

# ***lettere aperte***

Ausgabe 2, 2015

Italo-America.

Transatlantic Connections and Italian (Cultural)  
Studies

Für eine transatlantisch-italianistische Literatur- und  
Kulturwissenschaft

## Impressum

*lettere aperte* erscheint zweimal jährlich in Form von Themenheften, die über einen Call for Paper ausgeschrieben werden. Einzelhefte können auch von GastherausgeberInnen verantwortet werden.

Entsprechende Vorschläge sollen nicht mehr als 6000 Zeichen umfassen und an folgende Mailadressen gerichtet werden: [fabien.kunz@uni-hamburg.de](mailto:fabien.kunz@uni-hamburg.de), [albert.goeschl@uni-graz.at](mailto:albert.goeschl@uni-graz.at) und [d.winkler@uibk.ac.at](mailto:d.winkler@uibk.ac.at)

Publikationssprachen sind das Italienische und Deutsche; es sind auch Zusendungen auf Englisch und Französisch möglich. Alle eingereichten Beiträge werden anonymisiert vom wissenschaftlichen Beirat von *lettere aperte* begutachtet.

## Redaktion

Albert Göschl (Graz)  
Fabien Kunz-Vitali (Hamburg)  
Daniel Winkler (Innsbruck)

## Wissenschaftlicher Beirat

Rudolf Behrens (Bochum)  
Francesca Broggi (ETH Zürich)  
Stefano Brugnolo (Pisa)  
Marc Föcking (Hamburg)  
Judith Kasper (München)  
Florian Mehlretter (München)  
Domenico Scarpa (Torino)  
Sabine Schrader (Innsbruck)  
Birgit Wagner (Wien)

## Gestaltung

Gerhard Moser  
Daniel Schneider

## Software

[www.pepperweb.net](http://www.pepperweb.net)

ISSN 2313-030X

## Colophon

*lettere aperte* esce ogni sei mesi sotto forma di quaderni tematici, redatti in seguito alla diffusione di un Call for Papers. Singoli numeri speciali possono anche essere diretti da curatori esterni su invito. Le proposte in tal senso non devono superare i 6000 caratteri e devono essere indirizzate ai seguenti indirizzi di posta elettronica: [fabien.kunz@uni-hamburg.de](mailto:fabien.kunz@uni-hamburg.de), [albert.goeschl@uni-graz.at](mailto:albert.goeschl@uni-graz.at) e [d.winkler@uibk.ac.at](mailto:d.winkler@uibk.ac.at)

Le lingue di pubblicazione sono l'italiano e il tedesco; possono essere inviate articoli anche in inglese o in francese. Tutti i contributi ricevuti verranno resi anonimi e valutati dal comitato scientifico di *lettere aperte*.

## Redazione

Albert Göschl (Graz)  
Fabien Kunz-Vitali (Hamburg)  
Daniel Winkler (Innsbruck)

## Comitato scientifico

Rudolf Behrens (Bochum)  
Francesca Broggi (ETH Zürich)  
Stefano Brugnolo (Pisa)  
Marc Föcking (Hamburg)  
Judith Kasper (München)  
Florian Mehlretter (München)  
Domenico Scarpa (Torino)  
Sabine Schrader (Innsbruck)  
Birgit Wagner (Wien)

## Layout

Gerhard Moser  
Daniel Schneider

## Programmierung

[www.pepperweb.net](http://www.pepperweb.net)

ISSN 2313-030X

# Indice / Index

Italo-America. Transatlantic Connections and Italian (Cultural) Studies /  
Für eine transatlantisch-italianistische Literatur- und Kulturwissenschaft

Sabine Schrader and Daniel Winkler

Race and Victimhood in Postwar Representations of Sexual Violence in  
Occupied Italy

Stephanie De Paola

Tra umorismo e satira: donne americane e donne italoamericane nella  
narrativa di John Fante

Emanuele Pettener

Geografia poetica dell'assenza. Poeti italoamericani e l'Italia  
abbandonata

Ilaria Serra

A Fistful of Focaccia: Italy and America in Nico Cirasola's *Focaccia Blues*

Mary Ann McDonald Carolan

*Mambo Italiano* in Montreal. Theatrical *Italianità* in Émile Gaudreault's  
Transnational Queer Comedy

Sabine Schrader and Daniel Winkler

*Nico Cirasola. Focaccia Blues. Italia, Bunker Lab 2009.*

<https://www.youtube.com/watch?v=fhnZd-Bt5q4>

## **Italo-America. Transatlantic Connections and Italian (Cultural) Studies**

The discussion of Italian literature and culture within Italian Studies has been for a long time restricted to the geographical boundaries of Italy itself. The last decades have shown, however, an opening towards a broader vision, especially in the context of theoretical approaches such as Postcolonialism, Cultural Translation, and TransArea Studies. Analogous to Francophone and Hispanophone Studies, Italian Studies has begun to also focus on the so-called 'guest worker' and Migration literature, a genre which includes not only the literature of authors who migrated to Italy, but also 'Italian' literature originating in countries like France, Germany, and the United Kingdom. Strikingly, up until now, literature and media originating in the Italo-American context have been studied much more frequently in other fields of research, such as American and Canadian Studies, than in (European) Italian Studies. This edition of *Lettere aperte*'s 2<sup>nd</sup> edition will for that reason be dedicated to Italo-American Culture.

The presence of Italy in North America is, for a range of reasons, especially fascinating for an intercontinental conception of Italian Studies. One such reason is the long history of emigration from Italy since the 19<sup>th</sup> century, offering a massive quantitative presence of Italians that predates the beginning of other 'mass migrations' to the U.S. (e.g. from South America and South Asia). Italian migration has thus influenced North American culture not only in the sense of typical migrant sectors (e.g. gastronomy) and tourist clichés, but has also shaped American popular culture in a new, transcultural and transatlantic way. An emblematic example is *The Rat Pack*, of which the legendary Dean Martin, Frank Sinatra and Sammy Davis Jr. were members. The group toured throughout the United States and Europe between the 1960s and 80s. However *The Rat Pack* is an example of only the most popular conformation of Italo-American culture. Hollywood of the 1960s and onwards is inconceivable without directors such as Martin Scorsese, Francis Ford Coppola and Sergio Leone, figures who epitomize Italo-American culture with movie genres like the Spaghetti Western (beginning with Leone's *Once upon a Time in the West / C'era una volta il West*, 1968) and gangster films such as *The Godfather I-III* (1972/74/90). These genres and directors, with Scorsese and Coppola receiving Academy Awards for their work, became 'national' representatives of North American popular culture.

While also taking into account that Italian culture, at least that of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>th</sup> century, cannot be disconnected from American culture. Mass migration has generated transatlantic networks and experiences, which have fundamentally transformed the cultural landscape of the 'old continent'. We only need to think of the Postwar Italian film industry, which is clearly under American influence. Many films of the era demonstrate the intercontinental shape of Italian cinema in that directors filmed in both the United States and Italy. Striking examples are Luchino Visconti and Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci and Emanuele Crialese. One could pose a similar argument regarding Italian literature of the (post-) modern period in terms of both content and esthetics, which is clearly influenced by American prose. Whether in the evocation of the American Dream, accounts of concrete experiences in America, translation and editing practices, or through mention of esthetic interactions, the influence is unmistakable. Italo Calvino, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Cesare Pavese and Elio Vittorini, as well as Alessandro Baricco and Melania Mazzucco, can be considered in this respect as interesting case studies.

Similarly fascinating is the personal engagement of several musicians, poets, and directors with the theme of migration. Beyond profitable genres such as crime fiction and thriller, many Italo-American artists have dedicated themselves to innovative, esthetically diverse artistic production. Films such as Martin Scorsese's documentary *Italianamerican* (1978) or Paul Tana's experimental films *La Sarrasine* (1992) and *Souviens-toi de nous / Ricordati di noi* (2007) are based on the directors' own family and migration histories. They intertwine Italo-

American everyday experiences with media memories (e.g. TV archives of italophone broadcasts) along with literary and 'high' culture imaginary of Italy (e.g. adaptations of epic poems), including alternating regional dialects with Standard English, French or Italian. This technique can be observed not only in America, but also among artists living in Italy such as Melania Mazzucco. Her novel *Vita* (2003), which has been translated into several languages including English, French and German, centers on her own family history and innovatively deals with Italian migration history in the form of a docufiction. Furthermore, the Italo-American axis has a clear cultural and regional impact on specific migration movements. For example, there is a strong presence of authors from the region of Molise in certain provinces of Canada. In Montréal and Toronto the poet and songwriter Tonino Caticchio as well as the artists Antonio D'Alfonso and Marco Micone have a prominent role in the Canadian intellectual scene (e.g. by editing bilingual anthologies, collaborating on the journal *ViceVersa* as well as on italophone radio broadcasts and publishers). They are also a good example of the transatlantic impact of Italo-American literature: authors such as Caticchio have written literature in standard French and Italian as well as in the regional dialect of Molise (mainly poetry), although the reception of the latter is often closely linked and restricted to Italy. In other words, these diverse socio-cultural connections and narratives can be read as results of processes of transfer and transformation. They have shaped both the everyday and the 'high' culture of the transatlantic as well as having revived Italo-American imaginary. Thus they are essential to the foundation of transatlantic American culture, a role which is especially defined in the 1960s and 80s (in terms of Italo-American literature, *The Rat Pack*, and the Spaghetti Western), and which also may be read as an anticipation of the impact of Latin American culture and the processes of creolization.

Sabine Schrader/Daniel Winkler (Innsbruck)

## **Italo-America. Für eine transatlantisch-italianistische Literatur- und Kulturwissenschaft**

Wurde die Auseinandersetzung mit der italienischen Literatur und Kultur traditionell auf Italien beschränkt, so haben die Forschungen der letzten Jahrzehnte vor dem Hintergrund der postkolonialen Theorie sowie Ansätzen der Transarealität und kulturellen Übersetzung eine Öffnung angezeigt. Analog zur Frankophonie- und Hispanophonie-Forschung hat auch in der Italianistik eine Beschäftigung mit der sogenannten Gastarbeiter- und Migrationsliteratur eingesetzt. Ist dabei neben der Literatur von nach Italien migrierten AutorInnen auch die in Ländern wie Deutschland und Frankreich entstandene 'italienische' Literatur ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, so gilt dies (in Europa) wesentlich weniger für die italoamerikanische Literatur- und Medienproduktion, die v.a. im Rahmen der Kanadastudien und der Amerikanistik Berücksichtigung gefunden haben. Die zweite Nummer der Internetzeitschrift *lettere aperte* will dieser transatlantischen Spur nachgehen.

Die Präsenz Italiens auf dem amerikanischen Kontinent scheint aus mehreren Gründen besonders interessant: Sie ist aufgrund der langen Geschichte der transatlantischen Emigration seit der Mitte des 19. Jahrhunderts schon allein quantitativ besonders massiv und hat hier im Vorfeld anderer Migrationsbewegungen, u.a. aus Südamerika und Südostasien, eine besondere Wirkungskraft entfaltet. Die italienische Migration hat die nordamerikanische Gesellschaft nicht nur in Form typischer Migrationsbranchen (wie der Gastronomie) und touristischer Klischees geprägt, sondern auch die Populärkultur neu, nämlich transkulturell und transatlantisch formiert. Sinnbildlich kann dafür *The Rat Pack*, die aus Samy Davis Jr., Dean Martin und Frank Sinatra bestehende Musikgruppe stehen, die v.a. in den 1960er und 1980er Jahren, anfangs noch durch weitere US-

amerikanische Mitglieder ergänzt, quer durch die Vereinigten Staaten und Europa getourt ist. Doch *The Rat Pack* ist nur die populärste Formation einer italoamerikanischen Kultur. Auch die Filmbranche ist ab den 1960er Jahren ohne Regisseure wie Martin Scorsese, Francis Ford Coppola und Sergio Leone nicht mehr zu denken, die mit Genres wie dem Italowestern (beginnend mit dem ersten in Amerika gedrehten Streifen *Once upon a Time in the West/C'era una volta il West*, 1968) und Filmerfolgen wie *The Godfather I-III* (1972/74/90) zum Inbegriff der italoamerikanischen Filmkultur geworden sind. Bald nobilitiert, u.a. durch einige Oscars, haben sie auch breite 'nationale' Anerkennung gefunden, als Repräsentanten der nordamerikanischen Populärkultur.

Auch die italienische Kultur kann, zumindest die des 20. und 21. Jahrhunderts, in vielen Bereichen nur schwer losgelöst von der amerikanischen gedacht werden. Denn die Massenemigration hat nicht zuletzt auch transatlantische Netzwerke und Erfahrungen erzeugt, die die Kulturproduktion am 'alten Kontinent' grundlegend transformiert haben. Man denke nur an die italienische Filmindustrie, die v.a. in der Nachkriegszeit deutlich unter amerikanischem Einfluss steht, zahlreiche Koproduktionen hervorbringt bzw. Filmschaffende zwischen den Kontinenten migrieren lässt und zwar nicht nur die des B-Movies. Genannt seien auch Luchino Visconti oder Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci oder Emanuele Crialese. Ebenso lässt sich für die italienische Literatur der (Post-) Moderne argumentieren, dass diese in einer inhaltlichen wie ästhetischen Interdependenz zur amerikanischen Erzählliteratur steht, sei es in Bezug auf die Beschwörung des amerikanischen Traums oder konkrete Amerikaerfahrungen, Übersetzungs- und Editionstätigkeiten sowie formalästhetische Wechselwirkungen. U.a. stellen hier Italo Calvino, Eugenio Montale und Alberto Moravia, Cesare Pavese und Elio Vittorini sowie Alessandro Baricco und Melania Mazzucco interessante Beispiele dar.

Nicht weniger faszinierend ist die Auseinandersetzung vieler Kulturschaffender mit der Migration, die sich über kommerziell einträgliche Genres hinaus auch in innovativen ästhetischen Formen und Formaten niedergeschlagen hat. Filmproduktionen wie Martin Scorseses Dokumentarfilm *Italianamerican* (1978) oder Paul Tanas experimentelle Filme wie *La Sarrasine* (1992) und *Souviens-toi de nous / Ricordati di noi* (2007) widmen sich der eigenen Familienmigrationsgeschichte und verweben dabei u.a. italoamerikanische Alltagserfahrungen mit der medialen Memoria (etwa TV-Archiven von italienischsprachigen Sendungen) sowie dem literarisch-'hochkulturellen' Imaginären Italiens (z.B. Adaptationen von Epen), Code-Switching zwischen Regional- und Hochsprachen inklusive. Diese Tendenz ist nicht nur in Amerika, sondern auch unter in Italien lebenden KünstlerInnen wie Melania Mazzucco zu beobachten, die mit ihrem inzwischen vielfach übersetzten Roman *Vita* (2003), ausgehend von ihrer eigenen Familie, die italienische Migrationsgeschichte in Form einer Ästhetik der Docufiction aufgearbeitet hat. Gleichzeitig zeigt die italoamerikanische Achse, gerade in der Literatur, im Rahmen von spezifischen Migrationsbewegungen auch ihre regionalkulturelle Prägungskraft. Hier lässt sich beispielsweise an die starke Präsenz von Autoren aus der Region Molise in manchen Gebieten Kanadas denken. Beispielsweise haben in Montréal und Toronto u.a. der Lyriker und Songwriter Tonino Catichio und die Roman- und Theaterautoren Antonio D'Alfonso und Marco Micone deutlichen Anteil an der Herausbildung einer intellektuellen Szene (Herausgabe von bilingualen Anthologien, Mitwirkung an der Zeitschrift *ViceVersa* sowie an italienischsprachigen Radiosendungen und Verlagen). Sie sind aber auch ein Beispiel für den transareal prägenden Charakter der italoamerikanischen Literatur, insofern als die genannten Autoren sowohl 'hochitalienische', als auch stark regional verankerte Literatur verfasst haben, wobei die Rezeption letzterer (v.a. Poesie) oftmals stark an die Herkunftsregion gekoppelt ist. Anders gesagt, auch diese soziokulturellen Formationen lassen sich als Transfer- und Transformationsprozesse lesen, die die transatlantische Alltags- wie Hochkultur neu formiert und das italoamerikanische Imaginäre neu belebt haben. Sie bilden gleichzeitig, so unsere These, eine grundlegende Basis für eine transkulturelle amerikanische Kultur, die v.a. zwischen den 1960er und 1980er Jahren u.a. in Form der italokanadischen Literatur, des *Rat Pack* und des Italowesterns schon eine Öffnung in Richtung Lateinamerika andeutet.

## Selected Bibliography / Auswahlbibliographie

- Altreitalie. Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo*, 1989.  
<http://www.altreitalie.it/Pubblicazioni/Rivista/Rivista.kl>.
- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt, 2014.
- Battistella, Graziano ed. *Gli italoamericani negli anni ottanta. Un profilo sociodemografico*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1990.
- Bürge, Matthias. *Die literarischen, künstlerischen und kulturellen Quellen des Italoamerikans*. Frankfurt: Peter Lang, 2011.
- Carolan, Mary Ann M. *The Transatlantic Gaze: Italian Cinema, American Film*. Albany: SUNY Press, 2014.
- Cinotto, Simone ed. *Making Italian America. Consumer Culture and the Production of Ethnic Identities*. New York: Fordham University Press, 2014.
- Corti, Paola/ Matteo Sanfilippo, ed. *Storia d'Italia. Annali 24. Migrazioni*. Torino: Einaudi, 2009.
- Ette, Ottmar. *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.
- Gnisci, Armando. *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi, 2003.
- Italian American Review*, 2011. <http://qcpages.qc.cuny.edu/calandra/publications/italian-american-review/italian-american-review>.
- Kleinhans, Martha/ Richard Schwaderer, ed. *Transkulturelle italoophone Literatur/Letteratura italoфона transculturale*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Lombardi-Diop, Cristina/ Caterina Romeo, ed. *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*. Basingstoke et al.: Palgrave Macmillan, 2012.
- Marchand, Jean-Jacques ed. *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1991.
- Muscio, Giuliana/ Joseph Sciorra/ Giovanni Spagnoletti, ed. *Mediated Ethnicity: New Italian-American Cinema*. New York: John D. Calandra Italian American Institute, 2010.
- Perin, Roberto/ Franc Sturino, ed. *Arrangiarsi. The Italian Immigration Experience in Canada*. Toronto: Guernica, 2006.
- Prifti, Elton. *Italoamericano. Italiano e inglese in contatto negli USA. Analisi diacronica variazionale e migratoria*. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Pretelli, Matteo. *L'emigrazione italiana negli Stati Uniti*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- Schlumbohm, Dietrich. "Der Einfluss der amerikanischen Literatur auf die moderne italienische Prosa (insbesondere auf die Werke Pavese und Vittorini). Ein Forschungsbericht." *Romanistisches Jahrbuch* 19, (1968): 133-162.
- Schrader, Sabine/ Daniel Winkler, ed. *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Sciorra, Joseph. *Built with Faith: Italian American Imagination and Catholic Material Culture in New York City*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2015.
- Tamburri, Anthony Julian. *Re-reading Italian Americana: Specificities and Generalities on Literature and Criticism*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2013.
- Tommasi, Lydio F./ Piero Gastaldo / Thomas Row, ed. *The Columbus People. Perspectives in Italian Immigration to the Americas and Australia*. New York: Center for Migration Studies, 1994.
- Wagner, Birgit. "Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept", 2009.  
<http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/bwagner2.pdf>.
- Wood, Gordon S./ Marcello Pacini, ed. *La virtù e la libertà. Ideali e civiltà italiana nella formazione degli Stati Uniti*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1995.

## Race and Victimhood in Postwar Representations of Sexual Violence in Occupied Italy

In 1990 Andrea Z., who lived through the liberation of Southern Italy as a young man, described the experience before and after the armistice in the area around Frosinone, where he was living with his family.<sup>1</sup> He writes that before the liberation, when the Germans were occupying his village, life was relatively tranquil and relationships with their occupiers was friendly:

Prima dell'armistizio i rapporti con questi soldati furono meravigliosi. In un paese dove non succedeva mai nulla, si creò un'atmosfera di festa e noi ragazzi tutti i giorni ci recavamo tra loro portandogli uova, frutta fresca, dolci, e sempre questi contraccambiavano con caramelle, cioccolate [sic], sigarette, che noi davamo agli adulti.<sup>2</sup>

After September 8 1943, that all changed. In addition to the heavy bombing and widespread hunger that plagued Southern Italy, the hoped-for liberation brought other sufferings, including the “mass rapes” of Italian civilians by the French colonial troops. For Andrea Z., recalling the liberation meant remembering the rapes of civilians – men, women, and children, but above all women (some of whom, as he claims, were raped by hundreds of men) – by the Moroccan troops as well as the impotence he and other civilians felt when they failed to protect “le nostre donne”: “Alcune madri, fratelli, padri furono uccisi per difendere il loro onore. In poche ore i nostri ‘liberatori’ sono riusciti a cancellare 6 mesi di barbarie tedeschi.”<sup>3</sup> Italy’s liberation in his testimony became equivalent to rape; the two were bound up together in his memory. According to his testimony, love did not exist for Italian civilians during wartime. “Atti d’amore” – presumably of a violent nature – existed only for the Moroccans and for the soldiers of the various occupying armies: “ci furono però atti di amore tra i soldati di tutti gli eserciti.”<sup>4</sup>

His testimony is significant for a number of reasons. First, it complicates the trope of “il cattivo tedesco” and evinces a certain sympathy for the Italians’ German occupiers who, while guilty of their own sort of barbarism against civilians in the South, nevertheless seemed to generally respect Italian women.<sup>5</sup> His testimony also seems to echo a sentiment expressed by many Italian civilians who lived in the South during the war: that the liberation represented a watershed in the history of the war in the sense that it signified the beginning of real suffering for Italian civilians – the hunger, the bombings, the rapes. The language Andrea Z. used to describe the rape of Italian women is also, in its own way, telling and emblematic. The raped women were “our women”, and he and the other civilians had failed in their duty to protect their honor. The rape of women in wartime, as many scholars have noted, is not only often a reality of war it is also a frequent trope – a symbol of “national and sexual humiliation” (see e.g. Fehrenbach 2005, 50). As foreign troops entered Germany in 1945, for example, German men sometimes found themselves powerless to protect German women from sexual violence; the presence of foreign troops also meant that they no longer had “exclusive claim to bodies of white German women” (ibid., 47). Like their German counterparts, Italian men also realized that during the liberation they lost their status as defenders and protectors of women. But, men were not the only ones who may have faced such affronts. As Gabriella Gribaudi has written, raped women were “segnate”; many who were known to have been raped found themselves unable to marry or, if they were able to, it was often with less than desirable partners (Gribaudi 2005, 527).

After 1943, even relationships that were consensual – or, if not consensual, at least more ambiguous, difficult to define – likely products of wartime exigencies became particularly controversial.<sup>6</sup> For example, Orietta M., who was a young girl when the war broke out in Italy recalls the retaliations that women who left their Italian fiancés for their American occupiers were subjected to:

Quando gli americani arrivarono a Roma fu una gioia incredibile e difficile da raccontare. C'erano i marocchini che assalivano le ragazze! Ma c'erano anche le ragazze che...lasciarono i fidanzati italiani per mettersi con gli americani. E le teste rapate venivano coperte con dei bei foulards!<sup>7</sup>

This example reveals that in addition to those women who had been “compromised” through their relationships with either the Germans or fascists after the fall of fascism in 1943 and those who had been condemned spies, women who simply went with the stranger – in this case, the Americans – were also punished in this way.<sup>8</sup> Giovanna B., writing of her experiences along the Gothic Line during the liberation, describes a more extreme example of the jealousy that these women evoked:

Capimmo che gli americani erano vicini...C'interrogarono per sapere le posizioni dei tedeschi e tutti risposero quel poco che sapevano; a noi ragazze un comandante raccomandò di non dare confidenza ai militari perché potevano nascere gelosie e tragedie (infatti per questo era stata uccisa una ragazza di soli [sic] quindici anni).<sup>9</sup>

These women were seen by some of the other civilians, their male counterparts in particular, as traitors. For some civilian observers, the Allied occupation had clearly become too intimate and invasive – especially in the case of rape committed by the black or ‘colored’ troops. Some of the testimonies of Italian civilians who lived during the war, for example, reveal a deep, long-lasting and collective fear of these soldiers – of not only the Moroccan troops, but, in many cases, of black or ‘colored’ soldiers in general, which was not only influenced by what civilians actually saw and experienced but also by the anti-black propaganda of the Italian fascist regime and the Repubblica Sociale Italiana.<sup>10</sup> For example, one woman described the fear felt by her family when the Americans, with their ‘colored’ troops, were stationed in their homes in Liguria:

In quell'occasione, per la prima volta, conoscemmo davvero la paura: quella paura che toglie il fiato e le forze. Cercavamo di sorridere, di mostrarci ospitali e disinvolti, ma non ci riusciva molto bene. Ci terrorizzava soprattutto il colore di quei visi: era giallognolo, olivastro; non ne avevamo mai visti prima di così.<sup>11</sup>

In many testimonies, in fact, Italian civilians frequently wrote of the disillusion that came with liberation and referred to liberation sarcastically – as a curse rather than a blessing.<sup>12</sup> The experience of the liberation for many civilians signified violence and violation. This violence and violation, as Filippo Focardi and Lutz Klinkhammer have noted, – especially that which was attributed to the French Moroccan troops – also took on a broader political meaning in the immediate postwar period. It formed part of a wider narrative that justified Italy's status as a victim of Nazi-Fascism and helped to exculpate Italian war criminals and keep such criminals from being tried by the Allied Forces in the years right after the war (Focardi/Klinkhammer 2004, 330–348).

