragedia di Arthur Miller da cui è stato tratto il film *Vue du Pont* di Sidney Lumet (1962) [fig. 1.2], Manhattan non è che una realtà evocata ma mai davvero accessibile per gli immigrati italiani di Red Hook a Brooklyn. Confrontando questa rappresentazione di Manhattan e Brooklyn con quella presente in *Give Us This Day*, è interessante notare come ai due quartieri vengano associate connotazioni molto diverse, e non abbiano una rappresentazione standardizzata. Il ponte in *A View From The Bridge* separa l'immigrato protagonista della vicenda, Eddie Carbone (Raf Vallone), da Manhattan e da tutto ciò che rappresenta. Secondo Haw (2005, 144),

In *A View from the Bridge* (1956) – significantly not *the* view but *a* view – Miller gazed toward Brooklyn, not Manhattan. In effect, he turned his back on the “splendors” of the now “vast metropolis” and focused in the struggles of poor American immigrants. [...] he saw poverty where others saw progress.

In *Uno sguardo dal ponte* (1956) – significativamente non *la* vista ma *una* vista – Miller guarda verso Brooklyn, non Manhattan. In effetti, volta le spalle agli “splendori” dell’ormai “vasta metropoli” e si concentra nelle lotte dei poveri immigrati americani. [...] Vede la povertà dove altri vedevano il progresso.

Il ponte è un elemento che potrebbe mettere in comunicazione Eddie con una società di cui vorrebbe far parte, nonostante le sue origini. Significativamente, Miller (2018, 12) descrive il ponte nella pièce in questi termini: «Ma questa non è la Sicilia, è Red Hook; quella specie di bassoporto di Brooklyn, che dal ponte va verso l’Atlantico: ed è la gola di New York, che inghiotte tutto il tonnellaggio del mondo. Ormai siamo tutti americanizzati, tutti civili».

Ad ostacolare il sogno di Eddie di passare all’altra sponda è l’arrivo di due immigrati arrivati illegalmente dall’Italia, Rodolpho (Jean Sorel) e suo fratello Marco (Rudolph Pellegrin). Dopo aver nascosto i due alle autorità per qualche tempo, Eddie denuncia la presenza dei due clandestini, e morirà per mano di Marco. Secondo Martha Nadell (2010, 117), «Eddie and Marco represent two competing systems of justice. Despite his complex motives, Eddie turns to the governmental and civic authority of the New World. Marco, instead, roots himself in retribution and vengeance, associated with an Old World system of justice» (Eddie e Marco rappresentano due sistemi di giustizia in competizione. Nonostante i suoi complessi motivi, Eddie si rivolge all’autorità governativa e civile del Nuovo Mondo. Marco, invece, si radica nella punizione e nella vendetta, associata a un sistema di giustizia del Vecchio Mondo).<sup>3</sup>

Talvolta i ponti non segnalano solo una differenza tra due protagonisti che appartengono a due classi e a due gruppi etnici diversi, ma anche una separazione tra legalità e illegalità. *The Sweet Smell of Success* (Piombo Rovente) (1957) di Alexander Mackendrick presenta un meschino personaggio italiano americano di nome Sidney Falco (Tony Curtis) che fa da tirapiedi per un giornalista di New York, J.J. Hunsecker (Burt Lancaster). J.J. è molto temuto in città poiché i suoi articoli

---

**3** Va notato che le opere di alcuni autori italiani americani hanno descritto la classe operaia presente a Brooklyn nei pressi del ponte, come le poesie «#89» di Lawrence Ferlinghetti e «The Last Warmth of Arnold» di Gregory Corso. Guy Talese in *The Bridge. The Building of the Verrazano – Narrows Bridge* (1964) ricorda e racconta le storie dei costruttori del ponte di Verrazano tra il 1959 e il completamento nel 1964.



