DOPPIOZERO

The Irishman e l’Altro che non c’è più

Pietro Bianchi

29 Novembre 2019

“This is my union”, “questo è il mio sindacato”, dice Jimmy Hoffa, il famigerato leader dei Teamsters, quando nella parte finale di *The Irishman*, appena uscito di galera, tenta nuovamente la scalata di un sindacato che negli anni Settanta sotto la leadership del suo ex-braccio destro Frank “Fitz” Fitzsimmons stava ormai prendendo un’altra strada. L’ambiguità del legame che aveva unito in uno stesso destino quella che allora era la più grande associazione di lavoratori americana e la criminalità organizzata – e che aveva caratterizzato gran parte della storia americana degli anni Sessanta e Settanta – era diventata ormai insostenibile, e l’ultimo tentativo di Hoffa (se mai davvero ci fu) di ripulire il sindacato dal problema delle infiltrazioni della mafia italo-americana non poteva che fallire.

Fa un certo effetto sentire queste parole oggi, nel 2019, quando a distanza di quasi mezzo secolo quel sindacato ha ancora un presidente – ormai in carica da più di vent’anni – che di nome fa ancora Hoffa. Si tratta del figlio di Jimmy Hoffa – James P. Hoffa – che solo poco tempo fa è uscito su tutti i giornali con una dichiarazione con la quale criticava la proposta di Bernie Sanders e Elizabeth Warren di istituire un sistema sanitario nazionale pubblico negli Stati Uniti: che a suo dire avrebbe danneggiato i propri iscritti, che a differenza di molti altri lavoratori, un’assicurazione sanitaria ce l’hanno già, ed è proprio organizzata dalle dirigenze dei Teamsters.



Sì, perché per quanto possa sembrare assurdo, le cose dai tempi di *The Irishman* non sono poi così cambiate. Ancora oggi il sindacato dei camionisti americano organizza i propri iscritti attraverso fondi pensione e assicurazioni sanitarie che vengono pagate con le quote di sottoscrizione al sindacato e che nell'eventualità di una riforma del sistema sanitario in senso pubblico verrebbero perse. Gli interessi in ballo sono quindi notevoli e James P. Hoffa, non diversamente da suo padre, sa che gran parte del potere di un sindacato, in uno scenario di diritto del lavoro particolarmente brutale per i lavoratori come è quello americano, deriva proprio dalla gestione dei fondi di investimento dei propri iscritti. Negli anni Cinquanta e Sessanta questo enorme capitale di liquidità veniva utilizzato dalla spregiudicatezza di Hoffa Sr. per finanziare gli investimenti della mafia italiana di Chicago, di Filadelfia e di Mulberry St. a New York (in cambio di profumati interessi e, c'è da dire, sempre in vista di un rafforzamento finanziario dell'organizzazione), oggi Hoffa Jr. li usa in fondi finanziari e in chissà quali altre attività economiche, ma la sostanza non cambia. L'idea di fondo è quella di acquisire potere sindacale attraverso la gestione più redditizia possibile dei soldi dei lavoratori.

Sta qui l’origine del patto scellerato che unì in un certo periodo storico le organizzazioni dei lavoratori americani e la mafia italo-americana e che finì per costare cara soprattutto ai primi. I racconti di che cosa volesse dire fare attività sindacale all’interno dei Teamsters in quegli anni sono impressionanti. Lo racconta Steve Early, un ex-sindacalista, in uno splendido articolo uscito su Jacobin in questi giorni, pieno di aneddoti sui Teamsters di allora e dove appare anche un energumeno alto 1 e 95 e di più di 100 chili che di nome faceva Frank Sheeran. L’ “irlandese”, così veniva chiamato, preso a prestito dalla mafia di Filadelfia e dal clan del boss Russell Bufalino per gestire il Local 326 (la sezione dei Teamster del Delaware), era una di quelle figure che stava a metà tra il sindacato e la criminalità organizzata, e che serviva oltre che per intimidire chi all’interno del sindacato di allora avrebbe voluto fare davvero attività sindacale, anche per gestire l’enorme patrimonio economico che costituivano per la mafia i fondi pensioni degli operai americani.



È stata probabilmente questa zona grigia ad avere affascinato Martin Scorsese per *The Irishman*, più che il libro-confessione *I Heard You Paint Houses* con cui il giornalista criminologo Charles Brandt ha raccontato la storia di Frank Sheeran basandosi sulle sue confessioni in punto di morte e che gli storici del periodo considerano ben poco attendibile (compresa la confessione "principe" attorno a cui ruota il film). Veterano della campagna italiana nella Seconda Guerra Mondiale e poi camionista *blue-collar* di macelleria all'ingrosso, Frank Sheeran è una di quelle figure che per via di un incontro casuale con Russell Bufalino finisce a fare qualche lavoro extra per la mafia di Filadelfia e poi a scalare rapidamente tutte le gerarchie del clan. Chiamato ad aiutare Jimmy Hoffa e a fargli da bodyguard in un periodo di tensioni sociali sempre più accese e di minacce personali sempre più concrete, finisce per trovarsi diviso a metà tra il clan e la dirigenza del sindacato più grande d'America, in un momento dove la parabola del leader dei Teamsters – il tipico *rise and fall* dell'eroe scorsesiano che finisce in un delirio di autodistruzione – lo rende sempre più inviso ai clan.