Although it was not until the 1990s that the history of sexual violence in World War Two Italy began to be considered seriously by scholars, it was represented in literature and film in the early postwar period.<sup>13</sup> Undoubtedly the most well-known work dealing with wartime sexual violence is Alberto Moravia's 1958 novel, *La Ciociara* (*Two Women*). In Moravia's book, much as in Andrea Z.'s testimony, it is with the liberation that the true suffering of Italian civilians begins. *La Ciociara* tells the story of the horrors that plagued Southern Italy during World War Two through the experiences of two women: Cesira, a widowed shopkeeper, and Rosetta, her adolescent daughter. The novel is narrated by Cesira, who chronicles the women's flight from Rome to the region of Ciociara, where they hope to find bread, peace, and family away from the chaos of Rome but, instead, encounter starvation, ignorant peasants (with the exception of the young student and intellectual Michele, who they befriend) and eventually, the arrival of the Allies with the French Moroccan troops. While the threat of sexual violence is present throughout the novel from all sides – from the fascists, to Italian civilians, to the American troops – it is the French Moroccan troops, the strange soldiers “dalla pelle scura e con le facce come di turchi” dressed in white sheets who “se non ci fosse stata la guerra, questi marocchini mai e poi mai sarebbero venuti in Italia” that actually defile Rosetta; Cesira is attacked and passes out as Rosetta is gang-raped in an abandoned church as the women flee the falling bombs of the Allies (Moravia 2006, 261). The representation of the French colonial soldiers contrasts sharply with the depiction of the German soldier, Gunther, who rapes Ida Mancuso, the protagonist of Elsa Morante's 1974 novel *La Storia* during the occupation of Rome in World War Two. Gunther is ordinary and pitiable, with his ill-fitting uniform, childlike face, and longing for his mother and his home (Morante 1974). Before he brutally assaults Ida, he helps her carry her groceries up the stairs and shows her a photograph of his family. Gunther may be a sexual aggressor but he is also, like Ida and unlike the French colonial troops, a victim; he is killed fighting a war for which he has little understanding or conviction.

But Rosetta's rape is central in a way that Ida's is not. Rosetta's rape is highly symbolic: her violation is also Italy's writ large, foreshadowed, as Kozma-Southall writes, in a series of violent instances leading up to the rape, such as in a detailed description of Allied shelling (Kozma-Southall 1984, 209). She writes that the shelling "transforms the novel from the simple story of two victims to the quasi-allegory of two women who are also integral parts of a much larger and more universal meaning, i.e., the violence done to Rosetta is like that done to Italy during the war" (ibid.). Moravia himself, in a letter to his editor, Valentino Bompiani, wrote of the centrality of rape to the book and discusses the possibility of calling the English-language translation simply "Rape": "The title will remain *La Ciociara* even though the more appropriate title would be 'Lo Stupro' (the rape). In fact, absolutely in the classical manner: 'The Rape of Italy'. I think that since *La Ciociara* is a title that's untranslatable in English, I'm going to propose 'Rape,' which sounds good as a title... In the story there is really no love, there is only (as you'll understand) a rape" (Moravia 2001, 348). If there is only 'a rape' in the novel, there is also hope for redemption at the novel's end for the two women, and for Italy.

For Moravia, "la guerra è infatti uno stupro, e cioè la profanazione di qualcosa di intatto, di puro" (Seroni 1957). However, some foreign journalists refused to recognize the deeper meaning(s) that the rape held and the apparent allusion to Italian victimhood that it implied. In a bitter 1958 review of the book in the *New York Times*, the American journalist Charles Poore wrote that Cesira was nothing more than a simple egoist who was seeking "peace and largesse at the hands of the Allied forces" (Poore 1958). She was awaiting, as he writes, liberation which was really "defeat" but which the Italians had somehow turned into a "victory". While Poore does note that the focal point of the book is the "attack" (the word "rape" is never used) of Cesira and Rosetta by the French Moroccan troops and that all that leads up to it is prelude, he does not ponder at length on its meaning. For Poore, this novel teaches us nothing new about the horrors of war. Rather, it should give us a greater appreciation for the suffering of the British: "In truth, if you compare the bombardments from the air that the Londoners endured for five years with the amount of shellfire around Cesira and Rosetta, you come out with a renewed admiration for the superior fortitude of the British people." (ibid.)

In Poore's comparative framework, the British suffered much more than the Italians during the war. Moreover, the evident critical (and, implicitly, unjustified) attitude among Italians in the novel towards the Allies was also noted, "especially when their arrival did not immediately inaugurate a *risorgimento* of good times, good food, good clothing, and improved housing among the ruins for all" (ibid.). Poore clearly had little patience for the book's allusion to Italian victimhood. In a much more glowing review of the novel, Marc Slonim wrote that the rape scene is the "book's least convincing episode, even though it has an important place in the larger symbolic structure" (Slonim 1958). The two women are, according to Slonim, victims of the war: "War kills their innocence and goodness, turning them into tools of evil." (ibid.) Slonim, unlike Poore, seems far less loath to call the two women victims. For Poore, it seems that to name Cesira and Rosetta victims would be to grant Italy a victim status too.

After the publication of *La Ciociara* and the release of the film version – which had simplified the more complex text of the novel – by Vittorio De Sica in 1960 the topic of Allied sexual violence in Italy remained relatively absent from cultural media and political discourse.<sup>14</sup> But, in the last few years, the violence committed by the French colonial troops in particular seems to have taken on new meanings, sometimes functioning as a 'usable past' in political discourse.<sup>15</sup> For instance, in 2005, Alleanza Nazionale (National Alliance) released a poster calling for an end to sexual violence against women, demanding that the perpetrators of such violence be punished according to the law [against sexual violence] passed in Italy in 1996. The poster, which read in bold "Never Again!" featured a screenshot from Vittorio De Sica's *La Ciociara*.<sup>16</sup> Three years later, in 2008, a women's organization in Bologna announced an anti-violence against women initiative with posters showing a propaganda image from the fascist period – of a black American soldier sexually assaulting a white woman – which read, "Defend her! She could be your mother, your wife, your sister, your daughter."<sup>17</sup> The publication of the flyers elicited intense reactions. A number of local politicians representing the Partito Democratico (PD) argued that the image – regardless of the organizers' intentions – criminalized foreigners. Critics of both the Alleanza Nazionale and the Bologna Women's Center posters voiced their concern about the use of such images, which, though attempting to raise awareness about violence against women, seemed, to instead, re-evoke the fears of 'the black peril'. Critics also did not fail to notice the particular salience these images took on in the atmosphere of heightened fears surrounding the growing number of 'extra-comunitari' in Italy.

Outside of Italy, the representation of the violence committed by the French colonial troops has also recently served as a backdrop to a novel written by the American author, Joanna Scott, whose earlier novel *The Manikin* was a finalist for the Pulitzer Prize. *Liberation*, published in 2005, is a novel about the occupation of Elba in World

War Two; it is narrated by Adriana Rundel, an elderly woman living in New Jersey, through a series of memories of her experiences as a young girl (Adriana Nardi) living through the liberation. Andrea Nardi, is a privileged, slightly spoiled, and very protected eleven year old. When the French colonial troops arrive on Elba, Adriana is forced into hiding in a closet as word of the violence committed by these troops began to spread. Adriana is vaguely aware of the threat that they pose to her:

Deep inside her growing body, inside the cabinet, inside the kitchen, inside the walls of La Chiatta, she let herself consider what could happen. She could guess that it had to do with the advantages of strength over the stupidity of innocence. Adriana Nardi wasn't stupid. She'd always considered herself exceptionally knowledgeable and didn't find it difficult to surmise at least a part of the truth from which she was being protected. It had to do with young girls and soldiers and how, if a girl's body was too little for their [soldiers'] pleasure, they had to make it bigger. (Scott 2005)

Her sheltered world changes as the war begins to disrupt life on the island and brings a young Senegalese soldier, Amdu Diop, who has escaped from his regiment into her backyard. Amdu had run away after accidentally viewing a group of his fellow soldiers gang rape and murder a young Italian girl: "He couldn't unsee what he couldn't deny was beyond the general's liberal directive of *tout est permis*. Surely this act wasn't covered by *tout est permis*. Anything goes...except this. This was not war." (ibid., 33)

After his escape, Amdu finds himself in the garden of La Chiatta, where he encounters Adriana Nardi. In their first meeting he saves her, in fact, from some stray bullets as they fly over her garden. When he takes her into his arms he muses on the fact that she "wasn't unlovely" and that it felt good to hold her, "and to smell the sharp lime smell of crushed grass mixed with the dry brown spines from the hedge and to feel the body beneath him accept its defeat" (ibid., 66). But, Amdu does not take advantage: "In some ways, it would be easier to have his way than not, and for this reason most men in Amdu's position would have continued with the expected action. But Amdu wasn't like most men" (ibid., 66). He was not like the other soldiers in his regiment. He is, and this becomes increasingly clear as the novel goes on, an exception. He is, like Rosetta, almost too good, too saintly for the war. He is also, unlike the other French Colonial soldiers in Scott's novel and in Moravia's *La Ciociara*, a fully-developed character and not only a rapist.

Once Adriana and Amdu get over the initial strangeness and foreignness of each other, they become friends and a kind of platonic love develops between the two. Adriana brings the hungry Amdu food and nurses him back to health when he falls ill. But, their love is, in the end, impossible. Eventually, Amdu will pay with his life for the crimes of his fellow soldiers. He is killed by a bomb that was planted on his regiment's ship by the citizens of Elba as retribution for the violence committed by the French colonial soldiers.

*Liberation* is a story about young love but it is also a story about the horrors of war and about the meaning of the word 'liberation'. The liberation, in Scott's novel, brought new threats to Elba, though the most prevalent of all was rape:

From the start, it is clear that Scott intends the word 'liberation' to be fraught with irony. The rape by the Moroccans, who are also Allied soldiers, provides a focus for this theme, its horrible details accumulating throughout the book. As she takes on the absurdity of war, Scott makes it increasingly obvious that for most of the local population being liberated is often not much better than being occupied. (Freed 2005)

Still, unlike Moravia's novel and Andrea Z.'s testimony where there is no love and only rape during the liberation of Italy, Scott's novel is not about 'a rape' – although there is rape – but about love amidst much violence. From the publication of Moravia's *La Ciociara* to the uses and abuses of the film by De Sica in Italian political discourse to Joanna Scott's recent *Liberation*, a hegemonic narrative of sexual violence in World War Two Italy emerges. It is the sexual violence committed by the French colonial troops that appears to be the most thoroughly etched in the memories of Italian civilians – especially those who lived in the South – and to have been most frequently represented in literature and political discourse. As Helena Janeczek wrote of the rapes in her novel *Le rondini di Montecassino*: "Questo resta il solo ricordo dei francesi in Italia" (Janeczek 2010, 334). While the development of this narrative is partially explainable by the fact that the Moroccan troops seem to have been statistically the most violent of the occupying troops, it also seems to have been shaped by the way this violence has been perceived, that is, by the association of the colonial troops with sexual danger both during and after the war. The representation of these rapes in civilian memories, political discourse, and in literature not only paints a view of

the liberation of Southern Italy that is fraught with sexual trauma but it also obscures the complicated history of sexual relationships and sexual violence between Italian civilians and the other occupying troops.

## Notes

<sup>1</sup> Andrea Z. was responding to RAI television network's call for testimonies from Italians who had lived through World War Two for their series *La mia guerra*. For a useful critical perspective on these documents see, for ex., De Luna, Giovanni. *La repubblica del dolore: le memorie di un'Italia divisa*. Milano: Feltrinelli, 2011.

<sup>2</sup> Andrea Z., Terracina, March 2, 1990, Fondo RAI – *La mia guerra* in archivio INSMLI, b. 18, f. 2156. "Before the armistice, the relationships with those soldiers [the Germans] was marvelous. In a town where nothing ever really happened, a festive atmosphere was created among us youth and every day we used to bring them eggs, fresh fruit, sweets, and they would give us candies, chocolates, cigarettes in exchange, which we would bring to the adults."

<sup>3</sup> Ivi. "Some mothers, brothers, and fathers were killed for defending their honor. In a few hours our 'liberators' succeeded in cancelling six months of German barbarism." The statistics of reported rape in occupied Italy are still uncertain. For statistics on the Allies, see Porzio, Maria. *Arrivano gli alleati: amori e violenza nell'Italia liberata*. Roma: Laterza, 2011: 78s., which notes 1159 cases of rape committed by the Allies in Lazio of which 1035 were committed by the French Moroccan troops and 33 by the American troops; on the statistics of rapes committed by the French Moroccan troops see Ponzani, Michela. *Guerra alle donne: partigiane, vittime di stupro, amanti del nemico*. Torino: Einaudi, 2012: 235s. and Gribaudo, Gabriella. *Guerra totale: tra bombe alleate e violenze naziste, Napoli e il fronte meridionale 1940–44*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005: 545–548.

<sup>4</sup> Ivi. "But there were acts of love between soldiers of all the armies."

<sup>5</sup> For an analysis of the construction of this trope see: Focardi, Filippo. *Il cattivo tedesco e il bravo italiano: la rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*. Bari: Laterza, 2013.

<sup>6</sup> See, for ex., Norman Lewis's wartime diary in Naples, *Naples 44*. New York: Pantheon, 1978.

<sup>7</sup> Orietta M., Roma, 11 April 1990, in Archivio INSMLI, fondo RAI- *La Mia Guerra*, b. 21, f. 2640. "When the Americans arrived in Rome, there was an incredible joy, which is difficult to describe. There were also the Moroccans who assaulted the young women! But there were also the young women who broke up with their Italian fiancés to be with the Americans. And their shaved heads were covered with nice scarves!"

<sup>8</sup> In *Arrivano gli alleati*, Maria Porzio discusses the women who were punished by having their head shaved because of their relationships with the Allies.

<sup>9</sup> Giovanna B., Vergato, 17 April 1990, in Archivio INSMLI, fondo RAI- *La mia guerra*, b. 1, f. 96. "We knew that the Americans were nearby... They would ask about the positions of the Germans and we would always tell them what we knew: a commander told us women to not get too close to the soldiers because it could cause jealousies and tragedies (in fact, for this reason, a girl who was only 15 years old was murdered)."

<sup>10</sup> In many cases, the nationality of these soldiers is either unclear or confused; in many of these testimonies, these soldiers are simply referred to as black or "colored" troops. For a discussion of anti-black racism and Italian fascism see MacMaster, Neil. *Racism in Europe: 1870-2000*. New York: Palgrave, 2001: 134; and Pisanty, Valentina. *La difesa della razza: antologia 1938-1943*. Milano: Bompiani, 2007. For a study on the construction of racial hierarchies in the Italian fascist empire see Barrera, Giulia. "Mussolini's Colonial Race Laws and State-Settler Relations in Africa Orientale Italiana (1935-41)." *Journal of Modern Italian Studies* vol. 8, no. 3: 425–443.

<sup>11</sup> Margherita F., 1990, in Archivio INSMLI, fondo RAI- *La mia guerra*, b. 9, f. 1030. "On that occasion, for the first time, we truly knew fear, that fear that takes the breath and strength away. We tried to smile, to be hospitable and relaxed, but we didn't succeed very well. The colors of the faces were the most terrifying: yellowish, olive-colored: we had never seen them like that before."

<sup>12</sup> For example, Andrea Z. wrote in his testimony, "Come si vede, le nostre disgrazie più grande coincidono anche con le liberazioni." Andrea Z., Terracina, March 2, 1990, Fondo RAI- *La mia guerra* in archivio INSMLI, b. 18, f. 2156.

<sup>13</sup> The history of sexual violence, and gender relations more generally, during the occupation, as historians such as Michela Ponzani have noted, remained a relatively understudied topic until the 1990s when scholars for a variety of reasons – including the memorials marking the 50<sup>th</sup> anniversary of the end of World War Two and, perhaps, most prominently, the war crimes trials/prosecutions of the mass rapes carried out during the genocidal wars in Bosnia and Rwanda – began to more fully study the topic. For some studies on sexual violence in World War Two Italy see, for ex., Gribaudo, Gabriella. *Guerra totale*; Ponzani, Michela. *Guerra alle donne*; Venturoli, Cinzia. "La violenza taciuta: percorsi di ricerca sugli abusi sessuali fra il passaggio e l'arrestarsi del fronte." In *Donne, guerra, politica. Esperienze e memorie della resistenza*, ed. Gagliani, Dianella. Bologna: Clueb, 2000: 111–130; Marcello Flores (ed.). *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne del novecento*. Milano: Franco Angeli, 2010.

<sup>14</sup> The exception is, of course, Elsa Morante's 1974 novel *La Storia*, though it is a German soldier that is the sexual aggressor in Morante's novel.

<sup>15</sup> It should also be noted that this violence has also been used by journalists to highlight the victimization of Southern Italy vis à vis northern Italy; see, for example, di Fiore, Gigi. *Contrastoria della liberazione: Le stragi e i crimini dimenticati degli alleati nell'Italia del sud*. Milano: BUR Rizzoli, 2012.

<sup>16</sup> Fiorentino, Flavia. "Sofia Loren contro AN: via la Ciociara dai manifesti anti stupro." *Corriere della Sera*, June 28 (2005). See also Celes, Luciano. "Back to the Future: The Visual Propaganda of the AN." *The Journal of Modern Italian Studies* vol. 15, no. 2 (2010): 232–311.

<sup>17</sup> "Manifesto antiviolenza a sfondo razzista", *Corriere di Bologna*, April 15, 2009.

## Bibliography

Archivio INSMI (Milano)

Celes, Luciano. "Back to the Future: The Visual Propaganda of the Alleanza Nazionale." *Journal of Modern Italian Studies* vol. 15, no. 2 (2010): 232–311.

De Luna, Giovanni. *La repubblica del dolore: Le memorie di un'Italia divisa*. Milano: Feltrinelli, 2011.

Fehrenbach, Heide. *Race after Hitler: Black Occupation Children in Postwar Germany and America*. Princeton: University Press, 2005.

Focardi, Filippo. *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*. Bari: Laterza, 2013.

Focardi, Filippo/Lutz Klinkhammer. "The Question of Fascist Italy's War Crimes: The Construction of a Self-Acquitting Myth (1943–48)." *The Journal of Modern Italian Studies* vol. 9, no. 3, (2004): 330–348.

Freed, Lynn. "The War on Elba." *The New York Times*, December 4, 2005.

GriAUDI, Gabriella. *Guerra totale: tra bombe alleate e violenze naziste, Napoli e il fronte meridionale 1940-44*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

Grossmann, Atina. *Jews, Germans, and Allies: Close Encounters in Occupied Germany*. Princeton: University Press, 2007.

Janeczec, Helena. *Le rondini di Montecassino*. Parma: Ugo Guanda Editore, 2010.

Kozma-Southall, Jan. "Omen and Image: Presage and Sacrifice in Moravia's *La Ciociara*." *Italica* vol. 61, no. 3 (1984): 207–219.

Lewis, Norman. *Naples 44*. New York: Pantheon, 1978.

Morante, Elsa. *La Storia*. Torino: Einaudi, 1974.

Moravia, Alberto. *La Ciociara*. Milano: Bompiani, 2006.

Moravia, Alberto. *Two Women*. South Royalton: Steerforth Press, 2001.

Poore, Charles. "Books of the Times." *The New York Times*, May 13, 1958.

Scott, Joanna. *Liberation*. New York: Little, Brown and Company, 2005.

Seroni, Adriano. "Moravia, *La Ciociara*." *L'Unità*, May 29, 1957.

Slonim, Marc. "Leaves Tossed in the Storm of War." *The New York Times*, May 11, 1958.

Ticktin, Miriam. "Sexual Violence as the Language of Border Control: Where French Feminist and Anti-Immigrant Rhetoric Meet." *Signs* vol. 33, no. 4 (2008): 863–889.

## Tra umorismo e satira: donne americane e donne italoamericane nella narrativa di John Fante

La madre italoamericana nell'opera dello scrittore americano (ma di padre italiano) John Fante (1909-1983) è un'umile ed ignorante casalinga, devota a un uomo che spesso la tradisce, precocemente invecchiata a causa della povertà e delle frustrazioni causate dal marito, incapace di prendersi cura di se stessa, iper-protettiva coi figli ed iper-religiosa – ma di una religiosità che sconfina sempre nella superstizione. Questa iper-religiosità è via di fuga dalle miserie e sofferenze quotidiane, che sembrano irridimibili su questa Terra, in quanto bagaglio *sine qua non* di quello che è un marchio di fabbrica, un segno inciso a fuoco sulla sua pelle: l'italianità.

La madre italoamericana, già in posizione subordinata in quanto donna, subisce l'ulteriore umiliazione d'essere un'italiana in America. Una colpa, un peccato primigenio che va espiato tramite miseria e sofferenze. In *Aspetta primavera*, Bandini (1938) Maria Bandini si sente brutta (e sembra quasi si abbruttisca per punirsi) e avverte lo spazio siderale fra sé e “le donne americane”:

Qualche volta sfogliava una rivista femminile, se gliene capitava una sottomano; quelle riviste eleganti, di carta patinata, che gridavano di un paradiso americano destinato alle donne; mobili stupendi, splendidi abiti; belle donne che trovavano romantico il lievito; donne elegantissime che discutevano di carta igienica. Riviste e fotografie rappresentavano una categoria alquanto vaga: “le donne americane”. Maria parlava sempre con stupita ammirazione di quello che facevano le “donne americane”.

Credeva a quelle fotografie. Poteva restarsene seduta per ore e ore sulla vecchia sedia a dondolo accanto alla finestra del soggiorno a sfogliare le pagine di una rivista femminile, umettandosi metodicamente il dito. Alla fine di quell'esercizio si rialzava stordita dalla persuasione di quanto lei fosse distante dal mondo delle “donne americane” (Fante 1998, 54s.)

A Maria, prosegue il narratore, è sufficiente guardarsi le mani incallite dal lavoro per capire che non sarebbe mai stata una donna americana – perché della donna americana “non aveva niente, nè la carnagione, nè le mani, nè i piedi, neppure il cibo che mangiava o i denti con cui masticava” (ibid., 55). Si noti il tono *ironico* del narratore – Arturo, figlio quattordicenne di Maria – nei confronti della madre e di queste riviste patinate dove bellissime donne discutono di carta igienica: eppure Arturo, nel resto del romanzo, appare totalmente sprovvisto d'ironia, com'è naturale in un quattordicenne afflitto da mille complessi quale Arturo. Detto per inciso, l'arte umoristica<sup>1</sup> che attraversa quasi l'intera opera di Fante risiede essenzialmente qui: nel distacco (temporale, psicologico, emotivo) fra autore e narratore. Il narratore fantiano narra in diretta gli avvenimenti che gli accadono, senza possedere gli strumenti (fra cui l'ironia) che il suo autore (e noi lettori) possediamo per codificare quegli stessi avvenimenti. Questo svantaggio da parte del protagonista rispetto ad autore e lettore, e fondamentalmente la sua mancanza d'ironia, danno la possibilità a chi legge di sorridere anche di quello che il protagonista considera tragico, di riflettere, di interpretare.<sup>2</sup> Tuttavia, nella descrizione sopracitata della madre, l'autore, almeno dieci anni più vecchio del suo protagonista, si sovrappone al narratore prestandogli la sua ironia, un'ironia in odore di satira, che tende quindi a *ridicolizzare*, e la donna che ci viene rappresentata ci appare *ridicola*.<sup>3</sup>

Anche Maria, del resto, non ha un barlume di ironia, di coscienza, di lucidità, o almeno un moto di rabbia se non di ribellione: è una donna ottusa. Maria ammira (non invidia, non desidera – la sua rassegnazione a sé non lo permette) la femminilità delle donne americane, che lei *non può* avere: le donne italiane *sono* madri e mogli, non donne. Maria ha un unico “varco verso l'appagamento: il rosario”(Fante 1998, 56). Dopo aver descritto la distanza psicologica che Maria avverte nei confronti delle donne americane, il narratore descrive i rosari di Maria come un'esperienza oppiacea, sembra quasi che Maria si frastorni a sé annulli attraverso la preghiera ossessiva:

Ave Maria, Ave Maria, senza mai smettere, migliaia, milioni di volte, preghiera dopo preghiera, il sonno del corpo, la fuga della mente, la morte della memoria, l'annientamento del dolore, la fantasticheria, profonda e silenziosa, della fede. Ave Maria e Ave Maria. Ecco la sua ragion d'essere. (ivi., 56)

*Aspetta primavera*, Bandini può essere letto come il racconto della nascita e della presa di coscienza di una nuova identità etnica: l'italoamericano. I due protagonisti maschili, il muratore Svevo e suo figlio Arturo, sperimentano la lacerazione di vivere tra due mondi opposti (Italia e America)<sup>4</sup> e la disperazione di non appartenere più a nessuno: in montagne russe di desiderio e rabbia, si sentono alternativamente accettati e rifiutati dal mondo americano del quale aspirano a far parte, e alternativamente rifiutano il vecchio mondo italiano per poi cercarvi nostalgico rifugio. Ma – paradossalmente per gli stessi motivi, per il fatto d'esser metaforicamente sempre in mezzo all'oceano – padre e figlio italoamericani, nelle loro delusioni quotidiane, sono confortati da un grande sogno, il sogno di conquistare l'America, l'*American Dream*. Ovvero, proprio grazie al fatto che l'America chiude loro le porte in faccia nel momento in cui sembra spalancarle, la dimensione del sogno non si corrompe mai, e i due Bandini vivono in perenne tensione verso un futuro luminoso, verso la speranza che domani arrivi finalmente primavera. Tuttavia sono Svevo e Arturo Bandini che aspettano primavera come da titolo – ma la donna Bandini? L'italoamericana Maria?

