volerelaluna LA POLITICA PUNTOACAPO

The Irishman

Autore: Edoardo Peretti

REGIA: Martin Scorsese
CAST: Robert D Niro, Al Pacino, Joe Pesci, Harvey Keitel, Ray Romano
SCENEGGIATURA: Steven Zaillian
FOTOGRAFIA: Rodrigo Prieto
MUSICHE: Robbie Robertson
MONTAGGIO: Thelma Schoonmaker
Drammatico
USA 2019, 209 minuti

In *The Irishman* (L'irlandese) di Martin Scorsese, Robert De Niro interpreta Frank Sheeran, veterano della seconda guerra mondiale, che, seduto su una sedia a rotelle in una casa di cura, racconta la sua vita da sicario della mafia.

In una delle ultime sequenze Frank sceglie il loculo in cui verrà seppellito, rivolgendosi a una distaccata, raffinata e freddamente cortese funzionaria e pedinato da un'automobile dei federali "nascosta" nei viali dell'elegante e arioso cimitero. Siamo, per così dire, nel "prefinale" dell'opera, che inizia e si conclude nei corridoi e nelle stanze della casa di riposo, il *buen ritiro* in cui il protagonista ricorda la sua vita e vive i suoi rimpianti e rimorsi

travolto dalle più intime prese di consapevolezza; la casa di riposo diventa una sorta di luogo dal “non tempo” in cui è inevitabile tirare le fila dell’esistenza, un po’ come, in qualche modo, una fumeria d’oppio della New York degli anni Trenta dove estraniarsi dalla realtà e ricordare i compari appena morti, capire in che modo si è arrivati a quel punto e, forse, immaginare le strade che il futuro potrebbe prendere.

Insomma, in *The Irishman* inevitabilmente riecheggia il capolavoro di Sergio Leone *C’era una volta in America*. La sequenza del cimitero – che, ricordiamo, è stata riaggiunta nella sua interezza nella versione estesa del 2012 – ha l’evidenza più immediata della quasi citazione, ma i rimandi esistono in maniera più sommessa nel corso di tutta la narrazione e nell’essenza più profonda del film, come a seguire continuamente un parallelismo per cui l’ultima fatica dell’autore italoamericano si pone come erede del monumento ai caduti dell’immaginario e della mitologia gangsteristica innalzato nel 1984 dall’autore trasteverino. In qualche modo, esattamente come trentacinque anni fa, ci troviamo di fronte a una pietra tombale, a un amaro e tetro riepilogo che, probabilmente, diventerà un nuovo punto di partenza con cui fare i conti per affrontare il genere e la sua epica.



Sono innanzitutto due film sconsolati e funebri, pregni di disincanto, scoramento e disillusione, continuamente attraversati da un senso tangibile di morte e di sconfitta e ambientati in

quel particolare territorio cronologico rappresentato dai ricordi e dalla loro rielaborazione. In Leone la cupezza di fondo era trasfigurata nella magniloquenza del “cinema puro” che, celebrando se stesso, in qualche modo metteva in discussione la sua capacità di creare mitologie, mettendo in primo piano il contrasto tra il fascino e la *grandeur* della costruzione (del filmico) e il fallimento, la mediocrità e la sconfitta che caratterizzavano Noodles e gli altri personaggi (del profilmico). Un gioco quasi interno alla concezione del cinema come mito che aveva l’effetto di una malinconia che pian piano diventava struggimento. Ritroviamo questo effetto nel film di Scorsese, dove però l’approccio è più asciutto e meno palesemente legato alla riflessione sul cinema come artefice di mitologie; questo, per così dire, è dato per scontato e l’approccio è più intimo e diretto nei confronti del personaggio. *The Irishman* è anche, infatti, una cupa epopea intimista in cui maturano le tardive prese di coscienza di un uomo con ben poche qualità interiori, e, di riflesso, sull’immaginario che rappresenta e che lo stesso Scorsese ha contribuito a costruire. Magniloquente e dolcemente roboante nel primo caso, più sommesso e asciutto nel secondo, *C’era una volta in America* e *The Irishman* riflettono entrambi sull’immaginario, scomponendolo e mettendolo in discussione e scrivendo, in qualche modo, la parola fine. Scorsese in particolare lo rilegge con le lenti del tempo che è passato, che sia quello narrativo – da notare, per esempio, l’attenzione verso gli orologi, dettaglio ricorrente – o che sia quello “esterno” della sua carriera e delle facce invecchiate e ringiovanite dei suoi interpreti/maschere storiche, oltre a immergerlo con chiarezza nel flusso della grande storia statunitense e dei suoi aspetti più sotterranei e cupi.