Figura 1.2 Inquadratura tratta da *Vue du Pont* di Sidney Lumet (1962). Il ponte di Brooklyn visto da Red Hook

possono iniziare o stroncare carriere. Sua sorella Susan (Susan Harrison) ha un rapporto morboso con il giornalista, e quando ella accenna all'idea di sposarsi con un giovane musicista, Steve Dallas (Martin Milner), J.J. incarica Falco di costruire uno scandalo che distrugga il musicista. J.J. si rende conto ben presto che così facendo potrebbe perdere per sempre la sorella e vuole incastrare Falco, cercando di farlo arrestare da un poliziotto che lavora per lui. Falco riesce a sfuggirgli proprio salendo sul Queensboro Bridge. In questo caso, salire su un ponte vuol dire uscire allo scoperto. Il movimento dal basso verso l'alto di questo personaggio italiano americano segnala che le sue losche attività sono invisibili solo nella misura in cui non sono esposte dalla stampa. J.J. non fa un 'lavoro sporco' come Falco; ciononostante è capace di costringere le sue vittime a comportarsi come egli desidera.

Non è mia intenzione accomunare film molto diversi tra loro. Tuttavia credo che sia possibile riscontrare la presenza di un elemento spaziale come un ponte per enfatizzare la differenza degli italiani americani rispetto al gruppo dominante bianco anglosassone protestante in termini economici e di status sociale. Mentre le opere sull'esperienza degli italiani americani realizzata nella prima parte del Novecento li rappresentano spesso come una minoranza etnica bianca all'interno degli Stati Uniti - e spesso la loro differenza è vista sia in termini culturali sia economici - è interessante notare come gli italiani americani sono progressivamente diventati parte della borghesia bianca.

A tal proposito è importante notare che l'anno seguente l'uscita di *The Sweet Smell of Success* verrà pubblicato il famoso testo divulgativo del senatore (e futuro presidente) John Fitzgerald Kennedy, *A Nation of Immigrants* (Una nazione di immigrati) (1958), in cui si riconosce il contributo di tutti gli immigrati europei alla costruzione del paese. Questo testo sembra testimoniare una diversa attitudine, anche a livello istituzionale, verso gli immigrati europei negli anni Sessanta.

### **1.3 Classe e appartenenza: una lettura contrappuntistica di *Saturday Night Fever* (1977) di John Badham e *Summer of Sam* (1999) di Spike Lee**

Proseguendo l'escursione cronologica in un periodo in cui gli italiani americani hanno ottenuto un avanzamento sociale ed economico, tale ascesa è stata rappresentata in modo diametralmente opposto in due film che presentano un'importante scena ambientata su un ponte: *Saturday Night Fever* (La febbre del sabato sera) (1977) di John Badham e *Summer of Sam* (S.O.S. Summer of Sam - Panico a New York) (1999) di Spike Lee. Mentre il film di Badham racconta l'avanzata sociale del protagonista italiano americano, *Summer of Sam* rappresenta tale avanzata sociale - riferendosi esplicitamente a *Saturday Night Fever* - come l'ingresso degli italiani americani nel gruppo degli oppressori delle minoranze.

Il passaggio tra due realtà sociali, economiche e geografiche - Brooklyn e Manhattan - si consuma nel finale di *Saturday Night Fever* (1977): il protagonista del film, Tony Manero (John Travolta), è figlio di italiani americani della classe operaia, ma sogna di lasciarsi alle spalle questa appartenenza etnica e di classe attraverso il ballo. A tal proposito Martha Nadell (2010, 111) scrive che Tony si muove «literally from Brooklyn to Manhattan and figuratively from an ethnic, working-class community to a sophisticated life of art» (letteralmente da Brooklyn a Manhattan e figurativamente da una comunità etnica di classe operaia a una sofisticata vita artistica). Secondo Donald Tricarico (2010, 169), la volontà di volersi emancipare dalla propria classe attraverso la musica da discoteca è parte essenziale della cultura dei Guido - un termine che potrebbe essere tradotto come 'tamarrì' -, il gruppo di giovani di cui Tony è l'emblema:

Dance club culture shifted Italian-American youth identity beyond the provincial confines of the ethnic community. Clubbing creates a consciousness and practice that is fundamentally incompatible with the neighborhood bars and lounges, social clubs, Italian cafés and other 'third places' characterized by provincial forms of solidarity and 'adult surveillance'.