No, a lei non è concesso nemmeno il sogno che un giorno arrivi primavera, l'America le è preclusa a priori. Maria ha tutte le ferite dell'essere italoamericana senza averne il sogno. Ovvero: per Maria il sogno è chiaramente un'utopia, non può nemmeno pensare di realizzarlo, un giorno. *Non sarà mai una donna americana*. È potenzialmente una figura più tragica dei personaggi maschili, ma nei romanzi di Fante risulta solo malinconica. Fante la rappresenta in quello che è il suo ruolo, la sua posizione, i suoi doveri: cucinare e pulire la casa, e in questo modo far sì che gli uomini di casa possano coltivare il proprio sogno americano. Non le attribuisce mai desideri che vadano oltre il marito e i figli, e uno spazio che vada oltre quello della cucina.

Corrisponde a uno stereotipo ben radicato, anche per noi lettori del 2000, ma non lontano dalla realtà: stiamo parlando di una donna-povera-casalinga-italoamericana degli anni Trenta. Fante fa una descrizione realistica, inutile negarlo. Fa una descrizione che procura al lettore una sensazione di tristezza per questa donna. Infatti che questa figura femminile corrisponda pienamente a uno stereotipo non significa che sia una figura che suoni falsa, al contrario, nè che Fante la descriva senz'arte o superficialmente nè che il lettore non avverta pietà nei suoi confronti. Ma, appunto, date le sue caratteristiche fisse è difficile provare qualcosa di diverso dalla pietà; ed è facile per lo scrittore indulgere satiricamente nella descrizione della madre italoamericana.<sup>5</sup> Già nei brani sopramenzionati, si può cogliere come l'ironia trascenda in satira che mette alla berlina questa madre che prima ammira ciecamente "donne che trovano romantico il lievito" e poi si rifugia, onanisticamente, in un'overdose di preghiera. Non è satira violenta ma amara. Diventerà sberleffo, invece, in *Full of life*, romanzo del '52: viene oggi considerato artisticamente il suo peggior libro (e Fante concordava),<sup>6</sup> ma i critici d'allora lo incensarono e fu il suo unico successo commerciale in vita. Si tratta di una commedia convenzionale e sdolcinata scritta per rassicurare pubblico e recensori,<sup>7</sup> l'umorismo viene bandito e la satira trionfa: la madre è "the fainting type", "di quelle che svencono", iperprotettiva e servile come moglie e come madre, casa chiesa & cucina, estremamente limitata intellettualmente: l'autore si diverte a metterle in bocca chiacchiere vuote e incoerenti. È naturalmente superstiziosa quanto il marito, tanto che il narratore impiega una pagina intera a descrivere minuziosamente tutte le pratiche rituali degli italoamericani: sale nel letto e aglio nel buco della serratura per concepir bambini, uno scialle a frange per evitare le streghe, urina di vacca per far crescere i capelli ai calvi, una sciarpa rossa per guarire il morbillo, una nera per il mal di gola e via dicendo.

Certo queste superstizioni facevano parte del mondo italoamericano e del mondo italiano (e parzialmente ne fanno ancora parte) e la descrizione fa sorridere, come del resto fa sorridere l'intera satira che Fante fa della sua gente nell'arco del romanzo: non è certo una satira cattiva. Ma forse proprio questo è il punto. Se fosse vera satira, aggressiva, infastidirebbe meno: invece Fante ridicolizza bonariamente l'italoamericano al fine di rassicurare il lettore americano sulla sua stessa identità e rincuorarlo su questi "stranieri": sono un po' strani ma in fondo carini, sembra che dica. E lo dice cancellando completamente quelli che sono gli aspetti meno folklorici dell'essere italoamericano.

Almeno in *Full of life* madre e padre sono dipinti entrambi a tinte ridicole (e comunque al padre viene concessa una venatura tragica in un paio di dialoghi, la madre è ridicola *tout court*). Ma *Full of life* rappresenta un unicum nella produzione di Fante, come abbiamo detto, in cui l'umorismo pirandelliano viene completamente eliminato. Negli altri romanzi, invece, appare evidente quest'aspetto: l'uso dell'umorismo nella descrizione degli Italoamericani

maschi; l'uso della satira nella descrizione delle donne italoamericane. Più specificatamente, umorismo nella descrizione del padre, satira nella descrizione della madre. Abbiamo letto la descrizione della madre in *Aspetta primavera, Bandini*, vediamo ora come viene descritto il padre, Svevo, nell'apertura del testo: "Avanzava, scalciando la neve profonda. Era un uomo disgustato. Si chiamava Svevo Bandini e abitava in quella strada, tre isolati più avanti. Aveva freddo, e le scarpe sfondate. Quella mattina le aveva rattoppate con dei pezzi di cartone di una scatola di pasta. Pasta che non era stata pagata" (Fante 1998, 11).

In questo uomo vigoroso e furente che scalcia la neve come un bambino arrabbiato con gli elementi naturali, c'è qualcosa di comico e tragico al contempo. Le scarpe rattoppate con "dei pezzi di cartone di una scatola di pasta" (dettaglio etnico) sono qualcosa di tragico ma anche di buffo. E ancora: "Ogni volta che Svevo faceva scricchiolare il pavimento della veranda la casa gli diceva, sfacciata: non sono tua, Svevo Bandini, e non lo sarò mai" (Fante 1998, 14). Fa sorridere che l'ossessione e il terrore di Svevo di non riuscire mai a pagare la casa siano espressi dalla casa stessa, acidamente. Ma il meccanismo umoristico fa sì che riflettiamo sulla connotazione etnica nascosta in questa breve scena, su quella sfumatura metaforica che ce la rende di significato più ampio: la voce che Svevo sente non è tanto quella della casa quanto quella dell'America stessa, sfacciata, che gli dice che non sarà mai sua. È questa infatti la vera ossessione di Svevo (e di Arturo), l'essenza stessa dell'intero romanzo, il desiderio feroce di Svevo e del figlio Arturo d'essere considerati Americani e di possedere quell'America tanto agognata e il terrore che questo non accadrà mai.

Arturo e il padre sono personaggi psicologicamente complicati: Maria Bandini, invece, molto meno. La psicologia della madre è definita in modo piuttosto semplice: ama il marito e quando questi la tradirà avrà una reazione appassionata financo eccessiva, per poi alla fine accettarlo nuovamente a casa e, supponiamo, amarlo come prima. La madre *subisce* sempre, è quello che è, coi suoi rosari e la sua cucina, e conduce Fante ad indulgere nella caricaturizzazione, fino ai limiti della satira. Il che conduce a questa considerazione: nei romanzi di Fante il padre è una figura tragica, la madre è una figura ridicola. L'umorismo fa in modo che ciò che viene espresso (dai personaggi, specie dal narratore) sia carico di ambiguità e diventi materia d'interpretazione. Adoperando l'umorismo, l'autore non cerca la complicità del pubblico, poiché non ha una verità da imporre e da condividere con il pubblico. La satira è invece, come abbiamo visto, una forma di attacco diretto da parte di un soggetto (l'autore in questo caso) nei confronti di un dato aspetto dell'oggetto (l'italoamericanità dei suoi personaggi in questo caso) al fine di conquistarsi i favori del pubblico. Fante spesso satirizza l'italianità assecondando i pregiudizi del suo pubblico americano, per lusingarlo e conquistarlo. Ma la cosa interessante è che la vittima della satira etnica di Fante è quasi sempre la donna e specificatamente la madre: sia nei romanzi che nei racconti lo scrittore amplifica lo stereotipo della madre italiana tutta chiesa&cucina, morbosamente bigotta e preoccupata solamente di nutrire i figli, prematuramente invecchiata e soggiogata al marito.

In *Full of life* la satira di Fante nei confronti della madre è facilona e calcolato tributo al lettore americano. Ma nella *Confraternita del Chianti*, come già in *Aspetta primavera, Bandini*, diventa una satira amara, e il sentimento d'umiliazione del protagonista nei confronti della madre potrebbe rivelare anche la sofferta impossibilità da parte dell'autore di delineare questa figura femminile con colori meno opprimenti, con altri desideri che non quelli legati alla famiglia e al rosario, con più spazio oltre quello della cucina – e con altri strumenti che non la satira. In questo romanzo, pubblicato nel '77 (39 anni dopo *Aspetta primavera, Bandini*), Henry Molise fa visita ai suoi. A un certo punto, mentre si trova al telefono con la moglie Henriette, sua madre gli strappa la cornetta di mano. Deve chiedere un favore alla nuora, ovvero permettere al marito, suo malgrado, di restare più a lungo del previsto per aiutare il padre a fare un lavoro. La madre comincia a parlare alla nuora con inglese scorretto, di matrice italoamericana, il che risveglia nel figlio quel vecchio senso d'umiliazione, quel complesso d'inferiorità che aveva sentito da giovane:

Eccola di nuovo, con quel suo modo ipocrita di lusingare Harriet, quell'inchinarsi come una serva al cospetto di una baronessa, una forma di autodegradazione tale che anche la sua facoltà di parola ne risentiva. Nata a Chicago, e a conoscenza della sola lingua inglese, mia madre ciononostante parlava come un'emigrante napoletana fresca di sbarco ogni volta che le capitava di sentire Harriet. (Fante 1999, 65)

Trentanove anni dopo, la madre, ancora, avverte uno spazio siderale fra sè e le donne americane. Per comunicare con un'americana e chiederle un favore (benché questa americana sia sua nuora!) si pone nei suoi confronti "come una serva nei confronti di una baronessa"; lo fa riconoscendo la sua colpa – l'italianità – anzi ostentandola come fosse una dichiarazione di inferiorità. Parlando "come una napoletana fresca di sbarco"

diventa italiana alla quintessenza – benché in realtà, sottolinea il figlio narratore, fosse nata a Chicago e conoscesse solo l'inglese.

In *Full of life*, Joyce (moglie di John e nuora della dispensatrice di trucchetti superstiziosi) è un'atea che scopre la fede cattolica durante la gravidanza, come se cattolicesimo e maternità fossero due concetti inseparabili nella narrativa di Fante. Ma se Joyce in *Full of life* è null'altro che una macchietta di madre americana da commedia anni '50, l'Harriette di *Il mio cane Stupido* (splendido romanzo breve pubblicato postumo ma scritto alla fine degli anni '60) è una figura straordinaria di madre americana, vivida e memorabile.

Quali sono le differenze fra la madre italoamericana (che si ritaglia il suo ruolo maggiore in *Aspetta primavera*, *Bandini* ma è sempre presente, in diverse misure, in tutti e otto i romanzi) ed Harriette, madre dei quattro figli di Henry Molise nel *Mio cane Stupido*?

La prima, come abbiamo detto, è italoamericana di prima generazione; la seconda è americana (d'origine anglo/ germanica). La prima è fervidamente cattolica; la seconda anglicana (ma non risulta dal testo che la religione abbia alcuna importanza per lei). La prima è povera e ha sposato un muratore italiano; la seconda viene da una famiglia facoltosa ed ha sposato un ricco sceneggiatore di Hollywood, figlio d'Italiani, ma completamente integrato. La prima è una madre prima di qualsiasi altra cosa e rarissimamente una donna; la seconda è sicuramente una madre, ma anche una donna bella e sensuale. La prima è nata all'alba del secolo, è giovane ma precocemente invecchiata in *Aspetta primavera*, *Bandini* (siamo negli anni '30), dovrebbe essere sulla cinquantina in *Full of Life* (anni '50) ma è già molto simile alla vecchietta che è nella *Confraternita del Chianti* (anni '70); la seconda è probabilmente nata negli anni '20 e quindi ha più o meno cinquant'anni negli anni '60 in cui è ambientato il romanzo, ma di sicuro non li dimostra.

Ma la differenza più grande è un'altra. La madre italoamericana non ha coscienza di ciò che vive, non sembra mai in grado di analizzare la realtà, di andare oltre i dati di fatto, è costantemente passiva fino all'ottusità, capace di alcuni scatti rabbiosi (quando in *Aspetta primavera*, *Bandini* aggredisce al volto il marito Svevo reo di tradimento) che però si riducono a istinti animaleschi a cui non segue un piano per modificare la realtà, una ribellione razionale, un cambio di direzione. È una donna nella Storia prima dell'emancipazione femminile: accetta il suo destino in quanto tale – destino di donna, figlia della miseria e del vecchio mondo – e trova rifugio in Dio. Harriet invece è totalmente conscia di ciò che vive, della mancanza di devozione dei figli, e non c'è Dio che possa aiutarla. Il prezzo dell'emancipazione sembra essere l'amarezza, un'amarezza lucida e consapevole, qualcosa che Maria Bandini non può provare. Maria Bandini può essere, sì, disperata o infuriata, poiché disperazione e furia derivano dai fatti e sono istinti squisitamente animali, ma non amara, poiché l'amarezza deriva da una comprensione profonda della realtà.

Harriett è una donna americana di grande spessore, di carattere, un'intellettuale, una donna forte, una donna sexy. Intelligenza e sensualità scaturiscono da ogni sua frase. Da ogni suo gesto. Invece, abbiamo visto, la madre italoamericana rischia sempre di apparire ottusa, nonché per nulla attraente. Ma, attenzione: nel suo ruolo di madre ha successo, laddove Harriett fallisce. La madre italoamericana, anche quando i figli crescono e invecchiano, conserva il loro rispetto e affetto, oltre a mantenere intatto il suo antico ed essenziale privilegio: nutrirli. E nutrendoli, tiene unita la sua famiglia – il ruolo del cibo come collante e opportunità quotidiana d'incontrarsi non va mai sottovalutato nell'analisi della famiglia italoamericana. Non si tratta di folklore, in quanto "eating is meeting":

*La cucina:* il vero regno di mia madre, l'antro caldo della strega buona sprofondato nella terra desolata della solitudine, con pentole piene di dolci intingoli che ribollivano sul fuoco, una caverna d'erbe magiche, rosmarino e timo e salvia e origano, balsami di loto che recavano sanità ai lunatici, pace ai tormentati, letizia ai disperati. Un piccolo mondo ventiper-venti: l'altare erano i fornelli, il cerchio magico una tovaglia a quadretti dove i figli si nutrivano, quei vecchi bambini richiamati ai propri inizi, col sapore del latte di mamma che ancora ne pervadeva i ricordi, e il suo profumo nelle narici, gli occhi luccicanti, e il mondo cattivo che si perdeva in lontananza mentre la vecchia madre-strega proteggeva la sua covata dai lupi di fuori. (Fante 1999, 64)

Ma Harriett, ahimè, non ha lo stesso successo: "Si avvicinò alla cucina e aprì il forno dove le lasagne ribollivano in una fragranza piccante di erbe e salsa di pomodoro. Girò le verdure e mescolò l'insalata con un cucchiaino di legno. Doveva essere una di quelle volte in cui l'intera famiglia si sarebbe riunita per cena, incluso Rick Colp" (Fante 1997, 62).

Ma l'intera famiglia non sembra interessata. Harriett ed Henry guardano l'orologio al muro, sorseggiano il vino "silenziosi e pessimisti" e attendono che il telefono squilli, che i figli avvertano che sono in ritardo o che non

sarebbero venuti, come al solito. I figli arrivano, tardi, con una manciata di novità sgradevoli, e svaniscono immediatamente. Henry è quasi patetico nel cercare di richiamarli indietro:

“Venite a cena!” li chiamai.  
 Mi fissarono in silenzio.  
 “Non abbiamo fame,” disse Jamie.  
 “Fa troppo caldo per mangiare,” aggiunse Danny.  
 “Andiamo alla spiaggia,” disse Dominic. “Mangiamo dopo.”  
 “Non potete farlo,” gridai. “È tutto pronto.”  
 Si allontanarono nell’oscurità e giù per la strada verso i cancelli della spiaggia.  
 (Fante 1997, 69)

Harriett somiglia a una tigre stanca e il suo voltare le spalle alla fine del romanzo è emblematico della sua stanchezza e della sua amarezza.

Quindi, abbiamo due tipi di madre nei romanzi di Fante: la madre italoamericana – cattolica, superstiziosa, ignorante, senza una traccia di femminilità – tuttavia capace di tenere unita la famiglia, di tenere saldo il timone della barca; e la madre americana, anglicana, atea, intellettuale, attraente, ma sconfitta nel suo tentativo di tenere unita la famiglia. Per tacere del fatto che almeno il figlio della prima, ovvero il protagonista dei romanzi di Fante, ha molto più successo (realizza il proprio sogno americano) di quanto sembra potranno mai avere i quattro figli della seconda nel *Mio cane Stupido* (che non hanno neppure un sogno da inseguire, e qui ci ricollegiamo ad *Aspetta primavera, Bandini*: là i due italoamericani coltivavano il sogno di conquistare l’America, qui i quattro figli ormai dimentichi delle proprie radici, completamente americanizzati, non hanno più nemmeno un sogno da inseguire).

Un’ultima annotazione. Per quanto abbiamo notato con *Full of life* sia un romanzo costruito a tavolino e che possiamo dire con relativa certezza che qui Fante non intendeva realizzare tanto un’opera che avesse una coerenza artistica quanto un libro che in primo luogo vendesse bene, sarà curioso osservare il comportamento di Joyce, giovane moglie di John: apprestandosi a diventare madre, diventa cattolica e perde la sua femminilità. Improvvisamente, con la gravidanza, Joyce trova la fede in Dio – fino a quel momento era stata, secondo il marito: “una fredda materialista [...] praticamente un’atea, aveva un approccio duro e scientifico ai fatti” (Fante 1998a, 81). Comincia a leggere Chesterton, Belloc, Thomas Merton e con la fede trova risposte a tutte le domande. La fede in Dio di Joyce viene rappresentata in modo depravato da ogni lacerazione, come improvvisa e magica soluzione a tutti i problemi del mondo, che la inducono ad intrattenere col marito dialoghi come il seguente:

“Se Dio è bene assoluto, perché permette che nascano bambini storpi?”  
 Provai un immediato terrore.  
 “C’è qualcosa che non va con il bambino?”  
 “Assolutamente no. Sto facendo una domanda.”  
 “Non ne so la risposta.”  
 Sorrise soddisfatta.  
 “Io invece sì”.  
 (ivi., 81)

Il marito cerca d’opporre una fievole ironia alle rivelazioni mistiche della moglie e pensa che si tratti solo dell’ennesimo capriccio causato dalla gravidanza. Invece no: Joyce abbraccia la fede cattolica, pianifica di farsi battezzare, spende gran parte del tempo a scegliersi un santo patrono, compra rosari, una statua di Sant’Elisabetta, e un buon numero di crocefissi – nonché bottigliette d’acqua santa e un’acquasantiera di bronzo da appendere alla porta della camera da letto, sicché può farsi il segno della croce ogni volta che entra nella stanza. Infine costringe il marito a sposarla di nuovo perché la prima volta era stata una cerimonia civile e “non conta”.

Ora, la conversione di Joyce è ridicola: così repentina ed eccessiva che l’impressione è che l’autore stesso non sappia decidersi tra il serio e il faceto. Ma il resto del romanzo ci dice che sì, dobbiamo prendere seriamente il comportamento di Joyce, sorridere e colmarci di tenerezza per la gaia solarità con la quale, assieme alla maternità, scopre Dio e tutte le risposte - e *non possiamo* dubitare nemmeno un attimo dell’autenticità e

profondità del sentimento religioso di Joyce. Insomma, improvvisamente Joyce diventa una cattolica fanatica, pericolosamente simile alla madre del protagonista.

Tuttavia: l'iper-religiosità della madre italoamericana è credibile, sia perché si tratta di uno stereotipo ben radicato nelle nostre coscienze sia perché una religiosità ostentata, spesso debordante nel rituale superstizioso, nella magia, fa storicamente parte dell'individuo italoamericano; l'iper-religiosità di Joyce, giovane donna americana (di vaste letture, si badi, e atea fino a cinque minuti prima) non è credibile, suona falsa, perché fuori contesto. Non solo per la conversione repentina ma anche perché questa fede si veste dei modi e dei riti della fede vissuta da un'italoamericana del vecchio mondo. Joyce vive la sua nuova fede in una maniera che non può appartenere, per anagrafe, per cultura, per estrazione sociale. La figura della madre italoamericana è sempre legata, nei romanzi di Fante, a un'estrema e superstiziosa religiosità, a differenza della figura della madre americana: ma in questo romanzo la giovane americana Joyce, nel momento in cui s'appresta a diventare madre, *diventa* una vecchia madre italoamericana. Come se diventare la madre di una famiglia unita (e in *Full of life* si dà per scontato che Joyce sarà la matriarca di una famiglia unita e felice) non sia possibile per un'americana – ma solo per un'italoamericana.

## Note

<sup>1</sup> Per umorismo s'intenda l'accezione che ne dà Pirandello nel suo celebre saggio del 1908: ovvero quell'erma bifronte che da un lato ride e dall'altro piange. L'umorismo si basa sul sentimento del contrario, avvertito da autore e lettore (ma non dal narratore, nel caso di Fante) per cui dietro ogni immagine ce ne potrebbe essere una di segno opposto, essendo la vita incongruente e multiforme, essendo noi *uno, nessuno, centomila*. L'umorismo si distingue dall'ironia in quanto la contraddizione nel primo è essenziale, nella seconda è fittizia. Le definizioni di umorismo, ironia e satira son talmente tante che risulta impossibile stabilirne una: spesso solo uno di questi termini viene adoperato per riferirsi generalmente al comico. L'ironia, classicamente la figura retorica per la quale s'intende il contrario di quel che si dice, è forse l'elemento più problematico da definire. Fra i libri essenziali a riguardo ricorderei *The Compass of Irony* (London: Methuen, 1969) e *Irony* (London: Methuen, 1970) di D.C. Muecke, secondo il quale l'ironia può essere usata come attacco satirico, cortina di fumo per la ritirata, meccanismo per rovesciare il mondo e noi stessi: l'ironia si trova dovunque, in quanto – spiega Wayne Booth in *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago Press, 1961) – rivela la contraddittorietà di tutte le cose, l'incoerenza della vita, l'assurdità dell'universo. Per una discussione approfondita, si veda il mio studio: Emanuele Pettener, *Nel nome del padre del figlio e dell'umorismo. I romanzi di John Fante* (Firenze: Cesati, 2010).

<sup>2</sup> Per questo motivo chiamare autobiografica l'opera di Fante, se non addirittura confessionale come fa Richard Collins è fuorviante: "Fante non si nasconde dietro la letteratura ma la usa in un modo più rilevante e ribelle, per esporre se stesso, per trovare il modo di dire tutto della propria esperienza e, soprattutto, per confessare persino ciò che è stato sperimentato solo nell'immaginazione, in uno stato di 'introspezione disinteressata'" (Collins, Richard. *John Fante. A Literary Portrait*. Tonawanda (NY): Guernica Editions, 2000: 29). La scrittura di Fante invece intende evidentemente produrre un effetto estetico, non un documento e una lezione morale: la materia viene manipolata secondo un'esigenza artistica. Nel caso specifico, per esempio, sicuramente John Fante si ispira a se stesso nella creazione di Arturo Bandini, ma senza alcun interesse di fedeltà realistica: tra John e Arturo vi è il filtro dell'invenzione letteraria, della memoria, dell'ironia. Non possiamo dire che John Fante è Arturo Bandini, semmai che è *stato* Arturo Bandini.

<sup>3</sup> Dal punto di vista della coerenza psicologica all'interno della narrazione, questo potrebbe considerarsi un errore: il protagonista dimostra d'avere improvvisamente e solo per un breve momento quello che (legittimamente, essendo un adolescente, e quel tipo di adolescente) non possiede nell'arco della storia: l'ironia.