Frank Sheeran e Noodles, i protagonisti dei due film, sono inoltre, nella sostanza, due personaggi passivi, incapaci di imporsi davvero e quasi inermi nei confronti di ciò che il contesto – l’immaginario – richiede loro. Noodles vive come riflesso di Max, e Frank come strumento delle famiglie e del sindacato per cui lavora; Noodles ha tempo di ribellarsi (o forse lo immagina solamente) rifiutando di essere per l’ennesima volta un burattino nelle mani dell’amico fraterno, mentre per Frank i rimorsi e le consapevolezze arrivano troppo tardi e rimane solamente la possibilità di ricordare osservando lo spiraglio lasciato da una porta socchiusa. “L’imbianchino” del film di Scorsese sembra anzi ancor più intimamente vuoto quando, negando la verità ai federali, continua a rifiutare di dare perlomeno un riconoscimento postumo all’amico e protettore e alla sua famiglia.

Specchi che deformano i due personaggi, mettendo in mostra la loro vera natura di sconfitti in fin dei conti mediocri e anonimi, sono le loro chimere: l’amata Deborah e la figlia Peggy, altro parallelismo più o meno nascosto che lega i due film. Nei loro confronti in qualche modo agiscono le caricature e le estremizzazioni degli archetipi rappresentati da Noodles e Frank e delle caratterizzazioni più tipiche dell’immaginario che rappresentano; è nei loro confronti, come reazione al rifiuto nel caso di Leone nella sequenza dello stupro e come malintesa offerta di protezione e affetto in Scorsese nel momento del pestaggio del panettiere, che i due personaggi sembrerebbero agire davvero in autonomia, togliendo con chiarezza la maschera data, in Leone, dalla magniloquenza e, in Scorsese, dal sommesso intimismo e mostrando in qualche modo il peggio della loro

concezione violenta e autoreferenziale della vita e dei rapporti, compresi quelli più intimi e privati.

Tutto questo ragionamento vale, ovviamente, anche all'interno della filmografia scorsesiana, e i rimandi inevitabilmente vanno a *Quei bravi ragazzi* e a *Casinò*. Se in quei due film lo stile era, come definito da molti, "barocco", qui Scorsese predilige semmai un più posato e distaccato approccio "neoclassico", per quanto altrettanto virtuosistico; c'è un grandissimo lavoro sugli spazi e sulle loro geometrie (il doppio viaggio verso la casa in cui Hoffa verrà ucciso), su come personaggi e oggetti "abitano" l'inquadratura, sulle non numerosissime ma significative soggettive (la visione dal finestrino dell'aereo nel momento in cui Frank parte per Detroit e inizia a capire) e sui giochi di sguardi (il funerale della moglie e la vana ricerca di un riconoscimento da parte della figlia Peggy). Questa scelta è certamente in parte dovuta alla committenza di Netflix e alla consapevolezza che per molti spettatori il medium sarà lo schermo televisivo, ma altrettanto evidente è quanto sottolinei il disincanto e l'atmosfera funerea di fondo, e quanto evidenzi il senso di amaro e disincantato riepilogo. Non che, rimanendo per un attimo al legame con i due precedenti film, in *Quei bravi ragazzi* e in *Casinò* la mitologia del gangster fosse veramente tale; anzi il racconto della scatenata salita allo zenith e della repentina conseguente caduta verso il nadir dei mafiosi protagonisti rendeva quelle opere, in fin dei conti, degli apologhi morali, ma evidente, e strumentale, era quel certo fascino trasmesso dalle figure e dalle vite che rappresentavano; fascino che in *Irishman* è del tutto assente. Nei due film precedenti l'autore italoamericano preferiva spingere sull'acceleratore degli eccessi e di uno stile carico e furioso di chi racconta una realtà nella sua complessità pure ambigua, mentre qui preferisce il passo posato e più sommesso di chi sta tirando le somme e facendo i conti.