



**FILOSOFIA
E DISCUSSIONE PUBBLICA**

40

ANNO XVI, DICEMBRE 2003

Bellum justum, bellum sanctum
Giuseppe Cacciatore

Guerra globale: continuità e discontinuità
Carlo Galli

Saggi

J. Lear, V. Gessa Kurotschka, V. Crupi, L. Marchettoni

Gangs of New York, di Martin Scorsese
A. Agostinelli e U. Curi

il Mulino



**FILOSOFIA
E DISCUSSIONE
PUBBLICA**

Rivista promossa dall'Istituto Gramsci Toscano e dall'Istituto Italiano per gli Studi filosofici di Napoli

Comitato scientifico

Giovanni Mari (direttore), Francesco Adorno, Nicola Badaloni, Remo Bodei, Marcello Buiatti, Ettore Casari, Furio Cerutti, Umberto Curi, Sergio Givone, Eugenio Lecaldano, Tomás Maldonado, Diego Marconi, Giacomo Marramao, Sergio Moravia, Alessandro Pagnini (vice direttore), Massimo Piattelli-Palmarini, Paolo Rossi, Marzio Vacatello, Salvatore Veca, Mario Vegetti, Silvia Vegetti Finzi, Franco Volpi, Danilo Zolo.

Comitato di redazione

Andrea Borsari e Ubaldo Fadini (coordinatori di redazione).
Luca Baccelli, Marina Calloni, Piergiorgio Donatelli, Luca Farulli, Vittoria Franco, Andrea Iacona, Mario Pezzella, Gaspare Polizzi, Elena Pulcini, Mario Ricciardi, Nicla Vassallo.
Adriano Bugliani e Barbara Carnevali (segretari di redazione).

Comitato di consulenza

Enrico Berti, Franco Bianco, Michelangelo Bovero, Paolo Casalegno, Adriana Cavarero, Robert Cohen, Roberto Esposito, Adriano Fabris, Alessandro Ferrara, Maurizio Ferraris, Mariapaola Fimiani, Carlo Galli, Adolf Grünbaum, Rudolf Haller, Dietrich Harth, Francisco Jarauta, François Jullien, Steven Lukes, Sebastiano Maffettone, Eugenio Mazzarella, Maurizio Mori, Sandro Nannini, Paolo Parrini, Mario Perniola, Eva Picardi, Paul Ricoeur, Francesca Rigotti, Richard Rorty, Marco Santambrogio, Alfred Schmidt, Loredana Sciolla, Carlo Sini, Charles Taylor, Federico Vercellone, Jean-Pierre Vernant, Carlo Augusto Viano, Vincenzo Vitiello.

Direzione: Giovanni Mari, Via Bolognese, 34 – 50139 Firenze – Tel. (055) 470667, e-mail: marignls@unifi.it.

L'organizzazione della rivista è a cura dell'Istituto Gramsci Toscano.

Comitato scientifico e redazione: c/o Istituto Gramsci Toscano, Via Gian Paolo Orsini, 44 – 50126 Firenze – Tel.: (055) 6580636. Fax: (055) 6580641, e-mail: istituto.gramsci@comune.firenze.it; e-mail Mulino: riviste@mulino.it.

I contributi vengono approvati dal comitato scientifico mediante referees. I dattiloscritti devono essere conformi alle norme editoriali fornite dalla redazione e vanno inviati in cartaceo e su supporto magnetico a: Giovanni Mari, Via Bolognese, 34 – 50139 Firenze.

Alessandro Agostinelli e Umberto Curi
discutono
Gangs of New York di Martin Scorsese

La battaglia della creazione
Alessandro Agostinelli

«La nostra grande città è nata nel sangue e nella tribolazione», dice, alla fine di *Gangs of New York* (Usa, 2002), il protagonista, mettendo in relazione alla creazione epica di questo corpo vivo di città, l'oblio cui sono destinati i suoi cittadini più poveri, perché New York è di per sé una rappresentazione di realtà ed ha grande difficoltà a trattenere le memorie private dentro il suo magma storico generale.

La prima cosa che salta agli occhi di questa grande narrazione americana, diretta dal maestro Martin Scorsese, è proprio il doppio registro categoriale di società e individuo. Da una parte l'affresco socio-ambientale della città di New York e la descrizione interna di un pezzo della sua storia moderna; dall'altra il romanzo degli individui e l'analisi relazionale di alcuni sentimenti eterni che li guidano: vendetta, violenza, rapporto col padre, rapporto con la donna.

Tuttavia, se all'interno della storia privata si delineano gli esercizi del potere tra padre e figlio, e quindi si entra *in interiore homine*, è nel parallelo mostrare la storia pubblica, cioè il processo di forze che scaturisce nell'*inter homines esse*, che la questione del rapporto individuo-società viene fuori in maniera più evidente.