Che cosa sceglierà dunque Frank Sheeran? La fedeltà al clan o quella a Jimmy Hoffa e ai Teamsters? Lui che era stato sempre un *union man* ma che non aveva nemmeno mai fatto mancare la sua fedeltà al clan Bufalino? È un falso problema. *The Irishman* non ci fa vedere la lacerazione personale e soggettiva di chi è dilaniato da una scelta: non sono il dubbio, il pentimento, i rimorsi, la *hubris* e tutte le tipiche tonalità della divisione soggettiva ciò che interessano a Scorsese. "*It is what it is*" ripetono tutti durante il film. Le cose sono così. Non si poteva fare nient'altro. Tutti gli omicidi, anche quelli più drammatici, vengono sempre compiuti con l'atteggiamento di chi deve fare un lavoro e sono mostrati con la più assoluta mancanza di enfasi, come si vede quando un piccolo e stanco Russell Bufalino (Joe Pesci) torna a casa la sera con i vestiti sporchi di sangue, come se si trattasse di chi è appena tornato a casa stanco dall'ufficio.



Perché la morale indicherebbe che delle scelte potevano essere fatte, che le cose sarebbero potute andare diversamente. E invece no, non potevano andare diversamente. Il film infatti è tutto costruito come una storia nella storia nella storia – il vecchio Frank Sheeran in una casa di riposo di oggi (o di quasi oggi), che racconta di un pomeriggio del 1975 quando insieme a Russell Bufalino e alle loro mogli stavano andando verso Detroit per un matrimonio, e che fermandosi di fronte a un benzinaio ricordano del loro primo incontro – dove l'andamento diacronico della vita di Frank Sheeran e quello sincronico del racconto si sovrappongono l'uno con l'altro. E dove l'idea dello svolgersi imprevedibile del tempo è costantemente negata non solo dal fatto che tutto sia già avvenuto ma anche dall'atteggiamento del vecchio Frank che sembra sempre ripetere che "sì, le cose sono così, ma che cosa ci vuoi fare?". "*It is what it is*", appunto. I tre atti di cui si compone il film – l'ingresso e l'ascesa di Frank nella mafia, l'ingresso e l'ascesa di Frank nei Teamsters, e poi la sua vecchiaia – sono solo apparenti: il film è in realtà un lungo ricordo retrospettivo, di una vita che si è costruita in modo inesorabile fino a oggi e che altrettanto inesorabilmente è destinata a scomparire. E che viene guardata e raccontata proprio nel punto di vista della sua sparizione (e infatti le tonalità scure del passato, girato spesso di notte, vanno progressivamente verso il bianco della luce del presente, che guardato in faccia

non può che accecare).



Jimmy Hoffa “negli anni ’50 era famoso come Elvis”, “negli anni ’60 come i Beatles”, “dopo il Presidente era l’uomo più potente del paese”, eppure ormai non se lo ricorda più nessuno, come non manca di fargli notare l’infermiera che cura Frank da vecchio e che vedendo la foto di Hoffa non sa dire nemmeno chi sia. Frank rimane l’unico a custodire il ricordo di un mondo di cui non importa più a nessuno, giusto ai due agenti federali che vorrebbero risolvere il mistero della morte di Jimmy Hoffa e a cui gli viene risposto ancora una volta: “*that’s it*”. Questo è quanto. Non c’è nient’altro da dire. Gli altri – Bufalino, Pro, Sally Bugs, Tony Salerno – sono morti. Le cose stanno scomparendo e si stanno cancellando e presto non rimarrà nulla. È così.



The Irishman è come se guardasse un mondo a partire da una morte che sebbene non ancora avvenuta è sul procinto di compiersi. Siamo sulla soglia. La bara è già stata comprata, il posto al cimitero è già deciso, la porta è socchiusa e sta quasi per chiudersi. Eppure la storia di quella vita ancora ci viene raccontata. Ma a noi chi? È quello che si chiede Roberto Manassero su *Film Tv*: a chi parla Frank Sheeran? Se tutti sono morti, se le figlie l'hanno rinnegato, se nessuno in questo mondo sa più chi sia Jimmy Hoffa, a chi è che sta parlando? A chi è che può interessare una storia del genere? Chi è insomma l'Altro di Frank Sheeran? O chi è – forse potremmo pure dire – l'Altro di questo cinema che ormai non interessa più a nessuno? *The Irishman* – e pare davvero uno scherzo del destino che sembra architettato nella sua diabolica perfezione – non è stato visto da (quasi) nessuno al cinema. Non c'è più l'Altro che avrebbe potuto vedere questa storia (se non nella forma residuale di una piccola comunità di affezionati di un'arte che ormai sta scomparendo). Forse perché l'unico modo di stare al mondo è proprio quello di agire *come se* l'Altro fosse ancora qui, anche se ormai non c'è più. Come fa Rodrigues alla fine di *Silence* tenendo tra le mani il crocefisso che sembrava avere abiurato. Come può fare una storia che ormai può essere raccontata a un pubblico che non esiste. Un cinema – come diceva qualcuno – per un popolo che manca.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