<sup>4</sup> Quale Italia, quale America? Ci sono mille Italie e mille Americhe, si sa, geograficamente, economicamente, culturalmente. Ma nella mente dei protagonisti della prosa di Fante, e forse nella mente di chi vive la condizione di (non) appartenere, sia America che Italia diventano blocchi monolitici dal sapore simbolico: non esistono un'America rurale e un'America industriale, un'Italia del sud o del nord. *Realisticamente*, il luogo d'arrivo contiene tutta l'America, che è *simbolicamente* sogno di riscatto, desiderio e illusione, ma pure matrigna che respinge; allo stesso modo l'Italia, *realisticamente*, è contenuta nel luogo di partenza, e *simbolicamente* è miseria da cui fuggire, disperazione e vecchiume, ma pure nostalgia e tradizione, madre sempre pronta a riaccogliere i figli.

<sup>5</sup> Come per umorismo e ironia, infinite sono anche le definizioni di satira. Secondo Alvin B. Kernan in *The Plot of Satire* (New Haven, London: Yale University Press, 1965), la satira si muove fra due poli: moralità e *wit*. Lo strumento principe della satira è l'ironia, ma non tutta l'ironia è satira. In quest'ultima *quello che sembra* e *quello che è* (il falso dal vero, quindi) vengono tenuti decisamente separati, laddove nell'ironia la separazione non è mai netta. Definiamo la satira in questo contesto: un attacco diretto e sdegnato a una data realtà di chi si sente in possesso della verità. Chi fa satira non conosce la compassione che invece è propria dell'umorismo. Inoltre, e lo vedremo ora nel caso di Fante, la satira è sempre una forma di *capitatio benevolentiae*, un modo per attirarsi i favori del pubblico, che gode della crudeltà della satira, quando rivolta verso terzi.

<sup>6</sup> "Scrisi *Full of Life* per soldi. Non è un gran romanzo" (Fante, John. *John Fante: Selected Letters 1932 – 1981*, ed. Seamus Cooney. Santa Rosa (CA): Black Sparrow, 1991: 294). Anche se quel che dice Fante va sempre preso con le molle. Fante dedica il libro al suo mentore Mencken, lasciandoci supporre, come sottolinea Catherine J. Kordich nel suo *John Fante. His Novels and Novellas* (New York: Twayne Publishers, 2000) che forse Fante (almeno inizialmente) potesse essere orgoglioso del libro. Non dimentichiamo che è dagli anni Trenta che attendeva che pubblico e critici lo osannassero. La citazione dal libro curato da Cooney, come quelle dal saggio della Kordich e la precedente dal testo di Collins sono tutte tradotte da me.

<sup>7</sup> Ancora la Kordich osserva: "Paragonato agli altri lavori di Fante, scossi da conflitti etnici, *Full of Life* sembra atipicamente attento e, forse, in modo calcolato. Fante sicuramente si rese conto della vendibilità di questo tipo di storia negli anni seguenti gli sconvolgimenti della seconda guerra mondiale. Gli Stati Uniti, un Paese che amava immaginare se stesso come nazione d'emigranti (ovvero come molte nazioni in una) si sentiva, forse ironicamente, insicuro riguardo le differenze culturali e ideologiche. Queste preoccupazioni si trasformarono in ansietà riguardo la lealtà alla nazione. Nei tardi anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta questa paura venne istituzionalizzata nella formazione dell' House Un-American Activities Committee. L'HUAC era più che altro un tentativo di scacciare i comunisti e altri individui considerati non-americani. Fante era consapevole che *Full of Life* era un'opportunità produttiva ideale in un'atmosfera politicamente così tesa" (Kordich, *Novellas*, 98).

## Bibliografia

- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago Press, 1961.
- Collins, Richard. *John Fante. A Literary Portrait*. Tonawanda (NY): Guernica, 2000.
- Fante, John. *John Fante: Selected Letters 1932 – 1981*, ed. Seamus Cooney. Santa Rosa (CA): Black Sparrow, 1991.
- Fante, John. *Aspetta primavera, Bandini*, trans. Carlo Corsi. Milano: Marcos Y Marcos, 1998.
- Fante, John. *La confraternita del Chianti*, trans. Francesco Durante. Milano: Marcos Y Marcos, 1999.
- Fante, John. *Il mio cane Stupido*. In *A ovest di Roma*, trans. Alessandra Osti. Roma: Fazi, 1997.
- Fante, John. *Full of life*, trans. Alessandra Osti. Roma: Fazi, 1998a.
- Kernan, Alvin B. *The Plot of Satire*. New Haven, London: Yale University Press, 1965.
- Kodrich, Catherine. *John Fante. His Novels and Novellas*. New York: Twayne Publishers, 2000.
- Muecke, D.C. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.
- Muecke, D.C. *Irony*. London: Methuen, 1970.
- Pettener, Emanuele. *Nel nome del padre del figlio e dell'umorismo. I romanzi di John Fante*. Firenze: Cesati, 2010.
- Pirandello, Luigi. *L'umorismo*. Milano: Baldini&Castoldi, 1993.

## Geografia poetica dell'assenza. Poeti italoamericani e l'Italia abbandonata

Questo numero di *lettere aperte* contempla gli effetti dell'emigrazione di massa dall'Italia all'America, smottamento che ha provocato una multiforme trasformazione del paesaggio culturale del paese. In particolare, questo saggio prende in considerazione un cambiamento nel paesaggio geografico e spirituale: l'apparizione di un gran numero di paesi abbandonati sia fisicamente su colline e in valli dimenticate, che simbolicamente, nelle menti degli italo-americani che lasciarono queste terre.

L'emigrazione fu una delle cause dell'abbandono di più di seimila paesi italiani, i cosiddetti paesi fantasma: semicrollati e silenziosi, abitati solo dal sentimento di *ciò che sarebbe potuto essere*, ma non è più (Pugliese 2014).<sup>1</sup> Partiti gli abitanti, questi paesi hanno assunto una nuova natura nel mondo dell'immaginario.<sup>2</sup> Sono diventati "luoghi di una poetica" (Prendrag 2014), tra le cui crepe aleggia, commovente, il respiro del sacro, come "qualcosa che inquieta" (Teti 2004, 288). Tali paesaggi misteriosi si rispecchiano nei luoghi densi di immaginazione che i poeti italoamericani sognano e creano da oltre l'oceano, non per semplice vezzo poetico o superficiale fantasia esotica, ma come ricerca di un mito di fondazione che ne determini l'identità. Essi condividono la pena dell'Anguilla di Cesare Pavese, emigrante archetipico alla ricerca delle origini: "Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti." (Pavese 1968, 15). Le radici della popolazione italoamericana affondano nella nebbia. Il viaggio oceanico ha creato una ferita profonda, vissuta con dolore da parte della prima generazione e piano piano suturata dalle generazioni successive, ma mai sanata. La cicatrice del trapianto ha lasciato una zona d'ombra nella creazione identitaria. Per ovviare all'oblio, i nipoti dell'emigranti, in mancanza di reali paesi d'origine, li reinventano a livello di immaginario.

La critica si è già occupata di stabilire un rapporto fra poesia e geografia.<sup>3</sup> Questo saggio tratta però di una geografia immaginata ed intreccia la critica del paesaggio, condensata in immagini fotografiche, con la descrizione poetica. Importanti elementi visivi – i gradini polverizzati, la mancante chiave di volta, il caminetto annerito e spento, la piazza deserta e il campanile muto – spiccano nel loro potere suggestivo e diventano vere e proprie figure retoriche, metonimie dell'identità. Ognuna di esse costituisce un *punctum* Barthesiano nelle fotografie considerate, che apre un universo di senso, "che sbucca dalla scena, scagliato fuori come una freccia che mi trafigge" (Barthes 1981, 26). I documenti fotografici inseriti in questo articolo sono perciò un indispensabile accompagnamento alle poesie, l'immagine concreta del *cronotopo* letterario definito da Mikhail Bakhtin. In esse appaiono in tutta la loro potenza visiva, gli indicatori spazio-temporali di temi essenzialmente italoamericani, "fusi in un *unicum* concreto e attentamente costruito. Come se il tempo s'ispessisse e s'incarnasse, divenendo artisticamente visibile; come se, allo stesso modo, lo spazio si sensibilizzasse rispondendo ai movimenti del tempo, della trama e della storia" (Bakhtin 2002, 15).

Partendo da un'importante poesia di John Ciardi, il saggio analizza il tema della patria abbandonata nel lavoro di importanti poeti italoamericani, tutti vincitori del *John Ciardi Award for Lifetime Achievement in Poetry*. Sono gli abitanti dei paesi abbandonati della mente, i cittadini che *sarebbero potuti essere*, figli e figlie di coloro che emigrarono. Nella loro poesia, l'intenso autobiografismo fonde l'elemento del narratore con la figura autoriale che possiede una particolare sensibilità verso la realtà dell'impossibile. La poesia è il medium espressivo più appropriato per recuperare tale geografia del sogno. Nella sua brevità sfuggente e visionaria, essa riflette le linee sfumate delle origini dimenticate, l'incertezza della possibilità, l'attimo pieno di nostalgia. Se, come capita spesso, questi autori non hanno mai messo piede nei villaggi dei loro antenati, li hanno invece frequentemente visitati nel sogno, nei racconti di casa e nella memoria.<sup>4</sup> Come narratori, li continuano a visitare nello spazio effimero dei loro versi. Come afferma Sudip Bose, "un particolare senso di luogo può essere costruito nell'immaginazione anche se non ci sei mai stato." (Sudip 2002, 14)



Fig. 1. Gradini cancellati (foto di Marco Cavallini)

## Gradini di polvere

Si osservi questa foto. Rappresenta uno scorcio di un'abitazione abbandonata della contrada di Case Scapini, in provincia di Parma.<sup>5</sup> L'arcata sovrasta una scalinata quasi completamente polverizzata che conduce a una porta chiusa. La porta chiusa, come una "soglia sul mai più" (Ciardi 1940, 3), lascia trapelare uno spiraglio del mondo che sta oltre. La linea semicircolare racchiude la scalinata come un abbraccio protettivo che avrebbe potuto significare casa e storia familiare. Ma i gradini sono ormai sabbia e non mantengono che la memoria di ciò che furono. L'essenza simbolica di quest'immagine è riflessa nella poesia che meglio descrive il paesaggio semi-cancellato dell'Italia abbandonata: "Manocalzata" (1951) di John Ciardi, il poeta italoamericano di maggior fama. Il componimento è dedicato a Manocalzati in Campania, paese natale della madre del poeta, la signora Concetta. Ecco, nella traduzione di Luigi Fontanella:

### *Manocalzata (Mano quantata)*

Fuori della città dov'è nata mia madre,  
vicino Avellino, c'è una roccia con scolpita una mano quantata  
e così dà il suo nome al luogo: Manocalzata.  
Questo è tutto quello che so. Non ci sono mai stato  
più vicino di tremila miglia.  
Nessuno sa a chi appartiene quella mano e perché quel guanto.  
Quante volte ci ho pensato mentre cercavo un nome  
per quanto non potrà mai essere nominato se non a caso  
o per qualche ragione che nessuno può più ricordare?  
Come un albero si copre di muschio per farsi crepuscolo

piegando il luogo dell'albero dentro la sua presenza nel tempo –  
 così qualcuno potrebbe lì essere nato e crederci.  
 Come un tuffatore resta sospeso per sempre nell'occhio  
 tra mare e scoglio, il fermo-azione invetriato  
 per sempre nell'aria del luogo del tuffo.  
 O semplicemente perché è più importante  
 ricordare di essere che essere stato, io sono  
 quella mano guantata e il guanto sulla mano  
 di una pietra ignota la cui presenza un giorno  
 io penetrerò (come quando ci si familiarizza con la luce del crepuscolo)  
 convincendomi infine di essere lì dentro presente.  
 (Ciardi 1951)<sup>6</sup>

Immediatamente dal titolo, il toponimo allerta il lettore che il regno dell'immaginazione sostituisce qui la realtà geografica.<sup>7</sup> Manocalzati in Irpinia diventa “Manocalzata,” “scritto scorrettamente [...] a causa della pronuncia scorretta di Concetta,” la madre (Cifelli 1998, 324). Questo nome appartiene dunque alla segnaletica della memoria, fatta di quell'impasto che era la lingua degli emigranti italiani, condita d'inflessioni dialettali e antiche varianti linguistiche. Ancor oggi, molti americani d'origine italiana sono impossibilitati a ricostruire la storia familiare perché non possono individuare la città d'origine dal nome irricognoscibile. Devono solo indovinarlo. Le loro parole non hanno più il potere di nominare: “Eppure le pietre rimangono meno reali per coloro che non possono / nominarle, o leggere le mute sillabe incise nel silicio [...] / nominare significa conoscere e ricordare,” scrive il poeta Dana Gioia (“Words”; Gioia 2001, 3). La lingua dello “iesse” produsse i propri personali toponimi, persi nella pronuncia e semidimenticati che, come gradini sbriciolati, non reggono più.<sup>8</sup>

In questo caso il cambiamento dovuto alla pronuncia evidenzia anche una scelta a livello semantico. Mentre l'etimologia del nome del paese resta a tutt'oggi incerta, Ciardi sceglie di credere nella pittoresca ipotesi che lo vede derivare da “mano calzata” da un guanto, riferendosi alla mano scalpellata sulla pietra alla base della colonna monumentale che sta in centro al paese.<sup>9</sup> Scegliendo quest'etimologia, Ciardi sceglie per se stesso la metafora di un vuoto non riempibile, un guanto senza mano. È la dimensione italoamericana della domanda: “Quante volte ci ho pensato mentre cercavo un nome / Per quanto non potrà mai essere nominato se non a caso / O per qualche ragione che nessuno può più ricordare?” (Ciardi 1951) chiede Ciardi, riferendosi al misterioso atto migratorio. Coloro che emigrarono sono morti e non hanno lasciato spiegazioni della loro scelta che cambiò il destino della famiglia. “Quanto non potrà mai essere nominato” è il doloroso sradicamento che appartiene al passato.

Il peso di questa cancellazione, la forza dell'assenza, è riflessa nell'abbondanza di espressioni negative nella poesia: “mai stato,” “nessuno sa,” “non potrà mai essere nominato,” “nessuno può più ricordare,” “una pietra ignota” (ivi.). Ciardi descrive il villaggio immaginato come un paese abbandonato, su cui muschio e vegetazione hanno avuto la meglio (come nella figura 2). In questa poesia, l'albero che si copre di muschio facendosi crepuscolo è il segno visivo del passato perduto. In esso, dice Ciardi, si toccano spazio e tempo. La “pietra ignota” diventerà familiare solo un giorno, forse nella morte come pietra tombale, quando gli estremi si toccheranno nuovamente e si ritroverà la strada di casa, con la sicurezza, all'ultimo, “di essere lì [...] presente” (ivi.).<sup>10</sup>

## La chiave di volta assente

Per John Ciardi, gli estremi tra la distanza geografica e spirituale tra il mondo della madre e il proprio non possono congiungersi in vita. La traiettoria rimane incompleta, arrestata a mezz'aria come “un tuffatore resta sospeso tra mare e scoglio” (ivi.). Il passo mancante, l'anello che completerebbe la catena somiglia a quella “pietra ignota” che manca in quest'arco nel villaggio abbandonato di Croce, a mezza costa sulle colline intorno a Caserta, in Campania (ivi.).<sup>11</sup> Le pietre squadrate dell'arco poggiano su un muro antico, un tradizionale muretto a secco costruito con sassi di diverse forme e dimensioni. Rocce e pietre, a volte ancora cementate, a volte rotolate via, sono il materiale dei paesi abbandonati e nascondono un forte significato simbolico, come “una sorta di super io del paesaggio e delle popolazioni” (Teti 2004, 178). Nota Vito Teti, nei suoi viaggi nel Sud, che “le pietre sono i materiali e i simboli dei

luoghi abbandonati”; nella loro umile elementarità, esse “ricordano che vi è stata una storia che non può essere raccontata soltanto dai resti di colonne elaborate, di marmi colorati, di capitelli pregiati” (Teti 2004, 182).

La volta incompleta simboleggia l'unione impossibile tra il semiarco italiano e quello americano. Lo scrittore Joseph Luzzi ha significativamente intitolato il suo recente romanzo autobiografico, *My Two Italies* (*Le mie due Italie*, 2014), proprio riconoscendo l'incolmabile distanza fra l'Italia che *sarebbe potuta essere* (il suo io meridionale e contadino, legato alla terra dei suoi genitori) e l'Italia letteraria che ha formato l'uomo che è diventato (uno studioso e uno scrittore). Il viaggio di Luzzi nella terra d'origine non fa che confermare il suo sentimento di alterità. Guardando i paesani che aspettano nella piazza, egli viene colpito da un senso d'incompleta appartenenza: “Come gemelli spediti in due case diverse alla nascita, i nostri corpi dichiaravano una comune radice biologica, ma il nostro portamento, gestualità e abbigliamento suggerivano altrimenti” (Luzzi 2014, 13). Gli estremi dell'arco non si incontrano: la chiave di volta mancante è la consapevolezza dell'irconciliabilità tra i due mondi. Solo all'immaginazione poetica è dato di colmare questo spazio vuoto. I due estremi si incontrano in zona nebulosa anche nell'esperienza della poetessa Sandra Mortola Gilbert. Il suo viaggio in Italia, alla ricerca di radici dimenticate, annega in un senso di impossibile comprensione. Studiosa e critica di fama, Mortola Gilbert nascose per anni il suo retaggio italiano, la “vocale cattolica” del suo nome di famiglia, Mortola, dietro alla “consonante protestante” del nome del marito, Gilbert (Mortola Gilbert 1997, 56). Solo di recente riprese possesso del nome italiano, ammettendo di essere “un'italoamericana che non parla italiano” (ibid., 52). Il suo poetico ritorno alle origini è marcato da visite ad un paese tanto sconosciuto quanto le sue origini negate, nella poesia “Mare Incognita,” visita luoghi in cui “le forme sono sconosciute / intricate come il pensiero” (Mortola Gilbert 2003, 3). Nella poesia “In the golden sala” (Mortola Gilbert 2003, 21) descrive il surreale palazzo in rovina di Sambuca Zabut, i cui ori e affreschi avevano ospitato la nonna siciliana e le sue galline. Questo palazzo, “una zona liminale” (Mortola Gilbert 1997, 59)<sup>12</sup> si erge in un paese che non le appartiene: “Non avevo mai capito *dove* fosse, per non parlare di cosa fosse” (ibid., 60). In “Giardini La Mortola (Ventimiglia)”, Mortola Gilbert ricorda la prima casa del padre, ma alla fine della poesia, si pone una domanda che ha la forma di un fitto bosco di cipressi. L'attraversamento le è negato: i due estremi dell'arco non si ricongiungono e la risposta alla sua domanda resta sospesa nel congiuntivo ipotetico, celata nell'ombra dei cipressi:

Mi dici  
che sono germogliata anch'io da tale suolo,  
qualche secolo fa,  
se riuscissi ad attraversare  
il pericoloso passaggio nel bosco di cipressi,  
saprei raggiungere quel luogo?  
(Mortola Gilbert 2003, 24).

“Poetessa di New York,” anche Daniela Gioseffi non può risolvere la profonda ambiguità delle sue origini (Gioseffi 2006, 116–119; Traduzione di Ned Conдини). Sebbene riceva un'accoglienza trionfale nella città del padre, Orta Nova, immediatamente la descrive come città dei morti e della stranezza: “Orta Nova, città dove mio padre morto nacque. / Com'è strano vederti, piccolo villaggio.” (ibid., 117) È interessante notare che fin dal titolo della poesia, troviamo un altro toponimo che rivela l'indeterminatezza del luogo: “Orta Nova, Provincia di Puglia” (ivi.) non esiste. Orta Nova non è in provincia di Puglia né fa provincia a sé. Sulla carta geografica politica, è Orta Nova, provincia di Foggia, in Puglia. Ma non importa, questa è la carta geografica di un'Italia poetica.



Fig. 2. Croce (foto di Fabio di Bitonto)

Una volta ad Orta Nova, Gioseffi riesce a godere di un momento di ritrovata intimità con un padre che può finalmente comprendere: “Ti ho incontrato / di nuovo, Padre, e ho capito meglio le tue fatiche, / la tua lotta, il tuo orgoglio, la tua umiltà.” (ivi.) Qui vede una terra di fiori e di antichi sentimenti: “terra di sole, cieli azzurri, fiori / bianchi e rosa, case di stucco bianche / e povertà” (ivi.). Eppure, anch’essa esprime un interrogativo che resta sospeso, la domanda dell’appartenenza: “Qual’è la mia casa vera?” (ivi.) La conclusione non è che l’accettazione di uno spazio irrimediabilmente attraversato e di un tempo irrimediabilmente trascorso:

Questo viaggio  
paradossale all'indietro verso una generazione smarrita  
per sempre sparita forgiando una strada  
dal Vecchio verso il Nuovo Mondo.  
(Gioseffi 2006, 119)

Dal vecchio al nuovo mondo, il ponte resta spezzato nel vuoto. Nel momento in cui gli antenati emigranti fecero il loro passo *verso l'ignoto* (come amano descriverlo nei loro racconti), i legami con il passato si sfilacciarono e si persero. A Roghudi, paese greco-arroccato su un precipizio sui monti della Calabria ed ora abbandonato, si possono ancora vedere, affissi sui muri delle case, dei grossi chiodi di ferro arrugginito. Erano usati dalle madri per annodarci corde legate alle caviglie dei loro bambini, perché impedissero loro di precipitare nel burrone sottostante.<sup>13</sup> Oggi, non ci sono né chiodi né corde a mantenere questi figli americani legati al loro passato italiano.



Fig. 3. Lampore (foto di Fernanda Gramondi)

## Il caminetto spento

Questa cucina abbandonata nel villaggio di Lampore (pronunciato Lampuré, lamponi, nel dialetto piemontese), in provincia di Cuneo, è la visualizzazione perfetta della delusione che attende questi figli di emigranti al termine del loro *nostos*, il viaggio di ritorno verso le origini. L'ampio, freddo focolare annerito, sembra aver dimenticato il calore di fuochi antichi. Il soffitto inarcato della cucina non fa che ingrandire il vuoto ed amplificare l'eco delle voci assenti. I paesani di Lampore usavano questo camino come forno comune. Ora restano solo oscurità e silenzio e l'intonaco a sfogliarsi.

In un simile vuoto approda la ricerca del poeta Paul Mariani, professore universitario conosciuto per il suo fervente cattolicesimo, nato a New York nel 1940. In diverse sue poesie egli riconosce la pochezza delle sue memorie italiane. Ciò che lo lega al passato è contenuto in una scatola di fotografie di volti ignoti: "Semisconosciuto / il volto giace nella scatola, un ritratto formale / da cui tutti i nomi sono stati cancellati" (Ciardi 1985, 5–7). Mariani non imparò mai la lingua dei suoi avi, l'italiano dialettale di Compiano, paese dell'Appennino tosco-emiliano: "*Io parlo / italiano un poco*, John, infatti / quasi per niente. La famiglia di mio padre // venne da Parma ottant'anni fa" (Ciardi 1979, 39–41). In diversi componimenti, egli piange la morte dei suoi vecchi: "Con i pronipoti // tutti i tratti somatici familiari son perduti. Il sangue si diluisce / i giovani entrano in un mondo che noi mai conoscemmo. Julia / e Giuseppe lasciarono Compiano novant'anni fa" (Ciardi 2012, 139–142). Con loro, con gli ultimi vecchi italiani, son cancellati i flebili legami con il passato.

Così, quando Mariani si accinge a rintracciare le sue origini con un viaggio in Italia, nella poesia "A Smooth White Pebble", non viene accompagnato da parenti viventi, ma da fantasmi letterari: i poeti latini Orazio, Tibullo, Catullo e Giovenale. La finzione prende il sopravvento sulla realtà e il viaggio di ritorno avviene in un universo totalmente letterario. La marcia verso una casa che non conosce ha luogo in una fitta foresta, da cui sembra non riuscire ad emergere:

Il profondo taglio del Taro, che seguimmo tutto quel  
pomeriggio, cercando quella sporgenza di pietre chiamata Compiano,  
mentre cercavo tra le ombre che si allungavano e i volti  
semisconosciuti, le rocce e gli alberi e la luce che formarono  
i padri di mio padre.  
(Mariani 1982, 80)

Intense il cronotopo poetico di Paul Mariani: lo spazio è un sentiero stentato in una fitta foresta che rende ardua la ricerca, mentre il crepuscolo che segna il tempo dell'identità italoamericana. La Compiano di Mariani non si ricompone mai in un paese esistente, ma resterà un paese abbandonato e muto. La casa antica lo accoglie con un desolato focolare spento.

Simile è la ricerca iniziata dal poeta Dana Gioia, nato a Los Angeles nel 1950 da madre messicana e padre italoamericano. Gioia dedica una collezione di poesie, "Journeys in the Sunlight", ad un viaggio in Italia come terra immaginata, preceduto da un epitaffio di Wallace Stevens che nomina "un'Italia della mente". La distanza dal passato è evidente: Gioia si definisce un "émigré" non un figlio di emigranti, uno "che viene sul sentiero del giardino / da una casa che non [gli] appartiene" (Gioia 1986, 55).