La cultura della discoteca ha spostato l'identità giovanile italiana americana oltre i confini provinciali della comunità etnica. Andare in discoteca crea una coscienza e una pratica fondamentalmente incompatibili con i bar e i locali del quartiere, i social club, i caffè italiani e altri 'terzi luoghi' caratterizzati da forme provinciali di solidarietà e 'sorveglianza degli adulti'.

Il passaggio finale di Tony sul ponte di Brooklyn da Brooklyn verso Manhattan - ma la Manhattan dei grattacieli e delle nuove opportunità lavorative, non quella della Little Italy che Geremio in *Give us This Day* voleva lasciare - presuppone anche il suo movimento verso una terra promessa del tutto sconosciuta. Parafrasando le considerazioni di Jean-Pierre Vernant (1999, 154) circa l'uso della metafora del ponte in letteratura, tale sequenza sembra mostrare il personaggio protagonista «quitter l'espace intime et familier où l'on est à sa place pour pénétrer dans un horizon différent, un espace étranger, inconnu, où l'on risque, confronté à ce qui est autre, de se découvrir sans lieu propre, sans identité» (lasciarsi alle spalle ciò che gli è familiare, personale e comodo ed entrare nell'ignoto, un mondo diverso e strano dove, di fronte a un'altra realtà, [egli] potrebbe benissimo trovarsi privo di casa e identità). Va notato però che è un altro ponte, il Verrazzano-Narrows Bridge ad essere il luogo d'incontro per Tony e i suoi amici, e a simboleggiare la speranza di un passaggio ad una vita migliore. È su questo ponte che si svolge una delle scene più drammatiche del film. Il gruppo di giovani al centro di *Saturday Night Fever* è solito andare sul ponte di notte e dilettarsi a camminare sulle sue travi, sospesi nel vuoto. Bobby (Barry Miller) non è solito prendere parte a queste pratiche, ma si unisce al gruppo una sera. Egli è molto ubriaco e muore cadendo dal ponte. Il ponte di Verrazzano diventa qui il simbolo di un passaggio dalla vita alla morte per Bobby e dalla giovinezza alla maturità per Tony, che vede l'amico morire.<sup>4</sup>

In aperto contrasto con *Saturday Night Fever*, la 'bianchezza' e il privilegio di alcuni italiani sono bene rappresentati in *Summer of Sam* (1999), terzo film di Spike Lee dopo *Do the Right Thing* (Fa' la cosa giusta) (1989) e *Jungle Fever* (1991) a concentrarsi sui rapporti tra italiani americani e africani americani. *Summer of Sam* è ispirato alla storia vera di un serial killer, David Richard Berkowitz, che ferì sette persone e ne uccise sei nel luglio del 1977 nel Bronx. In *Summer of Sam*, la polizia chiede l'aiuto di alcuni mafiosi italiani americani locali per risolvere il caso, e questi se la prendono in partico-

---

<sup>4</sup> Anche il film *Rocky* (1976) di John G. Avildsen si apre con il protagonista della vicenda, un mediocre pugile italiano americano di nome Rocky Balboa, ripreso in mezzo ad un ponte ferroviario. L'inizio del film mostra efficacemente uno dei temi principali del film: Rocky potrebbe restare un misero tirapiiedi della malavita locale oppure potrebbe diventare - come poi accadrà - vice-campione dei pesi massimi.

lare con Ritchie (Adrien Brody), un punk che lavora in un locale gay di Manhattan. Il suo migliore amico è Vinny (John Leguizamo), un 'Guido' in tutto e per tutto simile a Tony Manero, solo che in questo caso egli è rappresentato in modo ridicolo: è un adultero impenitente, un assiduo frequentatore di discoteche, e consegnerà Richie ai mafiosi, i quali lo picchieranno a sangue nonostante la polizia abbia arrestato Berkowitz. La scena più interessante per la nostra disanima è girata sul Layton Bridge nel Bronx. I mafiosi italiani americani bloccano il passaggio del ponte e spaventano un ragazzo portoricano intimandogli di non farsi vedere nel loro quartiere. In *Summer of Sam*, i mafiosi italiani americani stanno sul ponte come guardiani della loro bianchezza e del loro privilegio di classe in relazione ad altri gruppi etnici. Nel film di Lee, vengono intervistati per un servizio televisivo sulla vicenda del serial killer alcuni africani americani, i quali affermano che questo tipo di omicidi avviene ogni giorno nei luoghi in cui abitano e che il clamore suscitato esclusivamente in questa occasione è tale solo perché le vittime sono bianche.

L'avanzata sociale degli italiani americani descritta in *Saturday Night Fever* viene vista come inclusione nel gruppo sociale dominante bianco in *Summer of Sam*. Tale gruppo viene inequivocabilmente riconosciuto come coinvolto nell'oppressione degli africani americani e di altre minoranze. I ponti in questo caso sono visti rispettivamente come simboli di unione e di rottura, mostrando il diverso status sociale degli italiani americani. Ciò detto non è mia intenzione offrire una lettura semplicistica di opere così complesse. Non credo che i gruppi rappresentati in questi film - basti pensare alla presenza di un attore italiano africano americano come Giancarlo Esposito in *Do the Right Thing* (W.J.T. Mitchell 1991, 602), film che condivide con *Summer of Sam* numerose affinità tematiche - o i fenomeni culturali a cui questi film hanno dato inizio (Tricarico 2018) possano essere conclusi entro semplici schemi binari. Analizzare come un elemento dello spazio sia ricorrente - seppure in modi diversi e addirittura contrastanti - in diverse opere che rappresentano un gruppo etnico specifico può mostrare una diversa percezione di tale gruppo nella cultura popolare.

#### 1.4 Verso la classe media: il ponte come simbolo astratto

Una dimensione più introspettiva e astratta nella rappresentazione dei ponti è riscontrabile anche nelle opere di altri narratori italiani americani contemporanei. Come nota Haw (2005, 114-16), sia *Americana* di Don De Lillo (1971) che il poema «To the Brooklyn Bridge» di Daniela Gioseffi (1972) celebrano il ponte di Brooklyn in una dimensione nostalgica. Gioseffi si riferisce al ponte di Brooklyn come un'entità antropomorfa, simbolo delle speranze del ventesimo secolo, da mettere in contrasto con ciò che gli Stati Uniti sono diventati in «our

age of anxiety and despair», mentre De Lillo (1971, 118-19) parla della costruzione del ponte a confronto per discutere della speculazione edilizia presente negli anni Settanta a New York.

Un romanzo in cui i ponti (ma questa volta non i ponti di New York) occupano un ruolo molto importante nella vicenda e in cui i protagonisti sono italiani americani è *Bridge of Sighs* (Il ponte dei Sospiri) di Richard Russo (2007). I protagonisti del romanzo sono Lou C. Lynch, soprannominato Lucy, sua moglie Sarah e Bobby Marconi. Quest'ultimo è un amico d'infanzia di Lucy e Sarah, segretamente innamorato e ricambiato da quest'ultima, e cambierà il suo nome in Robert Noonan in seguito ad un episodio di violenza e dopo essersi trasferito a Venezia. Lucy e Bobby sono entrambi italiani americani appartenenti a famiglie della classe operaia. Anche la vicenda di questo romanzo si snoda attorno a due ponti fisici e simbolici: il ponte dei Sospiri di Venezia evocato nel titolo e un ponte che Lucy e Bobby devono attraversare per andare a scuola, che connette il loro quartiere alla parte est di Thomaston, un paese immaginario nello stato di New York in cui si svolge la vicenda (Russo 2007, 19). La geografia di Thomaston viene riassunta da Kathleen Drowne (2007, 83) in questi termini:

Thomaston is divided geographically into three distinct areas, each of them corresponding directly to the socioeconomic class of its residents. The West End is where the poorest citizens reside, and one neighborhood in the West End, called the Hill, houses the town's small African American population. The East End is home to Thomaston's working-class, aspirational, somewhat economically mobile families. These two large neighborhoods, implausibly yet literally separated from one another by 'Division Street,' are economically eclipsed by the Borough, where the small moneyed class lives.

Thomaston è divisa geograficamente in tre aree distinte, ciascuna delle quali corrisponde direttamente alla classe socioeconomica dei suoi residenti. Il West End è dove risiedono i cittadini più poveri e un quartiere nel West End, chiamato Hill, ospita la piccola popolazione africana americana della città. L'East End ospita le famiglie della classe operaia, ambiziose e in qualche modo economicamente mobili di Thomaston. Questi due grandi quartieri, inverosimilmente ma letteralmente separati l'uno dall'altro dalla 'Strada della divisione', sono separati economicamente dal quartiere dove vive la classe più indigente.

Raccontando il passaggio in una diversa area geografica della città delle famiglie Lynch e Marconi, *Bridge of Sighs* segnala la loro ascesa sociale. Le famiglie di Lucy e di Bobby sono descritte da Lucy come «People [...] in the middle, [who] sometimes had the chance to climb up in the world, but they could also slip back down» (Persone [...] nel mez-



zo, [che] a volte avevano la possibilità di arrampicarsi nel mondo, ma potevano anche scivolare indietro) (Russo 2007, 84), perché «in America [...] the very luckiest were insulated against failure, just as it was the unavoidable destiny of the luckless to remain thwarted» (in America [...] i più fortunati erano isolati dai fallimenti, così come rimaner fregati era inevitabile destino dei meno fortunati) (Russo 2007, 65).

Il ponte dei Sospiri a Venezia, che Lucy e Sarah vedranno nella loro visita a Bobby, è il luogo in cui avviene una presa di coscienza dei protagonisti circa la loro situazione sentimentale. È significativo notare che mentre in un caso il ponte sottolinea l'allontanamento di Lucy e Bobby dalle loro origini proletarie, nel secondo caso il viaggio in Italia porta con sé la consapevolezza dei rapporti tra i protagonisti. Tale consapevolezza, accompagnata dalla volontà di volersi reinventare una vita, è presente in queste parole di Lucy: «On the other side of the bridge is profound darkness, but I'm not afraid. Whatever lies beyond the *Bridge of Sighs* will be my new life» (Dall'altra parte del ponte c'è un'oscurità profonda, ma non ho paura. Qualunque cosa si trovi oltre il ponte dei Sospiri sarà la mia nuova vita) (Russo 2007, 322). Benché i protagonisti del romanzo siano italiani americani, i ponti di *Bridge of Sighs* rimandano ad una dimensione introspettiva ed intimista, che è solo parzialmente segnata dalla necessità di solcare barriere di pregiudizio.