Nella poesia "The Garden on the Campagna," Gioia invita a tralasciare l'Italia dell'arte e dei capolavori, per addentrarsi sui sentieri meno frequentati che s'inerpicano tra le rovine, in un paesaggio ferito dal tempo, in cui la vita non è che memoria:

Solo le più piccole cose sopravvivono  
in questa terra esaurita, abbandonata  
dagli dei da tempo immemore. Il tempo  
e la pioggia hanno dilavato il volto dell'eroe  
dalla statua. La meridiana  
resta immobile nell'ombra perpetua.  
(Gioia 1986, 59)

Nell'intensa poesia "Instructions for the Afternoon," Gioia vagabonda in un paese abbandonato e inforca sentieri minori alla ricerca di un'illuminazione che gli dia una possibilità di comprensione: "Perché così / è come bisogna vedere, per capire: / camminando dalla luce del sole verso l'oscurità." (Gioia 1986, 56) Il cronotopo che la poesia crea è un'intensa immagine in cui lo spazio dell'italoamericano è una piazza vuota e abbandonata, mentre il tempo è quello tracciato da una bizzarra meridiana, formata dalla vetta del campanile antico sulla polvere del selciato:

Lascia i musei. Scova le chiese buie  
negli sperduti paesi che la storia ha scordato  
nei luoghi senza importanza che i potenti ignorano  
dove i commercianti sanno che non si trova profitto.  
Tristi contrade alla fine di torrenti limacciosi,  
aridi villaggi di montagna dove il tempo  
è l'ombra sottile di una torre antica  
che attraversa il ciotolato assolato della piazza  
e scompare ogni sera senza lasciare traccia.  
(Gioia 1986, 56)

La sua ricerca fallisce, lasciando "immutato il cuore testardo" dopo l'incontro con "una lingua che / non imparerai mai." (Gioia 1986, 56) La visione che lo attende non è una risposta a un passato sconosciuto, quanto la rassegnazione a un differente destino. Le immagini usate in questi versi trovano riscontro nelle scene offerte dai paesi abbandonati d'Italia: chiese vuote, soffitti crollati e volte forate, affreschi sbiaditi e santi senza nicchia, segni esterni di una rivelazione abortita:

Ma la visione fallisce, e l'aria umida  
puzza di muffa estiva e di rovina,  
se i gradini consumati che portano all'altare  
non portano più a niente, se non alla pietra, questa, allora può essere  
la rivelazione – solo quella di un destino  
fissato come affresco sgraziato sul muro.  
(Gioia 1986, 57)

In "The Lost Garden," Gioia suggerisce una conclusione più ottimistica, un'accettazione rassegnata della perdita. Qui il poeta descrive un passato indeterminato e distante, forse la giovinezza o forse la patria perduta, con "altri passerì" ed "altri rampicanti" (Gioia 1986, 67).<sup>14</sup> Il dolore dello sradicamento è mitigato dalla sua stessa trasformazione in narrazione (forse nei racconti della nonna): "Il dolore diventa parte di una storia ben pensata / che descrive altri che portano il nostro nome" (ivi.)

Il trucco è fare della memoria una benedizione,  
imparare, attraverso la perdita, la fredda sottrazione del desiderio,  
nel voler non più di ciò che è stato  
nel saper il passato per sempre perduto, ma continuare a vedere  
dietro al muro un giardino ancora in fiore.  
(Gioia 2001, 68)

Nell'Italia abbandonata di Dana Gioia, se il caminetto è ormai spento, un giardino continua a fiorire dietro al muro. Arrendendosi al desiderio inappagato, il poeta accetta la propria identità di domanda e di risposta, di assenza e presenza, di quanto e mano. Gioia accetta di "voler non più di ciò che è stato" (ivi.), riecheggiando così la consapevolezza di John Ciardi: "Semplicemente perché è più importante / Ricordare di essere che essere stato, io sono / Quella mano quantata e il quanto sulla mano" (Ciardi 1951, 299). In questo gioco di tempi verbali e di modi possibili e impossibili, si declina l'essere di questi cittadini 'al condizionale passato': coloro che sarebbero potuti essere e non furono. Coloro che avrebbero potuto giocare nelle piazze del paese ed invece vi lasciarono un vuoto.



Fig. 4. Roscigno (foto di Fabio di Bitonto)

## La piazza vuota

Piazza Nicotera è il cuore immobile di Roscigno, paesino in provincia di Salerno (Campania), disertato per i danni e la paura delle frane ed ora cristallizzato nel tempo. È stato usato come set cinematografico risuscitando fantasmi d'altre epoche come i disillusi eroi risorgimentali di *Noi credevamo* di Mario Martone. La serenità di questa piazza grida assenza: nessuno gode l'ombra fronzuta dell'enorme platano che vi troneggia. La panchina resta vuota. Sulla sinistra, la grande fontana rotonda, costruita per essere usata da molti, è silente. Le casupole circondano in un abbraccio circolare una comunità invisibile, quasi stupite della sua assenza, e le finestre, spalancati occhi ciechi, la piangono.

Piazza Nicotera è la cornice perfetta per una popolazione di fantasmi, di cittadini che avrebbero potuto viverci. Lo spiazzo vuoto contiene quella dimensione della possibilità che colora la poesia dei discendenti degli emigranti. "L'emigrante rincorre sempre l'ombra perduta, tenta di annullare la frattura e le lacerazioni", scrive Teti. "Egli immagina, pensa, sogna, insegue ogni giorno il doppio rimasto in paese [...] anche se non ritroverà mai l'antica ombra" (Teti 2004, 23). Nella poesia *Letter to Mother*, John Ciardi prende le misure della migrazione che non fu solo un attraversamento dell'oceano, ma una scelta di rotta verso una vita alternativa ("Questo viaggio è attraverso le distese longitudinali della mente / e le latitudini del sangue. Ho fatto un sestante del mio cuore / ho fissato la mia posizione sul sole") (Ciardi 1940, 3). In quella piazza, medita Ciardi, "qualcuno potrebbe lì essere nato e crederci" (Fontanella 2012, 298).

La migrazione causa la declinazione condizionale del verbo. Quando Sandra Gilbert s'immagina ragazzina di fronte alla prima casa del padre, è avvolta da una domanda su "cosa potrebbe essere stato ereditato / rimase inesaminato – o immeritato" (Mortola Gilbert 2003, 24) Joseph Luzzi viene schiaffeggiato da quello che *sarebbe potuto essere* quando attraversa la piazza della cittadina calabrese da dove partirono i genitori, tra gemelli mai conosciuti. Il concetto del gemello separato alla nascita crea la coscienza di un paradosso che sta alla base

dell'identità americana, un'identità ossimorica che mai dimentica il proprio doppio.<sup>15</sup> Il poeta Dana Gioia è tormentato dalla presenza del gemello che lo interroga: "L'uomo migliore che sarei potuto essere, / che narra la vita che avrei potuto vivere. / Lui non può capire che triste errore / diede a me la vita ma lasciò lui mai nato" (Gioia 2001, 5).<sup>16</sup> Il flusso del destino venne deviato dall'atto migratorio, come la corrente deviata da un ciotolo:

E se avessimo preso un sentiero diverso un giorno,  
se un minimo caso ci avesse spinto altrove  
come un ciotolo tirato nel torrente  
potrebbe cambiare il flusso un centinaio di miglia a valle?  
(Gioia 2001, 68)

Le centinaia di miglia a valle diventano un centinaio d'anni in avanti nella poesia "2085" di Sandra Mortola Gilbert, dov'ella vede nel futuro lontano una possibile declinazione di sé. È una ragazzina dall'origine ignota, incamminata verso un mare aperto, un mare che non le parla:

È il 2085, stai camminando su una strada di sassi  
in Sicilia, sei sangue del mio  
sangue, una ragazza diciassettenne  
[...]  
Sei  
venuta da New York per ritrovare i perduti avi  
o sei sempre stata qui?  
[...]  
Le mie parole  
si fermano sul prato al tuo fianco –  
pietre, alberi morti – così come  
la terra su cui cammini  
rimase dietro di me, monumento sconosciuto.  
Ed ora la strada si srotola e scintilla di fronte  
come la storia che nessuna di noi due capisce.  
Ti porta  
verso il mare, verso  
l'Egeo inarticolato.  
(Mortola Gilbert 2003, 35-36.)

Forse il ritratto più toccante di un cittadino mai nato è tracciato dai versi del poeta Felix Stefanile. Nato a Long Island nel 1920, egli titola un'intera raccolta "Paese dell'assenza" ("Country of Absence") e su di essa medita. Pervaso da un forte senso di *pietas*, rende onore al patriarca della famiglia, il nonno Antonio, morto a Nola, in provincia di Napoli, nel 1953. Lo sfondo della sua poesia è una terra di rovine e deserto: "Tu remota ombra, che camminasti tra le macerie / come un buon pastore, tra pecore di pietra. [...] / O re antico e gentile, / spirito grande a contenere grandi addii, / il vento non è che una lista dei nostri nomi / che si spargono come semi spinti da un vento arcaico" (Stefanile 2000, 26). Nel componimento "In That Far Country," Stefanile descrive il passato in forma di paese senza storia, che parla allo straniero tramite geroglifici incomprensibili. In tale paesaggio, la presenza del poeta si realizza come un'assenza che dev'essere accettata e che, comunque, non duole più:

In quel paese lontano formato da golfi e baie  
e nuvole che galleggiano come cigni attraverso il cielo,  
dove nulla accade di cui la storia possa prender nota né per lode  
né per biasimo, perché non c'è storia,  
leggo la calligrafia del sole su un muro  
di geroglifici d'edera, scorgo un paese  
dove le stagioni ritornano e cadono con grazia  
come in un santuario tutto mio.

La lingua che parlano è greco per me  
 in quella terra immobile. Solo i bambini corrono,  
 le donne cuciono le loro reti vicino al mare;  
 i vecchi succhiano le loro pipe sotto il sole;  
 e la gente si riunisce nella piazza del paese  
 a chiedere di me, perché io non sia lì.  
 (Stefanile 2000, 35)

La piazza del paese che si domanda dove siano finiti i suoi abitanti è l'unica patria per questi poeti d'emigrazione. Essi ormai conoscono più l'Italia letteraria che l'Italia dei loro avi, più l'Italia dei libri di storia che la microstoria dei filò. I contorni della loro Italia restano intuitive e sinestetiche, come li traccia Stefanile nella poesia "Malespina," il cui campanile chiude questo capitolo ed apre il successivo, con lugubri rintocchi:

Le città di Nola e Palma:  
 Nola e Palma,  
 città come grappoli al sole,  
 scattano nel mio pensiero  
 con un suono improvviso e verde,  
 mandolino,  
 nella brezza estiva-  
 ma non le ho mai viste,  
 nessuna delle due.  
 [...]  
 Ma è il luogo  
 dove non sono mai stato  
 che piange con rintocco di campana  
 le battaglie vinte dall'uomo.  
 (Stefanile 1956, 42-43.)



Fig. 5 e 6: Curon Vecchia (foto 6 di Sara Bol)

## Il paese sommerso

Questo campanile appartiene al centro medievale di Curon Vecchia in Trentino Alto Adige, contrada abbandonata forzatamente nell'ultimo secolo per permettere la formazione di un lago artificiale. La vecchia cartolina rivela il paese com'era, con la sua chiesa parrocchiale, i tetti spioventi, i sentieri e gli steccati. La seconda foto mostra la surreale immagine del paese oggi: il campanile solitario (segno e simbolo dell'identità comunitaria italiana) assurdamente affiorante dalle acque immobili del lago. La vita che vi ferveva intorno è scomparsa, le tracce degli abitanti inabissate, la memoria cancellata. Solo l'orologio sbiadito resta a testimoniare l'esistenza di un passato trascorso. Immagine più suggestiva non potrebbe riassumere il tema di quest'articolo, nemmeno a inventarla. L'Italia abbandonata, sommersa nella coscienza, appare qui in tutta la sua bizzarra, inquietante malinconia.

Vito Teti conclude il suo viaggio tra gli spettri dei villaggi calabresi con la scoperta che le terre abbandonate vivono una nuova vita nell'immaginazione. Egli rivela ai lettori:

Voi immaginerete, e avete tante ragioni, anch'io l'ho pensato per lungo tempo, che i paesi abbandonati, i paesi morti, i ruderi non vivono più. E vi sbagliate, come mi sbagliavo io. I luoghi abbandonati continuano a vivere nella memoria e nella fantasia, nell'immaginazione e nei racconti. Continuano ad inquietare e ad attirare. (Teti 2004, 176)<sup>17</sup>

Nei figli degli emigranti il dolore dello strappo è stato lenito dal tempo. Le ferite dell'anima si sono cicatrizzate così come i rampicanti han consolato le crepe e la montagna si è ripresa le pietre.<sup>18</sup> Una volta attraversato dolorosamente l'oceano, le acque della coscienza si son rifatte tranquille ed immobili.

Le parole dei poeti sigillano tale pacificazione, riuscendo a farsi poesia e risanando i muri abbandonati. A volte anche fuori di metafora, come nel caso di una poesia scritta con una bomboletta sul muro di una casa vuota di Erto, in Trentino. Il paese fu travolto dalla piena nella notte del 9 Ottobre 1963, quando le acque trattenute dalla diga del Vajont tracimarono in un'immensa ondata. La poesia spontanea porta la firma M.C. (Mauro Corona, poeta del luogo) e la data del 26 maggio 2007:

Tendo l'orecchio  
e sento il passo  
dei ricordi della perduta  
casa solo una  
pietra cerco.<sup>19</sup>

Camminando per la strada sconnessa di un paese abbandonato, la consolazione dell'arte giunge improvvisa su di un muro. L'uso involontario dell'enjambment (dovuto alle dimensioni del muro stesso) spezza sintatticamente la frase poetica, il cui scivolamento verticale ricrea visivamente la maledizione della frana di mattoni e sassi. La coppia bisillabica nel verso finale imprime la nuda impronta del sentimento di perdita, "pietra cerco". Questi versi in vernice a spruzzo su un muro in rovina sembrano la sintesi dell'operazione di guarigione svolta dai poeti italoamericani, nei riguardi del trauma migratorio che segna la loro storia familiare. La loro ricerca si svolge tra le pietre, i frammenti e le rovine a volte sommerse dalle acque.

La geografia dell'Italia abbandonata resiste nella memoria come necessario mito di fondazione. La si immagina ancora lì, nascosta per sempre, dietro la curva presa inaspettatamente dal destino. Se ne disegna la mappa intorno ad un campanile solitario. La si reinventa alla luce dei lampi di poesia.

## Note

<sup>1</sup> Tutte le traduzioni dall'inglese sono mie, se non altrimenti specificato.

<sup>2</sup> L'interesse per i paesi fantasma si manifesta nella rete. Il bel sito [www.paesifantasma.it](http://www.paesifantasma.it) è curato da Fabio di Bitonto ed in esso appaiono le foto di questo articolo. Diversi volumi sono dedicati all'Italia abbandonata: due guide di Antonio Mucciola, *Le vie nascoste. Tracce di Italia remota*. Napoli: Giammarino, 2010 e *Le belle addormentate. Nei silenzi apparenti delle città fantasma. Guida alla scoperta di 80 luoghi dimenticati*. Verona: Betelgeuse, 2014. Vedi anche le guide di Paolo De Lorenzi e Marco Fezzardi (Liguria), Mauro Daltin (Friuli), Marco Magnone (Nord Est), Cristiano Zanardi (Italia centrale). Documentari sui paesi fantasma sono visibili su Youtube e sul sito [www.italiaperduta.com](http://www.italiaperduta.com).

<sup>3</sup> Per quest'articolo ho consultato l'antologia di Barron, Patrick/Anna Re (ed.). *Italian Environmental Literature*. New York: Italica Press, 2003; il nuovo studio sulla poesia inglese di Alexander, Neil/David Cooper (ed.). *Poetry and Geography. Space and Place in Post-War Poetry*. Liverpool: University Press, 2013; l'antologia di brevi scritti curate da Wilson, Robert (ed.). *A Certain Somewhere. Writers on the Places they remember*. New York: Random House, 2002. Per l'Italia, i saggi critici di Bagnoli, Vincenzo. *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*. Bologna: Pendragon, 2003; Tonussi, Paola. *Dimore e paesaggi nella letteratura*. Roma: Armando Editore, 2002; Lando, Fabio. *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*. Milano: Etaslibri, 1993. Suggestivi sono gli scritti di Comisso, Giovanni. *Veneto felice*. Milano: Longanesi, 1984; Zanzotto, Andrea. *Luoghi e paesaggi*. Milano: Bompiani, 2013 e di Valeri, Diego. *Tempo e poesia*. Milano: Mondadori, 1962.

<sup>4</sup> Lo scenario invocato da questo articolo si concretizza letteralmente nel caso dell'emigrante calabrese, Antonio Margariti, autore dell'indimenticabile autobiografia di Margariti, Antonio. *America! America!* Casalvelino Scalo: Galzerano Editore, 1979, che realmente lasciò un paese abbandonato, Ferruzzano vecchia, completamente evacuata dopo il terremoto del 1907.

<sup>5</sup> Il villaggio fu abbandonato durante la seconda Guerra. Vedi <http://paesi.paesifantasma.it/case-scapini.html>. Ultimo accesso 20 Dicembre 2014.

<sup>6</sup> La traduzione di Luigi Fontanella è nel *Journal of Italian Translation* vol. 7, no. 1 (2012): 298–299.

<sup>7</sup> John Ciardi ritornò a Manocalzati con la madre nel 1969 da eroe. Il sindaco onorò il cittadino *che sarebbe potuto essere* con una targa in bronzo con incisa la poesia sul muro del comune. Il ritorno incluse una parata alla presenza del console Homer Morrison Boyington, fuochi d'artificio e "un senso di allegrezza operistica" (325). Il ritorno di Ciardi mutò anche la toponomastica del paese visto che la strada principale diventò "Avenue of the United States of America." Cfr. Cifelli, Edward. *John Ciardi: a Biography*. Little Rock: University of Arkansas Press, 1998.

<sup>8</sup> Questa lingua viene usata da Giovanni Pascoli nel poemetto, "Italy. Sacro all'Italia raminga" (1904).

<sup>9</sup> Vedi foto nel sito <<http://www.irpinia.info/sito/towns/manocalzati/cross.htm>>. Ultimo accesso 20 Aprile 2015.

<sup>10</sup> La familiarità con un passato distante è chiara in Ciardi che scrive all'amica, Maria Alessandra Fantoni, nel 1964: "Hai ragione che non sono italiano in tono e fonti. Anche la mia padronanza della lingua è inadeguata. Eppure, stranamente, ho sempre e subito il senso e la comprensione per gli italiani, specialmente i contadini" (Cifelli 1998: 326).

<sup>11</sup> Croce fu costruita nel XI secolo come difesa dalle incursioni saracene.

<sup>12</sup> "Una zona liminale, un luogo dove natura e cultura collidono in potenti scontri per dominare il destino" (ibid., 59).

<sup>13</sup> Tommaso Besozzi, corrispondente per *L'Europeo* nel 1948 (cit. in Teti 2004: 71).

<sup>14</sup> La poesia è stata antologizzata tra le poesie della vecchiaia da Files, Meg. *Lasting: Poems on Aging*. Angeles City/Philippines: Pima Press, 2005.

<sup>15</sup> Luzzi riconosce il paese fantasma ritrovato dai genitori: "Per i miei genitori, la Calabria aveva cessato da tempo di essere una regione viva. La terra dove mia nonna era morta era la stessa dove mio padre e madre avevano seppellito le loro vite precedenti. Il loro ritorno non era un ritorno a casa, ma tra spettri. Ancor peggio, parlavano la stessa lingua di quei fantasmi troppo familiari." (Luzzi 2014: 105).

<sup>16</sup> "Attenzione ai duplicati delle cose," Gioia avverte altrove: "Questi sono i momenti da cui guardarsi / quando non c'è niente di così familiare / o così vicino che non ti può tradire: un gemello, una chiave extra, un'eco, / il tuo riflesso su un vetro" ("Beware of things in duplicate,"; Gioia 2001: 28).

<sup>17</sup> Egli scrive del paesino di Crissa: "Crissa esiste. Esiste sulle mille insigne, sui fogli di giornale, sui calendari, sui bollettini che circolano a Toronto tra le comunità degli emigrati del mio paese. Crissa non esiste più qui, è riemmersa altrove" (Teti 2004: 168).

<sup>18</sup> La capacità di autoguarigione della natura è il tema del libro di Weisman, Alan. *The World Without Us*. New York: St. Martin's Press, 2007.

<sup>19</sup> Vedi foto in <<http://paesi.paesifantasma.it/erto.html>>. Ultimo accesso 20 Aprile 2015. M.C. sono le iniziali di Mauro Corona, poeta che vive e scrive in questi luoghi.

## Bibliografia

- Alexander, Neil/David Cooper (ed.). *Poetry and Geography. Space and Place in Post-War Poetry*. Liverpool: University Press, 2013.
- Bagnoli, Vincenzo. *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*. Bologna: Pendragon, 2003.
- Bakhtin, Mikhail. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes towards a Historical Poetics." In *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, ed. Richardson, Brian. Columbus: Ohio State University Press, 2002: 15–24.
- Barron, Patrick/Anna Re (ed.). *Italian Environmental Literature*. New York: Italica Press, 2003.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections of Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.
- Bose, Sudip. "Introduction." In *A Certain Somewhere. Writers on the Places they remember*, ed. Wilson, Robert. New York: Random House, 2002: 6–14.
- Ciardi, John. *Epitaphs for the Journey*. Eugene: Cascade, 2012.
- Ciardi, John. *From Time to Time*. New York: Twayne Publishers, 1951.
- Ciardi, John. *Homeward to America*. New York: Holt & C., 1940.
- Ciardi, John. *Prime Mover; Poems 1981–85*. New York: First Grove Press, 1985.
- Ciardi, John. *Timing Devices: Poems*. Boston: Godine Publishing, 1979.
- Cifelli, Edward. *John Ciardi: a Biography*. Little Rock: University of Arkansas Press, 1998.
- Comisso, Giovanni. *Veneto felice*. Milano: Longanesi, 1984.
- Di Bitonto, Fabio. "Paesi fantasma." Ultimo accesso 20 Aprile 2015. [www.paesifantasma.it](http://www.paesifantasma.it)
- Files, Meg. *Lasting: Poems on Aging*. Angeles City/Philippines: Pima Press, 2005.
- Fontanella, Luigi. "Manocalzata (Mano quantata)." *Journal of Italian Translation* vol. 7, no. 1 (2012): 298–299.
- Gioia, Dana. *Daily Horoscope*. Saint Paul: Gray Wolf Press, 1986.
- Gioia, Dana. *Interrogations at Noon*. Saint Paul: Gray Wold, 2001.
- Gioseffi, Daniela. *Blood Autumn. Poems New and Selected*. Boca Raton: Bordighera Press, 2006.
- Lando, Fabio. *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*. Milano: Etaslibri, 1993.
- Luzzi, Joseph. *My Two Italies*. New York: Farrar Straus Giroux, 2014.
- Margariti, Antonio. *America! America!* Casalvelino Scalo: Galzerano Editore, 1979.
- Mariani, Paul. *Crossing Cocytus*. New York: First Grove Press, 1982.
- Matvejević, Predrag. "Presentazione." In *Il senso dei luoghi. Paesi abbandonati di Calabria*, ed. Teti, Vito. Roma: Donzelli Editore, 2014.
- Mocciola, Antonio. *Le belle addormentate. Nei silenzi apparenti delle città fantasma. Guida alla scoperta di 80 luoghi dimenticati*. Verona: Betelgeuse, 2014.
- Mocciola, Antonio. *Le vie nascoste. Tracce di Italia remota*. Napoli: Giammarino, 2010.
- Mortola Gilbert, Sandra. "Mysteries of the Hypthen: Poetry, Pasta, and Identity Politics." In *Beyond the Goldfather. Italian Americans on the Real; Italian American Experience*, ed. Ciongoli, Kennet/Jay Parini. Hanover: University Press of New England, 1997: 49–60.
- Mortola Gilbert, Sandra. *The Italian Collection. Poems of Heritage*. San Francisco: Depot, 2003.
- Pascoli, Giovanni. *Primi poemetti*. Bologna: Zanichelli, 1904.
- Pavese, Cesare. *La luna e i falò*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968 [1950].
- Pugliese, Irene. "L'Italia dei 6mila paesi fantasma." *Il Secolo XIX*, July 15, 2014. Ultimo accesso 20 Aprile 2015. [http://www.ilsecoloxix.it/p/italia/2014/07/15/ARgKVFDDB-italia\\_paesi\\_fantasma.shtml](http://www.ilsecoloxix.it/p/italia/2014/07/15/ARgKVFDDB-italia_paesi_fantasma.shtml)
- Stefanile, Felix. *Country of Absence*. Lafayette: Bordighera, 2000.
- Stefanile, Felix. *River Full of Craft*. New Orleans: New Orleans Poetry Journal, 1956.
- Teti, Vito. *Il senso dei luoghi. Paesi abbandonati di Calabria*. Roma: Donzelli Editore, 2004.
- Tonussi, Paola. *Dimore e paesaggi nella letteratura*. Roma: Armando Editore, 2002.
- Valeri, Diego. *Tempo e poesia*. Milano: Mondadori, 1962.

Weisman, Alan. *The World Without Us*. New York: St. Martin's Press, 2007.  
Zanzotto, Andrea. *Luoghi e paesaggi*. Milano: Bompiani, 2013.

Mary Ann McDonald Carolan (Fairfield)

## **A Fistful of Focaccia: Italy and America in Nico Cirasola's *Focaccia Blues*<sup>1</sup>**

In early 2001, McDonald's opened in the small southern Italian town of Altamura. The restaurant closed in December 2002, with months remaining on the lease. *Focaccia Blues* (2009), a film that combines documentary elements with a fictional tale, narrates the encounter between the giant American corporation and a focaccia shop opened by a local baker nearby. Based on a screenplay by Alessandro Contessa and Alessia Lepore and directed by Nico Cirasola, this film ostensibly about flat bread engages in a much larger conversation about the effects of globalization as it pits the American fast food chain against time-honored customs held by the residents of a small town in Puglia.<sup>2</sup> *Focaccia Blues* interviews Eric Jozsef, a journalist for the French paper *La Libération* who was the first to report the food fight in 2006. The film also cites Ian Fisher who later wrote about McDonald's short-lived presence in Altamura in the *New York Times*. He quoted the description of this gastronomic clash by food activist and retired journalist Onofrio Pepe (who appears as himself in Cirasola's film): "Our bullets were focaccia. And sausage. And bread. It was a peaceful war, without any spilling of blood." And Patrick Girondi, a Chicago native who had lived in Altamura for more than a decade, explained the outcome of this encounter in Fischer's article thus: "McDonald's didn't get beat by a baker. McDonald's got beat by a culture." (Fisher 2006)

*Focaccia Blues* depicts the victory of regional, local fare over homogenized products and embraces the tenets of the Slow Food movement, initiated in Italy in 1986 as a response to the establishment of a McDonald's restaurant in Rome's iconic Piazza di Spagna.<sup>3</sup> The film includes a medical perspective on eating habits in an interview with Dr. Giuseppe Colamonaco who relates the litany of health woes associated with the consumption of fast, not slow, food. Cirasola dedicates his film to Carlo Petrini, one of the founders of the movement that advocates for good, clean, and fair food for all. Based on the premise that locally grown food is superior, Slow Food attempts to curb the negative effects of globalization that occur when multinationals such as McDonald's challenge local businesses dedicated to traditional methods of growing and preparing food. Restaurants in Italy proudly display images of the Slow Food snail, known for its leisurely pace, to signal their commitment to the movement. This insignia now graces restaurants throughout the world, including establishments run by Mario Batali in the United States. Another slow movement, Cittaslow (Slow Cities), which was founded in 1999, aims to engage local communities and town governments in the appreciation of food, respect for civic and religious life, and preservation of traditions that contribute to the richness of daily living. In Cirasola's film, residents of Altamura affirm those principles as they perform a wide variety of artisanal work while enjoying food raised and grown locally.

In addition to focusing on the international news coverage about McDonald's premature departure from Altamura, *Focaccia Blues* highlights the work of Luca Digesù, the baker who established a focacceria right next door to the fast food restaurant. He is one of many artisans of Altamura who practice 'slow' trades passed down from generation to generation. Cirasola's film interviews local barbers, art restorers, pastry chefs, butchers, cobblers, iron forgers, and saddle makers who face challenges in the modern world. For example, the cobbler explains that he has much less work now that people wear sneakers, the rubber soles of which never need repairs. *Focaccia Blues* documents as well McDonald's clumsy pursuit of zoning and signage permits in an interview with a town official.

Juxtaposed against the story of the humble bread of Altamura, praised by Horace in the *Satires* and, as of 2003, protected by the European Union as DOP (*Denominazione di Origine Protetta*),<sup>4</sup> and the industrialized fare of a multinational conglomerate, is a whimsical fictional tale, reminiscent of Aesop's fable of the Tortoise and the Hare, which champions the slowness over speed. A love triangle features two town natives, Dante Cappiello (Dante Marmone) and Rosa (Tiziana Schiavarelli, Marmone's wife) and a tall, silent stranger Manuel (the

director's son Luca Cirasola) whose arrival in town, like that of a Western hero, suggests that a showdown is in the offing. Initially, Rosa is attracted to the handsome young stranger with his snazzy car and loud clothing in the same way that local residents were drawn to the air conditioning and novel food offered by McDonald's. Yet Manuel's disdain for the focaccia that Rosa so lovingly prepares leads her to embrace Dante, who has the utmost respect for the fruits and vegetables that he sells. In the end, the girl chooses the unassuming local guy in jeans and a flannel shirt; she rejects the debonair stranger for having discarded local tomatoes from her focaccia. In a send-up of an erotic encounter, Cirasola frames Rosa and Manuel in a seemingly intimate moment. The camera ultimately demonstrates that food, not flesh, plays a critical role in this sensual experience when it reveals that Rosa has been kneading focaccia instead of making love to Manuel.

The film's title signals the importance of color while underscoring the divide between Italy, land of the focaccia, and America, birthplace of the blues. In the plural, blues signifies both sadness and the music that sings of that sadness, a genre derived from African American spirituals of the deep south. *Focaccia Blues* underscores the transatlantic fascination for the quintessentially American musical expression.<sup>5</sup> Color also aids our understanding of the division between good guys and bad guys. In place of the white and black hats that distinguish good from evil in the American Western, Cirasola substitutes garish hues of blue, yellow, and red that are found in comic strips. In that same comic vein, the director inserts a hand-drawn map of the town of Altamura on which toy cars follow the action of his story. The underdog protagonist Dante drives a rickety blue three-wheeler, while Manuel, the American interloper in this lyrical Italian land, drives a flashy yellow Corvette while wearing a gaudy red jacket, which together form the color combination of McDonald's signature golden arches. Manuel's Chevy signals foreignness while Dante's Piaggio exemplifies his native Italy. In this tale reminiscent of David and Goliath, of focaccia and the Big Mac, of Italy and the United States, the diminutive Ape or "bee" initially appears to be no match for the intimidating Corvette, whose name, according to Webster's Dictionary, means "a warship ranking in the old sailing navies next below a frigate". Like its driver, the muscle car fails to impress in the end when it breaks down. Together in the Ape, Dante and Rosa drive at a snail's (or tortoise's) pace past Manuel and his disabled Corvette.

A closer examination of this tale reveals the integral role of cinema in this tale of Italy and America. At the beginning of the narrative, we meet the protagonist Dante, who tells of his work as a greengrocer and of his passion for film. He loves the smell of fresh fruits and vegetables that he procures daily from local farmers. Dante explains his routine and his love for film in the same breath: "Prendo tutta roba bella fresca appena raccolta. Non vado mai al mercato generale perché proprio mi piace l'odore della terra. E poi, come passione mi piace il cinema."

Even before *Focaccia Blues* begins, Michele Placido, in his cameo role of projectionist, reminiscences about movies. In a prefatory address to the viewer, the Apulian native and acclaimed Italian director and actor who has starred in many films including *I tre fratelli* (Rosi 1981), *Lamerica* (Amelio 1994), *La sconosciuta* (Tornatore 2006), and *Il caimano* (Moretti 2006), extols the virtues of film, the material and art form, as he inhales the aroma of the celluloid. This scent evokes his uncle's cinema where, as a child, Placido's character watched films and rooted for American bandits. The projectionist explains how movies help us understand life. He also tells of his appreciation of *Focaccia Blues*, the appetite or "gusto" for which reminds him of a pizza. Describing the story as "una piccola grande battaglia", of a small focacceria against the "colosso" McDonald's, Placido asserts that Cirasola's film resurrects the flavors of his youth, which unfortunately no longer exist. Food analogies continue as the camera cuts to the canisters that encase the film, called "pizze" in Italian on account of their shape. Placido shows his appreciation for the good things in life while displaying a pizza: "Abbiamo già tutto quello che ci serve per vivere meglio. Basta sceglierlo." Placido's nostalgia for these old-fashioned cases and the reels they contain has become even more compelling in recent years. As of January 2014 films in Italy are transferred solely in digital format rendering the "pizze" extinct. Paolo Sorrentino's 2014 Oscar-winning *La grande bellezza* is one of the last examples of celluloid filmmaking. These pizzas evoke another comestible – the focaccia of the title – in this contemplation of local versus global, independent film versus international blockbuster, handmade artistry versus industrial production.

In addition to Placido, *Focaccia Blues* features several media icons from Puglia who call attention to the self-referential nature of this film while underscoring its southern roots. Famous television and film personalities Renzo Arbore (born in Foggia) and Lino Banfi (born Pasquale Zagaria in Andria) act out another more playful battle between the cuisines and reputations of two Apulian towns, Foggia and Bari. The humorous fictional television segments (a sort of 'telecucina') indicate deep pride in local delicacies such as the Cardoncello mushrooms for

which Bari is famous and the Lampascioni onions of Foggia.<sup>6</sup> The comic rivalry between Arbore and Banfi highlights the film's insistence on regional products and cuisine. Their exchanges also connect this gastronomic war to the United States through references to Afro-American music: Banfi declares that the Bari figures prominently in "No Bari no the trouble I've seen", a deliberate mistranslation of the spiritual "Nobody Knows the Trouble I've Seen" while Arbore retorts that Ray Charles speaks of Foggia in his song "Foggia on My Mind" ("Georgia on My Mind"). These soulful citations resonate with the blues of the title.

A cameo appearance by Bari native Nichi Vendola, LGBT activist and President of Puglia since 2005, in the role of a theater owner underscores the sorry state of Italian cinema. In a diatribe similar to Nanni Moretti's critique of the pathetic quality and number of films screened during Roman summers in the first chapter of his film *Caro diario* (1993), Vendola explains to Dante that unless a film includes scenes of horror or porn, it will not be a commercial success. When he announces that "Il cinema è esaurito" he does not mean that his small theater is sold out, but rather that Italian cinema is in decline. He also tells Dante that audiences at the multiplex (which Dante mistakenly refers to as Plexiglas) disrespect the films they have supposedly come to watch as they play, eat, and talk on their cell phones. Dante brings the conversation back to food when he suggests that Vendola might offer local delicacies such as tomatoes, bread, braciolo, olives, artichokes, and Negroamaro wine in the theater lobby. Vendola's small, independent cinema obviously cannot survive with a handful of paying customers. The multi-screen theater complexes, which show mostly American blockbusters, threaten the very existence of such intimate venues. The pair reminisces about earlier, headier days of Italian cinema that produced comic successes such as *Totò e i re di Roma* (Monicelli 1951) or *Totò a colori* (Steno 1952), which Dante confuses with William Wyler's *Ben-Hur* (1959), itself a remake of an earlier American production (1925), filmed mostly in Italy and directed by Niblo and Brabin, with Ramon Novarro in the title role. Films featuring Totò were part of a golden age of Italian comedy, before the advent of multiplexes, which, like fast food restaurants, imperil more traditional establishments in Italy.

In *Focaccia Blues*, the confrontation between good guys (Dante, the local inhabitant) and bad guys (Manuel, the embodiment of McDonald's) reminds us of the Western, that quintessential American genre of film. Cinematographer Rocco Marra's shots of the golden fields outside the town of Altamura, which recall the vast plains of the western United States, reinforce that connection. The Western, predicated on the notion of the West as both a direction and a destination, has captivated writers and filmmakers as an expression of imperialist and pastoral yearnings. And the Western was inextricably linked to the quest for expansion in the United States and the policy of manifest destiny, with its narratives of justice and revenge. In the 1960s, Italian directors such as Sergio Leone and Sergio Corbucci manipulated the classical version of the Western genre that showcased the pursuit of civilization as the driving force behind American frontier life, pushing societal mores onward into uncharted lands. The Italian-style western or *western all'italiana* articulated a strikingly new interpretation of the American genre; the qualifier "spaghetti" was coined by critics in the United States to show their distaste for the European appropriation of the typical American story that featured cowboys in dusters with six-shooters on their hips, sheriffs with badges on their chests, and outlaws in black hats trying unsuccessfully to get away with evil deeds. Filmed mostly in Spain as well as in various locations in central and southern Italy, the Italian version of the Western sought to critique American expansionism in the far West, and even farther West in Southeast Asia during the Vietnam War in the 1960s. Despite American critics' attempts to disparage these films as mere "macaroni", the new subgenre of the Western, which highlighted the brutality, violence and evil associated with civilization, took hold. One of the classic examples of the genre, Leone's *C'era una volta il West/Once Upon a Time in the West* (1968), exposes the deleterious effects of progress as it recounts the bloodshed and mayhem that ensue when a rapacious railroad baron Morton (Gabriele Ferzetti) and his henchmen (including Frank, played by Henry Fonda in his first role as a bad guy) use violence to seize Brett McBain's (Frank Wolff) ranch in order to control the water supply that is needed for the steam engine that will ultimately pass through Sweetwater on its way to the Pacific.<sup>7</sup>

Cirasola's film addresses ideological differences by re-imagining history through a variation of the genre (the Western) that is linked inextricably to America. It is precisely Leone's spaghetti western *Once Upon a Time in the West* that plays in the background when Rosa first beholds Manuel at Dante's fruit stand. Various characters from Leone's film appear on a small black and white television as Dante helps the object of his affection select produce. Western-themed music accompanies Manuel's arrival outside Dante's shop; this melody evokes Leone's character whose instrument, the harmonica, is his name. And although Leone's hero Harmonica (played by Charles Bronson, who, like Fonda, was cast against type) does not appear in any of the scenes on television, the

inclusion of a similarly haunting leitmotif signals his presence. Parallels and divergences emerge between Harmonica, who is bent on extracting revenge from Frank for having forced him to take part in his own brother's hanging, and Manuel, an arrogant modern-day interloper in a Corvette who disrespects local specialties such as focaccia. Both Harmonica and Manuel are mostly, if not totally, silent. Leone's hero, according to his buddy Cheyenne (Jason Robards) plays instead of talking, and Cirasola's anti-hero never speaks. Both men encounter gorgeous, voluptuous women (Jill/Claudia Cardinale and Rosa/Tiziana Schiavarelli) only to leave them in the end.

The Western genre, like American fast food, has influenced culture all over the world. In *Focaccia Blues* we are meant to ponder the possible permutations of heroes and villains in this duel between artisanal bread and mass-produced fare. Following Michele Placido's cameo appearance, *Focaccia Blues* opens in the United States, with Puglia native and journalist Onofrio Pepe proclaiming his determination to introduce Americans to Altamura's focaccia. The documentary segment of the film follows the westward direction of this 'civilizing' movement, in which the old world educates the new world in the way of food. Yet the fictional love story shifts direction as a mysterious stranger arrives in Italy from the United States in his foreign car and outfit imitating the trajectory of McDonald's. Cirasola's comic love story recounts a new permutation of migration, from new world to old world, west to east. Just as the spaghetti western critiqued American imperialist expansionism, which resulted in the dislocation of native peoples, both at home and abroad in Southeast Asia, Cirasola's tale of geography as culinary destiny criticizes the invasion of his native Puglia by American fast food. Manuel's name, embroidered on his shirt, resonates with the culture of the southwest of the United States (or Mexico), suggesting perhaps that he is Latino. The selection of a Spanish name recalls an earlier linguistic misnomer given to Italian immigrants in the United States. They were called "dagos", a pejorative nickname derived from the Spanish name Diego.<sup>8</sup> When Manuel heads east from the United States to Italy, reversing the traditional path which immigrants took a century ago, he dislikes what he finds. The bad guy leaves town empty handed, rejecting both the bread and the woman.

Whereas the traditional way of preparing film "pizze" (film canisters) is no longer viable due to technological advances, the *western all'italiana* (spaghetti western) continues to inform the history of exchange between the cultures of Italy and America. Consider Quentin Tarantino's admiration for another master of the genre, Sergio Corbucci. In ways both obvious and subtle, Tarantino's latest Oscar-winning film, *Django Unchained* (2012) revisits Corbucci's *Django* (1966). For example, Franco Nero, who played Django in the Italian original, meets the new Django (Jamie Foxx) at Calvin Candie's (Leonardo DiCaprio) ranch. When Foxx's character introduces himself to Amerigo Vesepi (whose name, in typical Tarantino fashion, is a playful interpretation of Amerigo Vespucci, the Italian explorer whose name graces North and South America), he tells him that the "D" is silent in Django. To that, the Italian owner of a *mandingo* (fighting slave) responds "I know". And well he should know since the actor Nero inhabited that very same role almost fifty years earlier. In an interview with Charles McGrath in the *New York Times*, Tarantino acknowledged the importance of spaghetti westerns on his oeuvre, including his most recent film:

I've always been influenced by the spaghetti western. I used to describe 'Pulp Fiction' as a rock n' roll spaghetti western with the surf music standing in for Ennio Morricone. I don't know if 'Django' is a western proper. It's a southern. I'm playing western stories in the genre, but with a southern backdrop. (McGrath 2012, 18-20)<sup>9</sup>

How do we define *Focaccia Blues*, with its combination of documentary and fiction? There are no neat parallels between this work and "slow cinema", a form of art film seen in the works of Michelangelo Antonioni, as well as in Michelangelo Frammartino's more recent film set in Calabria, *Le quattro volte* (2010), which focus more on image and design than character and story. Also referred to as "contemplative cinema", this method of filmmaking privileges long takes with little or no narrative. As Elsaesser indicates, cinematic slowness, however represented, may be interpreted as an act of organized resistance in the same way that the Slow Food movement reacts against the velocity of food production and all its attendant problems. He asserts that slow cinema:

counters the blockbuster's over-investment in action, spectacle and violence with long takes, quiet observation, an attention to detail, to inner stirrings rather than to outward restlessness, highlighting the deliberate or hesitant gesture, rather than the protagonist's drive or determination – reminding one, however remotely, of the 'go-slow' of industrial protest, but also the 'organic' pace of the vegetal realm. (Elsaesser 2011, 117)

Whereas Cirasola's film certainly champions slowness, and it allows the viewer to contemplate the filmmaker's native land in the long shots of the countryside, its considerable narrative disqualifies it from this particular categorization.

*Focaccia Blues* differs from the mockumentary, which contains fictional content in a documentary form, and from the docudrama, which contains documentary content in a fictional form. According to Lipkin et al. both of those hybrid forms have sensitized popular audiences to the aesthetics and form of integrated genres. Indeed, *Focaccia Blues* consciously vacillates between authenticity (documentary material) and hyperbole (fictional love story). Cirasola's film, by combining fact and fiction, transcends both as it stirs viewers to gastronomic consciousness in what Lipkin et al. describe as the power of such hybrid models: "Adding popular reach to formal grasp as they do enables some films and programs, at certain times, to punch significantly above their apparent weight" (Lipkin et al. 2006, 11-26). Yet perhaps the most appropriate designation for *Focaccia Blues* is docufiction, a term coined by Rhodes and Springer (2006, 5), in that this film synthesizes fact and fiction through the dramatic tale that illustrates, in albeit exaggerated fashion, an actual event.

The distinct regionalism that informs this docufiction must be considered as well. Both the director and the co-screenwriter/producer Alessandro Contessa hail from Puglia; Cirasola was born in Gravina in Puglia, in the province of Bari, and Contessa was born in Francavilla Fontana, in the province of Brindisi. Cirasola's earlier films are set in Puglia; for example *Albania Blues* (2000) and *Bell'epoker* (2003) focus on stories relevant to that region, that of Albanian boatpeople and of an elegant and storied community theater respectively. With funding from the Apulia Film Commission, the region of Puglia, the town of Altamura, the province of Bari, and the association "Amici del Fungo Cardoncello", *Focaccia Blues* illustrates the emerging trend of regional over national cinema. As Ravazzoli (2014, 167) points out, the strengthening of regional film production occurs at the expense of a unified national Italian cinema. Such disparate, regionally accented production has positive as well as negative results. While this relatively new phenomenon undermines the commonality of meaning and image in the national cinema, it allows local constituencies to create new meanings, images, and representations according to Ravazzoli.<sup>10</sup>

Whereas some critics may contend that the insular nature of regional production, which has increased exponentially in recent years as Ravazzoli documents,<sup>11</sup> may result in a provincial perspective, this hybrid film appears to challenge viewers with its creative vacillation between documentary and fiction. What Muscio identifies as "an interesting dialectic between cultural traditions and innovative style" (Muscio 2008, 177-194) in Sicilian filmmaking applies to *Focaccia Blues* insofar as the film, which champions traditional ways of life, tells the story in an unconventional and hybrid format.

Cirasola's film portrays an Italian triumph of focaccia and spaghetti western, of food and cinema. It also affirms the power of small films such as *Focaccia Blues*, which was produced on a relatively slim budget (approximately 350,000 Euros) and had limited distribution (it has yet to be shown in commercial theaters in the United States). With only a few copies in print at the time of its debut, the film remained in cinemas for almost a year and won special mention in three award categories, Nastro d'argento (2009), Ciak d'oro (2009), and Globo d'oro (2010). *Focaccia Blues* illustrates how tradition, combined with novel ideas, prevails. The film's director and his protagonist Dante, like his illustrious 14<sup>th</sup> century namesake, continue that legacy of innovation within convention today.

## Notes

<sup>1</sup> This essay began as an introduction to *Focaccia Blues* at New York University's Casa italiana in December 2013 at which the director, Nico Cirasola, was present. I wish to thank the anonymous reviewers of this essay for their careful reading and insightful comments.

<sup>2</sup> For a discussion of the theoretical underpinnings of the local-global issue see Robertson, Roland. "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity." In *Global Modernities*, ed. Mike Featherstone/Scott Lash/Roland Robertson. London: Sage, 1995: 25-44.

<sup>3</sup> According to the Slow Food Manifesto, in order to combat an unhealthy lifestyle that developed with the advent of machinery in the industrial age, humans must seek to repudiate the fast (food and lifestyle) and return to slower, more authentic eating habits. The Manifesto declares that the battle must begin in the kitchen where "To escape the tediousness of 'fast-food', let us rediscover the rich varieties and aromas of local cuisines." The documentary, *Slow Food Story* (2013), written and directed by Stefano Sardo, recounts the story of the movement's foundation with a particular emphasis on the role of its founder, Carlo Petrini.

<sup>4</sup> This designation, similar to the *Denominazione di origine controllata* for wines, certifies food products whose origins are identifiable by taste, texture, or smell; all of the ingredients must be grown in the region in which the food is produced. In the case of the *pane di Altamura*, the yeast, grain, sea salt and water must come from the region and certain types of wheat – Apulo, Archangelo, Duilio and Simeto – must be used. See Martin, James. "Wandering Italy." Accessed December 15, 2014. <http://wanderingitaly.com/blog/article/405/pane-di-altamura-dop>.

<sup>5</sup> For a discussion of the reception of the blues, as well as jazz, on the European continent, see Wynn, Neil. *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*. Jackson, MS: Mississippi UP, 2007.

<sup>6</sup> These onions, which are the bulbs of the tassel hyacinth (*muscaria comosum*), are famously difficult to prepare; they require much attention in order to be edible.

<sup>7</sup> See my chapter entitled "The Evolving Western: From America to Italy and Back in *Once Upon a Time in the West* (Leone, 1968) and *Kill Bill: Volumes 1 & 2* (Tarantino 2003 & 2004)." In *The Transatlantic Gaze: Italian Cinema, American Film*, ed. idem. Albany: State University of New York Press, 2014: 61-83.

<sup>8</sup> For a history of discrimination against Italians in the United States, see LaGumina, Salvatore John. *WOP! A Documentary History of Anti-Italian Discrimination in the United States*. Toronto: Guernica Editions, 1999.

<sup>9</sup> For a more detailed comparison of the works of Sergio Leone and Quentin Tarantino, see my chapter "The Evolving Western: From America to Italy and Back in *Once Upon a Time in the West* (Leone 1968) and *Kill Bill: Volumes 1 & 2* (Tarantino 2003 & 2004)." In *The Transatlantic Gaze: Italian Cinema, American Film*, ed. idem. Albany: State University of New York Press, 2014: 61-83.

<sup>10</sup> See also Tiziana Ferrero-Regis. "Rolling Away from the Centre." In *Recent Italian Cinema: Spaces, Contexts, Experiences*, ed. idem. Leicester, UK: Troubadour Italian Studies, 2009: 3-41, that focuses on the period between 1980-2006, which featured first the decentralization of Italian film production followed by the development of regional film commissions in the period from 1990s.

<sup>11</sup> Using geographical information systems (GIS), Ravazzoli examines the nodes of Italian film production. She notes that whereas Milan, Turin, Rome, and Naples were historically centers of the Italian film industry, the first decade or so of the twenty-first century has evidenced a marked increase in regional production since the advent of regional film commissions in 1997. Puglia, along with Sicily, are the regions that have shown the most growth. See Ravazzoli, Elisa. "The Geography of Film Production in Italy: A Spatial Analysis Using GIS." In *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place*, ed. Julia Hallam/Les Roberts. Bloomington: Indiana UP, 2014: 163.