### 1.5 Oltre il 'ponte'

In conclusione, si può affermare che il ponte è un simbolo della modernità e come tale è spesso associato ad un'esperienza segnata dalle divisioni di classe e di appartenenza etnica. Questo capitolo ha mostrato come le diverse rappresentazioni dei ponti nel racconto dell'esperienza degli italiani americani mostrano il multiplo senso di appartenenza di chi vive in almeno due contesti linguistici e culturali, e che viene quindi chiamato a situarsi da una o dall'altra parte del ponte, perché «choosing neither one shore nor the other condemns one to a perpetual feeling of not belonging (or belonging partially to two worlds at the same time), to eternal suspension over a 'never-really-crossed bridge'» (scegliere né una sponda né l'altra condanna a un perpetuo sentimento di non appartenenza [o appartenenza parziale a due mondi contemporaneamente], alla sospensione eterna su un ponte 'mai veramente attraversato') (Badescu 2007, 4). In altre parole, «imagining bridges is a primary attempt to join what is separated, to connect A and B, binaries which otherwise remain irreconcilable» (immaginare ponti è un tentativo primario di unire ciò che è separato, collegare A e B, termini binari che altrimenti rimarrebbero incompatibili) (Badescu 2007, 1), anche se «bridges are means of separation; they exist to build up a barrier» (i ponti sono mezzi di separazione; esistono per costruire una barriera) (Badescu 2007, 2).



L'analisi dell'immaginario del ponte in opere che riguardano gli italiani americani ha identificato un progressivo cambiamento nel modo in cui questo gruppo è stato percepito in rapporto sia ai gruppi sociali dominanti sia ai gruppi minoritari.

Lungi dall'indicare una condizione transitoria, i ponti sembrano spesso essere immagini minacciose, che segnalano una separazione permanente tra diversi gruppi. L'analisi precedente ha inoltre mostrato che «as they dramatically alter geography, bridges also recreate identities» (mentre alterano drasticamente la geografia, i ponti ricreano anche le identità) (Hetzl 2007, 198): se gli italiani americani erano un gruppo oppresso e minoritario nella prima parte del Novecento, narrazioni successive mostrano un avanzamento sociale degli italiani americani e addirittura la loro volontà di creare nuovi ponti per distinguersi da altri gruppi etnici minoritari. La rappresentazione 'simbolica' dei ponti in *Bridge of Sighs* sembra offrire una forma letteraria all'idea di un progressivo tramonto dell'identità etnica degli italiani rispetto ad altri bianchi (Alba 1985).

Se Deleuze e Guattari (2010) hanno ragione indicando nell'opera di Kafka elementi utili a comprendere le culture 'minoritarie', credo sia possibile commentare queste rappresentazioni della cultura italiana americana rifacendosi ad un celebre racconto di questo scrittore, intitolato proprio «Die Brücke» (Il ponte) (1917).<sup>5</sup> In questo racconto si narra di un ponte umanizzato e aggrappato mani e piedi a due rive. Un giorno passa un uomo sulla schiena del ponte, questo si gira per guardarlo e così facendo crolla. Come nel racconto di Kafka, l'analisi precedente ha dimostrato che, oltre ad essere un fragile elemento di unione tra le culture, il ponte è anche un elemento di divisione. In altre parole, quando si cerca di rivoltare o rivelare attraverso l'analisi il ruolo di ponte che spesso è stato attribuito agli immigrati - persone che peraltro questi ponti li hanno spesso costruiti - se ne esce vedendo che le due rive sono più lontane che mai e che tale distanza non sia colmabile.

Perché il ponte è stato utilizzato così frequentemente come elemento di discrasia e separazione oltre che come elemento di unione in molti film e opere letterarie riguardo agli italiani americani? Ritengo che l'immagine del 'ponte tra le culture' rappresenti le culture come entità chiuse in loro stesse, separate, omogenee e fisse piuttosto che coinvolte in un processo costante di traduzione e mutua ibridità (Bhabha 2001). Le opere che raccontano la migrazione e la presenza di immigrati italiani negli Stati Uniti sono utili per comprendere che le culture non sono immobili e monolitiche, ma sono costantemente coinvolte in un processo di rilettura, traduzione, e risignificazione.

<sup>5</sup> Deleuze e Guattari si riferiscono a Kafka come modello per comprendere l'opera di autori 'minori'. L'operazione in atto in questo saggio al contrario è quella di analizzare come un gruppo di migranti europei sono stati rappresentati negli Stati Uniti, unendo le prospettive sia di scrittori e registi 'maggiori' che 'minori'.