## Bibliografia

- Carolan, Mary Ann McDonald. *The Transatlantic Gaze: Italian Cinema, American Film*. Albany, NY: SUNY Press, 2014.
- Cittaslow. "About Cittaslow Organization." Accessed November 29, 2014. [http://www.cittaslow.org/section/association\\_](http://www.cittaslow.org/section/association_)
- Elsaesser, Thomas. "The Museum and the Moving Image: A Marriage Made at the documenta?" In *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, ed. Eivind Rossaak. Amsterdam: University Press, 2011: 109-122.
- Ferrero-Regis, Tiziana. *Recent Italian Cinema: Spaces, Contexts, Experiences*. Leicester, UK: Troubadour Italian Studies, 2009.
- Fisher, Ian. "Altamura Journal: The Bread Is Famously Good, but It Killed McDonald's." *New York Times*, January 12, 2006. Accessed November 10, 2013. <http://www.nytimes.com/2006/01/12/international/europe/12italy.html>.
- Jones, Carey. "Dispatches from Italy: Pane di Altamura." Accessed September 15, 2014. <http://cookingdistrict.com/cd/general.nsf/blogbypop/852578cf000187b9852575bb00176823!OpenDocument&Click>.
- Jozsef, Eric. "Italie: le boulanger a eu la peau de McDo." *La Libération*, January 3, 2006. Accessed December 17, 2014. [http://www.liberation.fr/monde/2006/01/03/italie-le-boulanger-a-eu-la-peau-de-mcdo\\_25189](http://www.liberation.fr/monde/2006/01/03/italie-le-boulanger-a-eu-la-peau-de-mcdo_25189).
- LaGumina, Salvatore John. *WOP!: A Documentary History of Anti-Italian Discrimination in the United States*. Toronto: Guernica Editions, 1999.
- Lipkin, Steven N./Derek Paget/Jane Roscoe. "Docudramas and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons." In *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, ed. Gary D. Rhodes/John Parrish Springer. Jefferson, NC: McFarland Publishing, 2006: 11-26.
- Martin, James. "Wandering Italy." Accessed December 15, 2014. <http://wanderingitaly.com/blog/article/405/pane-di-altamura-dop>.
- McGrath, Charles. "Quentin's World: From 'Reservoir Dogs' to 'Django Unchained', How Tarantino Concocted a Genre of His Own." *New York Times*, December 23, 2012: 18-20.
- Merriam-Webster Dictionary. "Corvette." Accessed November 15, 2013. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/corvette>.
- Muscio, Giuliana. "Sicilian Film Productions: Between Europe and the Mediterranean Islands." In *We Europeans? Media, Representations, Identities*, ed. William Uricchio. Bristol, UK: Intellect Books, 2008: 177-194.
- Nico Cirasola. *Focaccia Blues*. Rome: Bunker Lab, 2009. DVD.
- Ravazzoli, Elisa. "The Geography of Film Production in Italy: A Spatial Analysis Using GIS." In *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place*, ed. Julia Hallam/Les Roberts. Bloomington: Indiana UP, 2014: 150-172.
- Rhodes, Gary D./John Parris Springer. "Introduction." In *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, ed. idem. Jefferson, NC: McFarland Publishing, 2006: 1-9.
- Robertson, Roland. "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity." In *Global Modernities*, ed. Mike Featherstone/Scott Lash/Roland Robertson. London: Sage, 1995: 25-44.
- Slow Food. "Slow Food Manifesto." Accessed April 17, 2015. [http://www.slowfood.com/\\_2010\\_page/com/popup\\_pagina.lasso?-id\\_pg=121](http://www.slowfood.com/_2010_page/com/popup_pagina.lasso?-id_pg=121)
- Stefano Sardo. *Slow Food Story*. Rome: Indigo Film, 2013. DVD.
- Wynn, Neil. *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*. Jackson, MS: Mississippi UP, 2007.



## ***Mambo Italiano* in Montreal. Theatrical *Italianità* in Émile Gaudreault's Transnational Queer Comedy**

Because Nino is my lover. If only I could say that out loud. [...] Every time I try to I freeze. [...] Because being gay and Italian is a fate worse than ... Actually there is no fate worse than being gay and Italian. (14:48–15:05)

This is the statement made by Angelo (Luc Kirby) regarding his 'coming out' as an Italian gay man in the comedy, *Mambo Italiano*, by the Canadian filmmaker Emile Gaudreault. Set in contemporary Little Italy in Montreal, the movie narrates the complications that emerge from Angelo's secretive life style, as he still lives with his parents. Filmed in English by a Francophone director, the film was presented at a range of international film festivals and, in view of its auteur cinema and low-budget-character, an international success. The quote identifies the central criteria of identity, namely national origin and sexual orientation that are brought together in this queer, culture-clash comedy. Our contribution will analyze the film in the context of Italo-Canadian cinema, transatlantic queer cinema and trans-national comedy. These three points of reference point out Gaudreault's negotiation of *italianità* in respect to generational and sexual differences. We will thus show that the film deconstructs homogeneous concepts of identity by exaggerating cultural and sexual clichés within a baroque and hybrid aesthetic, crossing sitcom, music comedy and theatre conventions.

### **Retro-Music: *Italianità* and Generation Gaps**

The extra-diegetic opening music of Gaudreault's film is a musical *mise-en-abyme*: "Come è bella la vita quando mi fai l'amore. I dream of your kiss and drawn in your eyes. Spring is the time of the year quando sono sempre felice, walking hand in hand ti amo my love", sings Adam J. Broughton. Italy meets America in this title song called "Montreal Italiano", whereby the tarantella like melody and the voice are reminiscent of the 'italianized' popular music culture of the post-war era. By contrast, the title of the film quotes the Bob Merrill hit song "Mambo Italiano" from 1954, first interpreted by Rosemary Clooney, and, one year later, by the US-American of Abruzzese descent Dean Martin.<sup>1</sup> As in this song, the Italian characters of the movie are nostalgic about the rural Italy of their youth, so that Italy congeals with a nostalgic place of memory. In this sense, the opening sequence shows a visual correspondence through a theatrical staging of the Italian-American imaginary: In a slow pan shot to the first bars of "Montreal Italiano", we see the Montreal skyline, doused in rather drab colors. But when the singing in Italian starts, the camera moves from a bird's-eye view to a 'colorful' market identified by a mural as the Marché Jean Talon in the Rosemont-La Petite-Patrie quarter nearby the Saint-Laurent River. The viewers see vividly gesticulating people, embracing lovers, an immense church presented at an unusual, oblique, very close angle, and then a grocery store called Dante. Between both settings, a piece of lawn comes into view, clipped down to form the words "La petite Italie", thus visualizing the milieu of the unfolding action. We are then led by the small and rotund, ordinarily dressed parents Gino (Paul Sorvino) and Maria Barberini (Ginette Reno), who emigrated in their youth from rural Southern Italy to Canada, during the front credits, all the way to their Italian-speaking allotment garden, where the neighbors, planting and reaping their vegetables, watch and greet them. Although the beginning of the film fixes the action clearly in the microcosmic everyday life of Montreal through the images, the mostly mute performance of the Barberini, accenting their theatrical facial expressions and body movements, already makes it clear that Little Italy is a place where Italy is more of a gesture. There isn't really a strong interest from the characters in the fate of their birth region, their Italian neighbors or the city life of Montreal in general.

These images provide an excellent example of an “imagined community” through their exaggerated staging. In the film, Montreal’s Italians are characterized by a superficial collective community in the sense of *italianità*.

The last term, problematic, among others, because of its ideological positioning between Risorgimento, fascism and the more recent ‘Padania’ movements (Boaglio 2008, 16–34), represents here a collective cultural imaginary (Anderson 1996, 41–42), uniting memories, sentiments and fantasies of the protagonists, related to Italy. *Italianità* thus refers to a nostalgic vision of the immediate post-war rural Southern Italy as well as to the Little Italy of Montreal, where the characters are trying hard to maintain the appearance of a friendly and collective identity by avoiding situations, which could lead to a physical and psychical proximity. Although the movie ends with a “redefinition of family relations” (Baldo 2014, 169), on the surface level, the nostalgic and immobile vision of *italianità*, symbolized by the hetero-normative-symbiotic family concept of the parents, remains dominant. It works as the hegemonical justification that becomes apparent in the cultural pattern of *mammismo*: the *padrone*-like father or celebrating Italian cuisine at the enforced common mealtimes of the Barberini family. Even if the protagonists are from rural Southern Italy, they identify themselves in the New World just as Italians. For the parents, the Canadian outside world remains the epitome of foreignness, presenting the cause for many an educational prohibition in the upbringing of their son and daughter. Frequent phrases uttered by the parents like “That’s not Italian” make it clear that their life in America follows the maxim to avoid or to ignore any events or contacts that might shake their identity. In their microcosm, represented by the frequent close-ups or medium-shots showing details of the interior of their house, it is a priority to achieve the outward ascertainment of a homely, petty-bourgeois happiness under the token of *italianità*. Always the same, topoi of the parents’ generation of *italianità* conjure up a culturally static and thus parodic picture in the movie – both literally and symbolically. But at the same time, as Michela Baldo (2014, 172–178) has shown, in many aspects these clichés of *italianità* are built upon empiric social rituals and psychological conflicts of Italians in Canada, who mostly come from a very Catholic and rural background.

This rigidity is evoked visually via the reduced spatial staging of the Barberini house, especially the over-decorated and kitsch dining room located in a stage-like niche of the ground floor. And it is also addressed as Gaudreault, time and time again, refers back to arrested flashes of consciousness in which the actors look straight into the camera, in the direction of the audience, thus interrupting the diegesis. A very impressive example is a scene during the very first minutes of the movie in which Angelo’s father describes his expectations of a culturally homogeneous America, when he moved from Italy to Canada. The head of the family Gino, a Forza Italia supporter, looks into the camera and clearly elaborates on how much he is longing for a space devoid of differences, Canada being a blank page, while we see behind him his wife ironing the laundry. Even after decades of living in Canada, the plurilingual everyday life and the political system seems to be for him and his wife a ‘strange world’. Reducing the cinematic space to a stage-like environment, Gaudreault shows that, for them, Montreal is an indeterminate place: “Nobody told us that there was a two Americas, the real one the United States and the fake one Canada. Then to make the matter even worse, there is two Canada. The real one Ontario, and the fake one Quebec. Eh.” (3:16–3:25)

Other than Italo-Canadian melodramatic movies like Jerry Ciccoritti’s *Lives of the Saints* (2004), based on Nino Ricci’s success novel of the same title from 1990 and featuring the Italian actresses Sophia Loren and Sabrina Ferilli, what is staged here is not the development of a conflict-rife history of immigration and integration of a whole family. The conflict in *Mambo Italiano* is focused (primarily) on love, just like the title song “Montreal Italiano”, only that love on the level of the film plot is gay love of the first generation born in Canada, the spark that kindles the central conflict of the movie.

The so far unsuccessful screenplay writer Angelo (Luc Kirby), the central character of the film, lives in a relationship with the policeman Nino Paventi (Peter Miller), a physically impressive school-friend whom he met again after long years by chance. He finally moved in with him, but that was a long time before he could tell his family about his true sexual identity. After the outing, both friends’ mothers panic and start searching for a wife for *their* sons in order to get *them* “back on the right track”, to “turn” them into real Italian men, as it were. But this outing, initiated by the increasingly passionate (gay) Angelo, leads to a separation with Nino leaving Angelo behind for the benefit of the francophone and blond Pina Lunetti (Sophie Lorain), the woman with whom he will found a family. But despite this cliché-like turning point, the two families are clearly marked by a generation gap. Whereas the widowed Lina Paventi (Mary Walsh) and the Barberini parents are sticking to ‘imported’ homogeneous concepts of Catholic family life and social ascent, the children, Anna (Claudia Ferri) and Angelo, as well as Nino, all in their 20s or 30s, represent an urban East-coast identity, at a first glance. Angelo, especially,

practices publicly urban gay-life, prototypically shown in scenes where he is working at the call-center and volunteering at the gay-hotline, by performing his sarcastic and self-ironic talent through the phone calls and thus creates grotesque situations.

The generation gaps are presented in flashbacks, where we meet Angelo's beloved and eccentric Aunt Yolanda (played by sitcom actress, Tara Nicodemo). She had wanted to lead a different lifestyle but was prevented from doing so by the family's rigid moral values: She had to marry and ended up committing suicide in frustration. But she had wanted to become a movie star and loved to dance and teach Angelo the Mambo (04:14–04:31, 05:51–06:11). Following his self-evaluation, he has always been like her, an outsider within the Italian milieu (St. Pius X High School). Angelo shows neither trace of cultural difference in the sense of a Franco-Canadian *pluriculturalisme*, nor of *italianità*. Frustrated by the life in Little Italy and his law studies, which he pursued for some time in order to satisfy his parents, he works in the call-center of an airline and wants to move to the *omosessuale village* of Montreal and to become an Anglophone screenplay writer. His identity is linked to the trans-cultural title of the film, contrasting with the tarantella song of the starting scene and the rigid form of a traditional *italianità*. The quotation, starting with an apparently nostalgic media reference, a common practice in transcultural films or novels remembering Italian migration from some distance (see Winkler 2013), is never depicted in the film, but obviously remains Angelo's leitmotif. It describes a boy who is full of nostalgia for Southern Italy, however, this image is disrupted after the first lines through his tone, which reveals Angelo's ironic character ("A boy went back to Napoli/Because he missed the scenery/The native dances and the charming songs/ But wait a minute something's wrong"). "Mambo Italiano" paradoxically cites diverse (Southern) Italian regions by mixing up Italian clichés with (South) American topoi ("Hey mambo, no more mozzarella/Hey mambo, mambo Italiano/Try an enchilada with a fish baccalà."). Accentuating the corporal dimension through its melody, the song thus symbolizes a hybrid identity in a transcultural and sexual sense, caricaturing the petty-bourgeois conventions which are far removed from the changing world of the metropolis around them.

## Italo-Canadian Image in Cinema and Television

The construction of *Mambo Italiano* around a generation gap within two Italo-Canadian families in Montreal's Little Italy, using common clichés about Italians and gays as the starting point of the story, reveals that the film is not an accidental or improvised production. Not only the "inoffensive and non-provocative" character of the storyline (Leeder 2006, 65), but also the fact that migration from Italy, especially the region of Molise, has led to important Italophone settings and cultural productions in Quebec shows the strategic character of the film project. Gaudreault chose not only a well-established milieu as a starting point but also creates a film which refers to *the* (Franco-) Canadian success genre per se, comedy,<sup>2</sup> by using the already successful Anglophone play by Steve Galluccio, bearing the same title as his movie, as the basis for the latter. Galluccio wrote the screenplay for the movie together with the director by making some changes, e.g. transforming Nino from an accountant to a police officer and changing the identity of Pina to a rich and foul-mouthed daughter of a constructor, whose enterprise she has taken over (see Leeder 2006).<sup>3</sup> Furthermore, Gaudreault uses a strong and prominent musical dramaturgy. Besides some original music by FM Le Sieur, such as the "Mambo Mambo" melody or the "La fine del mondo" and the "Montreal Italiano" song (with the lyrics of Broughton, Jeanne Dompierre, Steve Galluccio), the film uses famous (Dean Martin) songs of the (post) war era, such as "Return to Me" (1958) for illustrating Angelo's melancholia after the break up with Nino. Initially planning to engage Italophone actors, Gaudreault consequently employs mostly non-Italophone actors from an Anglophone background, as in the case of Angelo, played by the young Kirby from the National Theatre School of Canada, whose repertoire includes Shakespeare and mostly modern and Canadian works (Daniel Brooks, Michael Mackenzie Judith Thompson). Without doubt, an important strategic choice was made to cast the popular Anglophone Mary Walsh and Francophone Ginette Reno as Nino's and Angelo's mothers, respectively. Walsh is known from her appearance in Anglo-Canadian sitcoms on CBC and CBS television shows such as *CODCO* (1987–92) and *Dooley Gardens* (1999), but she also created a very successful weekly TV show for the same channel, *This Hour Has 22 Minutes* (1993–), which combines news, interviews and sketches and is still on air. The even more notable Ginette Reno is not only a popular comedian, but since the 1970s is also a commercially successful signer (in French and English), honored with various awards, among others with a star on Canada's Walk of Fame, several Juno Awards and the Canadian Grammy in diverse categories, e.g. for the Best Selling Francophone Album. Produced by Telefilm Canada in cooperation with other companies, with a budget of about five million Canadian Dollars, *Mambo*

*Italiano* was first released at the Cannes Film Festival, followed by the New York Lesbian and Gay Film Festival (today: NewFest) in May and June of 2003, respectively.<sup>4</sup> It was promoted afterwards at a lot of other international film festivals and nominated for a range of Canadian awards (e.g. Prix Jutra, Genie Awards, Canadian Comedy Awards). On a commercial level, the film proved to be a success, especially in Canada and the U.S.<sup>5</sup> Due to this, Gaudreault and Gallucio adopted their concept of Italo-Canadian comedy. Situated in Little Italy, for another cooperation as screenwriters, they produced the 13 episode sitcom *Ciao Bella* (Jean-François Asselin, Patrice Sauvé, 2014), produced for Radio Canada/CBC Television, starring Peter Miller (Nino) as Elio Lanza and Claudia Ferri (Anna) as the main character Elena Battista.

This is all the more remarkable since Canadian cinema can look back on a rather long history of migration movies showing not only Francophone productions, but also many other language and film traditions. Canadian cinema is very heterogeneous, so that one can hardly find a label like that of the 'New British Cinema' (Heide/Kotte 2006, 181). One might perhaps go so far as to say that it is one of the specific characteristics of Canadian cinema, that it is "de facto multicultural in nature" (MacKenzie 1999), however without migration being broached as the central issue all the time. The Italo-Canadian cinema continues to hold a special status insofar as it has its own movie scene and movie festivals like the annual Toronto Italian Film Festival or the Italian-Contemporary Film Festival taking place in Montreal, Quebec, Toronto and Vaughan.<sup>6</sup> Especially Anglo-Canadian film makers with an Italian background, like Carlo Liconi, Vincenzo Natali, Jerry Ciccoritti and Derek Diorio are quite successful, but – apart from Liconi with films such as *Vita da cane* (2002), *La Famiglia Buonanotte* (1989) and *Cuori in campo* (1989, TV) – the instances they pick out their family background as the topic are few and far between (Diorio: *The Kiss of Debt*, 2002; Ciccoritti: *Lives of the Saints*, 2004, TV).

The cinema and TV Quebecois has a strong proponent in filmmaker and actor Ricardo Trogi, who presented both TV mini-series (*Smash*, 2004) and movies (1981, 2009) of different format, which in part take up Italian issues and time and time again present Italophone actors. For the Francophone *auteur cinema* it is predominantly film maker Paul Tana who deserves mentioning, who since the 1990's – e.g. in cooperation with Bruno Ramirez und Tony Nardi – has presented productions like *La dérouté* (1998), *La Sarrasine* (1992) or *Caffè Italia, Montréal*. Beside him and Jean-Claude Lauzon's international one-hit success *Léolo* (1992), already featuring Ginette Reno as the Italian mother of the title protagonist, it is in particular the presence of small productions like Italian language short films, which find their themes in Montreal's or Toronto's Little Italy, that exemplify the agility of this scene.<sup>7</sup> But Quebec, moreover, possesses a distinct Italian-speaking TV culture. The TV program *Teledomenica*, dating as far back as 1964 (on the air until 1994), was a popular Italophone TV program, followed by others.<sup>8</sup> Starting during the 1980's, there have even been soaps that Italian authors are responsible for or that are situated in an Italian milieu,<sup>9</sup> among them some that took up homosexuality as a theme. A case in point is the 13-part gay TV series *Le cœur découvert* (Gilbert Lepage) by Radio Canada, produced in 2001 and broadcast in 2003, based on the novel by famous Quebecois author and director Michel Tremblay (*Le Cœur découvert: roman d'amours*, 1986). Tremblay, star author of the modern Quebec theatre by the way, was not only responsible for the screenplay of the series but also for the translation of the theater play *Mambo Italiano* into French (Küster 2007, 189).<sup>10</sup>

## Harmonizing Conflicts and Trans-National Comedy

When looking at Gaudreault's movie through the backdrop of this Italo-Canadian movie and TV culture, the limits of a national classification become apparent. Although *Mambo Italiano* is situated in Montreal's Little Italy, the director locates the action in an artificial microcosm, mainly indoors. He makes do with only a few and always the same city shots and, apart from that, works with locally non-identifiable 'neutral' exterior shots. Gaudreault's genre references don't relate much to Italo-Canadian cinema either – the actors are, with the exception of only a few supporting actors, all *Anglais* or *Français de souche* – but they do tell a lot about current tendencies in North American and European cinema because *Mambo Italiano* joins two trends in contemporary international cinema. It contributes to the gay and lesbian or queer cinema, as can be observed in the Canadian cinema, especially in the works by Léa Pool (e.g. *Anne Trister*, 1986 or *Lost in Delirious*, 2001, with Luke Kirby in a minor role; *Mommy is at the Hairdresser's/Maman est chez le coiffeur*, 2008) or by the current shooting star Xavier Dolan (e.g. *Heartbreakers/Les amours imaginaires*, 2010; *Tom at the Farm/Tom à la ferme*, 2013) and some other internationally successful productions such as *C.R.A.Z.Y.* by Jean-Marc Vallée (2005).<sup>11</sup> In most of these movies,

gay or lesbian identities are no longer narrated as crises but rather as hetero-normative institutions (like school or the bourgeois family), or representation modes, like cinema genres, are put into question or the hetero-normative matrix is even suspended completely. In *Mambo Italiano*, the conflict about sexual orientation is quite typically sparked by the differentiation towards the familial expectations that come more and more to light under the heading of *italianità*. The petty-bourgeois *italianità* of Angelo's family is parodied by Gaudreault within a genre that has been booming internationally for some years, that is the trans-cultural comedy, where cultural differences are often depicted as parody, but where they – according to the rules of the genre – definitely come to a positive ending. Cases in point are Anglo-Canadian productions like Gilles Walker's *90 Days* (1985) or Joel Zwick's *My Big Fat Greek Wedding* (2002), the British *Bend It Like Beckham* (Gurinder Chadha, 2002), the more recent German movie *Almanya – Welcome to Germany/Almanya – Willkommen in Deutschland* (Yasemin Şamdereli, 2011) or the most successful French comedy *Intouchables* (Olivier Nakache, Éric Toledano, 2011).

That means that this choice of genre modulates the ending of *Mambo Italiano* in a typical manner. The conflict of the plot, sparked by the generation differences through different gender concepts, is harmonized in the end: The melodramatic climax, where Angelo, after being left by his boyfriend Nino, distances himself from his parents by means of a powerful and violent discourse against the petty-bourgeois life in Little Italy, is finally followed by a happy ending. The invitation for Nino's wedding symbolizes a turning point in the film, leading to a reunification of the Barberini family. This occasion not only incorporates all the pride of Lina, as an Italian mother, but it is also the only event which can cause a change in the fixed artificial world of Little Italy, where Lina and Maria are mourning the death of her husband and sister, respectively, at the cemetery as if they had died recently, not decades ago. Thus, Angelo's parents have to find their reasons to be even prouder of their son and to reconcile with him before the wedding. The topos of the hetero-normative (holy) family is thus parodied further in the following sequences, but the image is never subverted. The reconciliation scene of the Barberini family (71:45–74:44), where Angelo's mother takes a seat in the confessional, takes place in the same church as Nino's wedding some minutes later. She wants to confess insignificant sins; but next to her isn't the priest, rather her two children, who bribed the priest with wine and cigars. While the Sicilian-born Maria is shocked about this abuse of this holy place, their father joins the children and what follows turns into a declamatorily emotional reconciliation.<sup>12</sup> In this line, the tone of resolution and harmony dominate the further sequences of the film: In the end, when Angelo gets together with his new boyfriend, the gay-hotline activist Peter (Tim Post), the film restages the scene from the very beginning, when Maria and Gino walk with their shopping bags through the allotment garden of Little Italy. As usual, all the neighbors are watching them (80:11–80:45), only that this time, we see the unified Barberini family together with Peter walking in proud union. Mother Maria has her arms taken left and right by the two young men, and the voice-over soundtrack plays "I Will Survive", the hit song written by Freddie Perren and Dino Fekaris and first sung by Afro-American singer Gloria Gaynor in 1978. In other words, accompanied by the memorable gay hymn, the Barberini parents finally manage to follow a "pursuit of happiness" by considering the sexual difference of their son as the *americanità*, as something special within the Italian community.<sup>13</sup> At the end of the film, psychologically speaking, they represent "the capacity for recovery and growth" in a challenging situation (Baldo 2014, 176). In contrast to the past (the death of Aunt Yolanda), this time they overcome the melodramatic crisis by dealing with the emotional and cultural conflict between *italianità* and queerness in an integrative way (Baldo 2014, 176–178). But while the ending accentuates difference by image and music, the conflictual potentials of the plot are realigned for the benefit of the generic aesthetic of comedy.

## Auteur Cinema: Transcending Little Italy

Beside these inter-medial references to theatre and TV, Gaudreault also moves beyond citing and exaggerating the "familiar family-couch-centered aesthetics of the traditional family sitcom" (Leeder 2006, 65) by a number of intra-medial references. They are presented in the sense of a "repetition with a critical difference, which marks difference rather than similarity" (Hutcheon 1985, 6). These references not only clarify the director's orientation along the lines of the European-American *auteur cinema*, but they emphasize the theatrical quality of the setting even further. During the course of the development of the action, it becomes clearer and clearer that not only does Angelo feel that he is in the wrong place in Little Italy, just like his aunt had in her time, but that also the rest of the family has a hard time upholding the petty-bourgeois role under the token of *italianità*. This becomes particularly evident, after Angelo had moved out, in his sister Anna, who can't stand living together with her parents, more and more. Anna rather turns into the image of a dark and beautiful, but garishly painted urban

neurotic, who doesn't find a husband, takes Valium pills, and changes her psychotherapist once a week so as not to give away too much of herself to any one person. The scenes of her with ever-changing therapists run through the film – the climax has her mimicking a therapy session with her brother in order to help him after the split up with Nino, both drinking from a bottle of red wine. They become not only a running gag, but they are, as the call-center and gay hotline-scenes with Angelo, also a structuring aspect of the film. Again, this element is a doubly effective parody: In trying to help her brother, Anna is clearly marked by the collective spirit of the film's staging of Italian family, but at the same time she is also representative of a new generation, trying to solve individual problems by referring to assistive resources from outside of Little Italy. As her brother is unsuccessful in doing so in his character, Anna is clearly the most exaggerated character of *Mambo Italiano*, additionally representing the typical urban neurotic, originally created by Woody Allen and afterwards mainstreamed by various TV soaps (*Sex and the City*, 1998–2004, or *Desperate Housewives*, 2004–12). She is characterized as a heterosexual woman, whose ideal man would be someone like Nino: a good looking Italian man, tall and muscled, with dark eyes and hairs. She is shaped by the constant panic of engaging in emotional and corporal contact with other people, their psychotherapists, but also with her surroundings, illustrated in the scene where she discovers her brother with Nino naked in his bed, thus discovering his homosexuality and only calming down after taking some valium pills and running out of the house immediately thereafter (15:26–15:50).

At the same time, Anna is also a highly artificial figure: Her level of behavior as well as that of her appearance she is reminiscent of Pedro Almodóvar's early cinema – she seems to be a woman 'on the Verge of a Nervous Breakdown'. Her garishness reminds the audience of the excessive and extravagant characters presented in Almodóvar's films such as the mentioned *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988) or *The Flower of My Secret* (*La flor de mi secreto*, 1995). In this film, the diva-like neurotic female main characters Pepa (Carmen Maura) or Leo (Marisa Paredes) are assisted by Marisa and Rosa, played by Rossy de Palma respectively, two minor characters with a flashy eye and nose. The main characters are both beautiful, but they have been left by their lovers and for a great part of the films lead rather unhappy lives, abusively taking sleeping pills and drinking excessively. Not only Anna's style, but also her wish to marry, contrasted by the fact that she is never in company of a man, creates some doubts about her sexual identity.

Just as the character delineation of Angelo's sister does not fit within the framework of soap opera aesthetics, this also holds true for the aesthetical condensation of several interior scenes. A striking case in point is the scene in which both mothers give a dinner party in the Barberini house in order to find a wife for their sons. The living room, with its differently structured and flowery-patterned wallpaper and sofas held in green-brown-beige hues and the generally over-stuffed furnishing, sets the frame for the unification of all characters in one room. The space appears like a theatrical stage where the guests sit in one row, all excited and tense, only getting up when they speak. Rounded doorframes allow a glimpse into adjacent rooms that seem like back stages and show similarly ornamental wallpaper and sofa covers, which do not fit together. If not before, then the rigid congregation turns into a operatic one when Nino's melodramatic mother Lina appears, all dressed up with her lips and nails painted red, wearing a red top. While Angelo's parents are sitting on the sofa, the other characters move around, seeming displaced in this interior setting by their aesthetics alone. The names (Nino, Gino, Lina, Pina), which only differ in one or two letters, add to the comic confusion. When Lina learns that her son had sex in his car with Pina Lunetti, like Angelo an ex-school-friend, she loudly cries "Yes!" four times and sits down, content and superior, as the wedding of her son seems to be the only thing which can rebound her from the death of her husband.

In the Paventi family, the heterosexual matrix is saved, the movie, however, presents exactly this *italianità* pattern as a parody by the staging of the scene and the accent on the reduced and immobile social environment of the protagonists (38:20ff.). The meeting of the Barberini and Paventi families is the climax of the film. It reveals the betrayal of Nino by the words of Pina, the only character who speaks some phrases in French, and shows Nino at the same time as a *mammone*, who hesitates to tell Angelo the truth and fulfills the expectations of his mother in the end. The presentation and statements of what is fictitious as well as the non-communication of the real family conditions are also staged in this climatic scene by means of a baroque aesthetics of exaggeration, a strongly artificial ambience in the form of a hybrid aesthetic.

## Framing Difference: Theatricality and Television

Besides the appealing sound-track, there is another element keeping the parodistic episodes of the life of the Barberinis together. The plot of *Mambo Italiano* focuses not only Angelo as the main character, but it is also told through his eyes, especially the first 18 minutes, which narrate a condensed version of the family history from the emigration of Maria and Gino up to Angelo's emancipation. They not only illustrate the autobiographical story told by Angelo's voice-over, but also his phone call to a gay hotline, which he contacts after his involuntary separation. This is shown for the first time directly after the title credits and the Barberini parents' walk through Little Italy (02:37ff.). In a cross-cutting, we see Angelo on the balcony calling the gay-hotline on the one hand, and, on the other hand, the gay-hotline volunteer Peter taking his call, before several memory scenes show key episodes of Angelo's family life, which he is telling Peter (03:05–06:42). Scenes of the whole family in Angelo's apartment and of the parents in their house are faded in, followed by sequences showing the family history in contrasting aesthetics: a black-and-white documentary scene with a ship and a railway thus recalling (Angelo's parents') transatlantic post-war migration to Canada, a photograph of Angelo and his sister from the 1980s and a short animated sequence of the Barberini house in a video game aesthetic, followed by theatrical kitsch scenes associating the family life with past decades and shots from Angelo's childhood and youth, which he spent with his sister, Aunt Yolanda and his school-friend Nino. Simply through this condensation, the contrasting combination of audio and video and the often overcharged images, alienating and 'freezing' the characters, the history of the Barberini family is endowed with a highly ironic character. For Angelo's nervous-hysterical phone call is identical to the voice-over commentary, thus holding together the diverging film material – the movie utilizes audio and video in the technique of non-literal speaking in a clearly contrapuntal manner, e.g. when Angelo ironically says, "Thank God for my exciting social life" and we see him sitting at his parents' table with the family arguing (8:45ff.).

Staging the petty-bourgeois *italianità*, by means of the stylistic device of contrast as well as the overly theatrical acting of the characters and accentuating the ambivalence of hiding and exhibiting, is a leitmotiv in *Mambo Italiano*. In other words, Gaudreault clearly uses inter-medial procedures by referring to highly artificial and theatrical settings. When Angelo moves out from his parent's house in Little Italy to the historic city center of Montreal, this takes place in melodramatic circumstances. In a scene shot before the house of the Barberini, Maria is crying melodramatically without stopping and Gino advises his son to go away without looking back, before he makes the same operatic gesture as his wife. The scene is underlined by the popular Neapolitan folk song *O sole mio*, the audio track describing a perfect sunny day with fresh air after a storm, contrasting its melody and lyrics with the melodramatic gestures of the stage-like scene.<sup>14</sup>

The theatrical character of Gaudreault's staging is even more striking in the scene of Nino's marriage with the beautiful, but slightly vulgar Pina, who has no other wish than to marry and to have children, situated in the enormous historicist church in Little Italy: During Angelo's departure from home with his car, scenes are cut in from the marriage, e.g. the catalogue-like prototypical heterosexual couple, but also of Nino's mother weeping and screaming with joy, or of the priest relating some embarrassing details from Nino's childhood. As a viewer, one would expect a scandal – at the very latest when the priest asks whether anyone has any objections to the marriage, and we see Angelo waiting in his car, then getting out of it. But instead, it is in fact the late-comer Rosetta (Pierette Robitaille), a neighbor, who receives a nearly opera-like appearance that interrupts the marriage ceremony: She lets the door fall shut with a loud bang, excuses herself with grand gestures and a double "scusate", and makes a big fuss when looking for her seat. It soon becomes apparent that Angelo has not dressed up for the marriage but rather for a visit to the gay hotline where he picks up Peter for a spontaneous rendezvous. In other words, the scene plays with the expectations of the audience by parodying a 'typical Italian' wedding with its overly opera-like acting and the contrapuntal montage. But it's not only the petty-bourgeois Little Italy that is depicted as a parody, but also Angelo's gay world. One of the cliché topoi that is referred to is his being different, his digression from any kind of *italianità* and his orientation along the lines of *americanità*. In this regard, his relation to his already named Aunt Yolanda, who was full of joie de vivre, serves as the oldest point of identification. Decades ago, she wanted to leave the rigid family model behind to become a movie star. Despite her tragic fate, even this story is grotesquely exaggerated via memory pictures from Angelo's mind, showing him with his aunt in excessively ornate scenes in retro style – not only musically, but also pictorially.

The aesthetic of such scenes and their integration in the film not only reveals the static world of the characters, but also Gaudreault's play with what Paul Grainge (2000, 28–30) called an "index of commodities" and an "Economy of pastness", representing the "mood" of broad layers of society longing for an idealized past,

but also choosing strategically an aesthetic “mode”. They create and cite, for example the fashion of retro-style, which has become popular in the American media industry of the 1990s and 2000s in order to satisfy specific market niches. The composition of the film with its episodic structure, popular music dramaturgy and artificial settings, contrasting image aesthetic, hard cuts and warm colors are reminiscent of the TV of the 1970s and 80s but also of American soaps and sitcoms (see Bignell 2010; Creeber 2008). More concretely, *Mambo Italiano* is in some respects similar to the “newer breed of sitcoms like *Ally McBeal* (Fox, 1997, Jace Alexander *et al.*) and *Malcolm in the Middle* (Fox, 2000, Todd Holland)”, for example on the level of room structure and styling, “the warm gloss of its colour and lighting schemes” (Leeder 2006, 65). In other words: At the macro-structure, Gaudreault stages his family melodrama in the style of a well-made contemporary US-American soap and parodies it at the same time, on the level of aesthetic as well as film plot: Just like in *Bad Men* (2007ff.) or the *Sopranos* (1999–2007), the (historicizing) scenery of the presented locales is moved into the foreground by the Barberini home and its 1970s and 80s furniture and wallpaper. After Yolanda’s early death, the only option of escape from the petty-bourgeois family life for little Angelo is the TV. There, he doesn’t identify with the Italo-Canadian channels but with the North-American mainstream. The boy spends his afternoons in front of the TV set and writes down the dialogs (6:38), among others from the successful US-American 1980s TV series *Dynasty* (1981–91), about the oil tycoon Blake Carrington (John Forsythe) and his clan. The show focuses on love and power intrigues in the South of the U.S. and, among others, the conflict of the conservative but a-moral Blake with his liberal, value-based, homosexual son Steven (Al Corley).

Thus, TV soaps have a major role in the film on more than one level.<sup>15</sup> Gaudreault not only parodies the simplicity of the dialogues from a soap sequel, he also creates a complex intermedial aesthetic: Nino and Pina are sitcom-like beautiful, but flat characters, mainly worried about a charming physical and stylish appearance. Whereas Nino is characterized as a mainstream, compatibly ideal son, policeman and future husband (hiding his identity of a bisexual), especially Pina is clearly staged in scenes, which are reminiscent of urban American sitcoms, for example when she is preparing herself for the wedding and sitting at the dressing table in a rose bra and a white bathrobe. Her fingers are entwined in her bouffant and blond curls, while we see beside and behind her four friends with teased hairs and identical dresses whose color is that of the wall-paper. The camera catches her from the perspective of the mirror, in which Pina is looking, and turns around the scenery. Whereas Gino, as the family patriarch, is reminiscent of James Gandolfini with his corporality and behavior, who played the main character Tony in the *Sopranos*, Angelo, at a more abstract level, is characterized as a cliché-like soft and extrovert gay figure, for example by the music accompanying him, apparently on his way to the wedding of his ex-boyfriend Nino but with the final destination of joining Peter from the gay-hotline in his office, which quotes the jingle from *Sex and The City*. More than that, TV is the domain that stimulates his career wish, while at the same time placing his difference on a new level: In contrast to all other characters, Angelo is more and more identified with the queer scene, pushing Nino towards his outing, which he finally conducts by himself after a few visits to the *omosessuale village*. The 1980s discourse of concernment serves as a symbol for this, paradigmatically depicted by the gay hotline, which, on the one hand, contrasts with the regular shots of his mother in the confessional and his sister on a psychotherapist’s couch, but, on the other hand, guarantees them anonymity, thus avoiding a ‘real’ and daily form of relationship.<sup>16</sup>

But beyond the motive of characterizing Angelo as gay, the hotline also constitutes an important part of the narration as Gaudreault introduces the element that frames the episodic narration of *Mambo Italiano* with Angelo’s call. Furthermore, it adds a new milieu and development of the action to the film: Angelo goes to the gay-hotline to get in touch with other people in crisis. Due to his nervous personality, he fails as a hotline volunteer, but he ends up falling in love with his supervisor Peter. With him, the technophile, artistic loner manages to finally overcome his melancholia and to get on TV, after all, as a successful author by writing a comedy about what he knows best: his family. A short scene focusing on an enforced common meal of two parents with a daughter and a son, an exaggerated version of those scenes that the spectator of the film knows already from the Barberini’s house, is introduced in the last seven minutes of the film. It brings together, in a very obvious way, those two media which aesthetically structure Gaudreault’s film, theatre and soap, as Angelo’s parents are sitting in the public audience of the TV-studio, laughing out loud about their own melodramatic attitude within their petty-bourgeois life. By dissolving the conflicts of the Barberini by repeating them on a studio stage in the form of a comedy in a more stylized turquois (retro-) aesthetic, this scene symbolizes thus the paradigmatic *myse-en-abyme* of Gaudreault’s comedian shaping of the melodramatic. This is also shown by the following TV interview of Angelo and his producer about the show, where Angelo mentions that his family experience had

some impact on him while writing the script. With some sadness in his voice he remembers his Aunt Yolanda, the “coolest of my relatives”, who loved practicing the mambo, while the other family members stuck to their tarantella. By citing in this manner actress Tara Nicodemo, who had her first TV appearances in episodes of international sitcoms such as *Tales from the Neverending Story* or *All Souls* (both 2001–2002), as well as a line of the hit song “Mambo Italiano” (“Hey mambo, don’t wanna tarantella”), he calls his comedy not only a tribute to his aunt and his family, but also anticipates on the TV ‘stage’ the harmonic ending of the film under the token of a transcultural *italianità*.

## Conclusion

For the Barberini family, the meeting turns out to be a horror scenario: After the announced break up with his boyfriend, Angelo heavily insults his parents and their petty-bourgeois attitude in the form of an inappropriate and long tirade, breaking with his usual behavior as well as the aesthetic of the film. Angelo accentuates here that his family is for him a “locus of non-communication”. He calls his parents’ home a “prison of guilt and fear and lies” in which he spent nearly 30 years and which he is sick and tired of. He accuses Maria and Gino of leading a ghetto existence in Little Italy, where they reproduce their limited South-Italian existence (43:44ff.). What is told here in a stage-like monologue scene could be the basis for a melodrama, and Angelo himself is well aware of this, for at the end of his tirade he stages himself as a polemic commentator of this scene, right after he is slapped in the face by his sister as a rebuttal of his misdemeanor against his parents: “And there we have it. The slap. The end to the quintessential Italian melodrama. It’s been a lovely evening, but I really must go. I hope you all enjoy your lives in your respective cocoons. If anyone of you would like to get in touch with me, I’ll be living in the real world” (45:05–45:27).

Angelo is commenting on this scene in the form of a *mise-en-abyme* by describing the life of his family in their *italianità* housing estate as unreal and his life in Montreal’s historic city center as real. In doing so, he characterizes his own identity once again in contrast to his family and the Little Italy, linked in his vision to the prototypical and artificial melodramatic Italian taste. But the melodramatic is here also in Angelo’s narrative mode, which shows that despite his liberalism and radical wish to break with his family, he seems to be not only the most melancholic, but also the most melodramatic figure of his family, tightly linked to the medium of theatre. In other words, the media plays a central role in Angelo’s process of identity, but in a tricky way. Unlike his Aunt Yolanda, he is able to fulfill his childhood dream to become a screenwriter for TV. But his soap looks much more like boulevard theatre than a modern quality TV series. Even though he is characterized by his behavior and facial expressions during the major part of the film as a failing figure, Angelo can find his luck in the end. But in order to fulfill the “pursuit of happiness”, he has to overcome several media obstacles, for example his work in the call-center and the gay-hotline. The ‘old’ media of the telephone thus prototypically reveals the function of media references in the film, compensating the lack of communication between the family members (Leeder 2006, 65). As the inter-medial references form a patchwork quilt not lending itself to any great *récit*, in the end, the world of media is replaced by the ‘real world’ in the person of Angelo’s new friend Peter and the reconfiguration of his family. The title of the film, with its reference to the Bob Merrill song, is thus realized by the ending, as the Barberini family overcomes the heterosexual *italianità* by integrating the Anglo-Canadian Tom and accepting his love for Angelo. Metaphorically speaking, the traditional and rural spirit of the South-Italian tarantella is thus finally replaced by the model of the Mambo, symbolizing a trans-continental *americanità*:

Hey cumpà, I love how you dance the rumba  
 But take some advice paisano learn-a how to mambo  
 If you’re gonna be a square, you ain’t-a gonna go nowhere  
 Hey mambo, mambo Italiano, hey hey mambo, mambo Italiano  
 Go, go, Joe, shake like a Giovanni  
 Hallo, che si dice? You get happy in the pizza  
 When you Mambo Italiano

## Notes

<sup>1</sup> A reminder of the famous dancing scene for *Mambo Italiano* featuring Sophia Loren and Vittorio de Sica from Dino Risi's *Pane, amore e ...* (1955).

<sup>2</sup> Actress Sophie Lorain also features, alongside with popular Rémy Girard, in Denis Arcand's comedy *The Barbarian Invasions/Les invasions barbares* (2003), which also won the Academy Award for the best foreign language film in 2004. The production started with a similar budget as *Mambo Italiano*, but became a big box office hit. Making about 1.3 million entries only in France, it is up until today, the most successful Franco-Canadian film comedy. See <http://www.filmsquebec.com/box-office-des-films-quebequois-en-france>, accessed March 20, 2015.

<sup>3</sup> Interestingly the debut performance of the play in 2000 in Montreal did not take place in English but in French. It was created by the Compagnie Jean Duceppe under the direction of Monique Duceppe (Küster 2007: 189).

<sup>4</sup> Playback Staff. "Cinemaginaire preps new films from Arcand and Gaudreault", June 22, 2001, <http://playbackonline.ca/2002/06/24/qs-20020624>, accessed March 20, 2015.

<sup>5</sup> See <http://www.imdb.com/title/tt0330602/business>, accessed March 20, 2015.

<sup>6</sup> See <http://www.italianfilmfest.com> and <http://icff.ca>, accessed March 20, 2015.

<sup>7</sup> E.g. André Line Beauparlant: *Elvis italiano* (2002), Steve Sanguedolce: *Sweet Blood* (1993), Adriano Valentini: *Il piano* (2008) or Riccardo Trogi: *Il tango della neve* (1997)

<sup>8</sup> The archive is later cleared as a documentary by Tana (*Ricordati di noi*, 2006).

<sup>9</sup> Riccardo Trogi: *Smash* (2004, mini-series, TV); Roger Legault/Jean-Louis Sueur: *Sémi-détaché* (1987, 1 sequel by Marco Micone).

<sup>10</sup> The English debut performance took place in the Centaur Theatre (2001), directed by Gordon McCall, see <http://www.agencegoodwin.com/fr/artistes/steve-galluccio>, accessed March 20, 2015.

<sup>11</sup> *Brokeback Mountain* is an American-Canadian production and was shot mainly in Canada. For more on the story of queering sexuality in Canada see Waugh 2006.

<sup>12</sup> In order to uphold the impression of a well-functioning, petty-bourgeois family, all four decide at once to leave the confessional with beaming smiles in order to show the whole community the appearance of a happy family. Like posing opera singers, they come forth out of the confessional, but the church is empty. The title melody is played, the father embraces his son and says "Hey Boss. Thanks a lot you for giving me back my *famiglia*." (73:26–74:20)

<sup>13</sup> Only Rosetta the neighbor, seconded by her husband, holds up the position of the last defender of the collectively nostalgic identity of Little Italy. She had an appearance already during the front credits and entered the church at Nino's wedding like a diva; now she skeptically looks into the camera, holding a wooden pot full of harvested vegetables and utters the movie's closing commentary: "Hm. At least Angelo could have had the decency of finding himself a nice Italian boy!" (80:57–81:10)

<sup>14</sup> The subject of moving out in the sense of the cultural pattern of *mammismo*, commented by Angelo's voice-over commentary ("It's a cultural thing. As Italians we leave the house out of two ways, married or dead" [9:33ff.]), comes back in another scene of the film in the form of an announced catastrophe. His mother and father are visiting his apartment for the first time. Already before entering, they are shocked by the fact that Angelo is living in an old and historic building and not a new one like their house in Little Italy. But it gets worse: Angelo's apartment was invaded and ransacked by a thief, leaving chaos behind. While Angelo's sister has a glass of wine in the middle of the day and her father speaks of an act of terrorism against Italian people, Maria cannot wait until the police arrives and tries to tidy up the apartment in order for her son to give a good impression, vis-à-vis the police.

<sup>15</sup> See Leeder's (2006, 64) analysis of the movie, arguing that TV can be considered as "a hybrid of film and theatre".

<sup>16</sup> For the metaphoric relevance of confessions in respect to intermedial references ("confessional talk shows") and other structuring elements in the film (e.g. Anna's psychotherapies, the confessional family dinners) see Baldo (2014: 171, 177–178).

## Bibliography

- Anderson, Benedict. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt e.a.: Campus, 1996.
- Baldo, Michela. "Familiarising the Gay, Queering the Family: Coming Out and Resilience in Mambo Italiano." *Journal of GLBT Family Studies* vol. 10, no. 1–2 (2014): 168–187.
- Bignell, Jonathan. *An introduction to television studies*. London e.a.: Routledge, 2010.
- Boaglio, Gualtiero. *Italianità. Eine Begriffsgeschichte*, Wien: Praesens, 2008.
- Creeber, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Basingstoke e.a.: Palgrave Macmillan, 2008.
- Grainge, Paul. "Nostalgia and Style in Retro America. Moods, Modes and Media Recycling." *Journal of American and Comparative Cultures* vol. 23, no. 1 (2000): 27–34.
- Heide, Markus and Claudia Kotte. *Kanadischer Film. Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz, UVK, 2006.
- Hutcheon, Linda. *Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York, London: Methuen, 1985.
- Jahn-Sudmann, Andreas. "Film und das Transnationale. Forschungsperspektiven." In *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*, edited by Ricarda Strobel and Andreas Jahn-Sudmann, 15–26, Paderborn: Fink, 2009.
- Küster, Martin. "Fronteras Americanas in der multikulturellen Metropole. Migrationserfahrungen und ihre Spiegelung im zeitgenössischen kanadischen Drama" In *Montréal – Toronto. Stadtkultur und Migration in Literatur, Film und Musik*, edited by Verena Berger, Fritz Peter Kirsch and Daniel Winkler, 187–198, Berlin: Weilder, 2007.
- Leeder, Murray. "Closet and Confessional. Television and Hybridity in Mambo Italiano." *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'Études Cinématographiques* vol. 15, no. 1 (2006): 63–74.
- MacKenzie, Scott. "National Identity, Canadian Cinema, and Multiculturalism." *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique* vol. 4 (1999). Accessed March 20, 2015. [http://www.uqtr.ca/AE/vol\\_4/scott.htm](http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/scott.htm).
- Mambo Italiano*, Émile Gaudreault, Canada 2003.
- Schrader, Sabine and Daniel Winkler. *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Waugh, Thomas. *The Romances of Transgression in Canada. Queering Sexualities, Nations, Cinemas*. Montreal e.a.: McGill-Queen's University Press, 2006.
- Winkler, Daniel. "Aimer et mentir. Nostalgie italo-américaine et esthétique mass-médiatique dans le roman Impala de Carole David." In *Multiculturalisme et diversité culturelle dans les médias au Canada et au Québec*, edited by Hans-Jürgen Lüsebrink and Christoph Vatter, 133-145, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.