Ma prima di tutto analizziamo la questione della storia privata, cioè della voce del protagonista, essendo egli anche narratore interno alla storia.

La vicenda inizia col primo piano della lama di un coltello che incide un taglio, procurando una lieve ferita sulla guancia. Successivamente si vede il prete Vallon che consegna il coltello insanguinato al proprio figlio. Il bambino prende il coltello a serramanico e, prima di chiuderlo, cerca di pulirlo sui pantaloni, ma il padre gli dice che il sangue deve restare sulla lama. In questa brevissima pro-dromica scena del film, in questa relazione di sangue (non tanto inteso come parentela, quanto come segno della vita fatto sgorgare traumaticamente, con un atto violento) sta la forza simbolica del rapporto psicologico del figlio con l'autorità paterna.

Se il film non avesse il titolo che ha, guardando l'inizio, si potrebbe pensare di trovarsi in un'epoca decisamente più antica di quella in cui i fatti sono raccontati. Tutti gli interni dove le persone si preparano ad una battaglia, affilando armi e coltelli, indossando pellami vari, sono caverne con fuochi accesi. Sia l'

mosfera colta dalla macchina da presa, indulgiando sui primi piani delle persone; sia l'uso dei colori (gialli, arancioni, rossi) danno un senso di forte calore visivo ed emotivo. Appena si apre la porta di questa caverna calda e accogliente, dove la macchina da presa lavorava ad altezza d'uomo con primi piani e particolari; l'esterno appare bianco e freddo, e qui la macchina da presa si allontana, si alza e guarda dall'alto la scena. Si tratta, insomma, della descrizione di un mondo primitivo. Il dentro è confusione, laboriosità, vita, calore; il fuori è silenzio, immobilità, lontananza, neve. La certezza che ci si trovi in un mondo primitivo è determinata dal seguito, cioè dalla battaglia vera e propria che vede scontrarsi due bande, due gangs cittadine (i conigli morti e i nativi), per decidere chi dovrà comandare sui Five Points (una zona della città, oggi collocabile in Downtown Manhattan). E comandare, in quel caso, significava tenere le mani su quel pezzo di città, decidendo letteralmente vita e morte delle persone che vivevano lì.

Il protagonista del film è un bambino che vede morire suo padre (il prete Vallon) in battaglia, ucciso per mano dell'avversario, William Cutting, detto Bill il macellaio, una specie di summa del delinquente comune e primordiale, indicato da Freud in *Totem e Tabù* (1912-1913). E i riferimenti psicoanalitici, in questa storia del protagonista (interpretato da Leonardo Di Caprio) che si unisce e si contrappone al deuteragonista (interpretato da Daniel Day-Lewis), sono fortissimi.

La battaglia dove muore il prete Vallon si svolge nel 1846 e vede il bambino in fuga dagli scherani di Bill il macellaio. Dopo sedici anni, nel 1862, quando la storia riprende, il bambino è diventato un ragazzo grande ed esce dalla casa correzionale, con l'unico scopo di esercitare la vendetta, andando a uccidere Bill il macellaio, che sedici anni prima aveva ucciso suo padre. L'incontro tra i due pare ispirato al reciproco sospetto. Quando il ragazzo inventa il suo nome sul momento, per rispondere alla domanda del macellaio, dice di chiamarsi Amsterdam, al che l'altro risponde: «E io sono New York!», a ribadire in maniera piuttosto chiara non soltanto che lì comanda lui, ma che lui è la città. Non a caso poco più avanti sostiene: «Tutto è mio, in un modo e in un altro». Questo è esattamente il fulcro del film: il ruolo del potere. Il potere dell'individuo sulla propria condotta morale e su se stesso in relazione agli altri, il potere politico sui cittadini e sugli immigrati, il potere delle classi agiate, il potere della violenza, il potere mafioso del ricatto e della minaccia. Il mondo primitivo si esplica anche in queste forme apparentemente più sofisticate di controllo sociale.

Al livello della storia privata del protagonista la questione del potere è tutta esercitata all'interno del rapporto col padre e del parricidio esercitato per traspunta persona. Proprio seguendo le indicazioni di Freud si può capire il comportamento controverso del protagonista che torna ai Five Points per uccidere l'assassino di suo padre e invece ci diventa amico, fino a salvargli la vita. Allora l'assassino del padre, cioè Bill il macellaio che ha ucciso il prete Vallon e che non perde occasione per lodare sinceramente le doti della sua vittima, diventa un vero e proprio sostituto paterno. Non è un caso che il ragazzo, assurgendo a braccio destro del capo, ammetta: «è una strana sensazione essere accolti sotto l'ala del drago: ci si sta più comodi del previsto». È proprio il rapporto col potere che rende collaborativo Amsterdam. Così, come dice Freud, a proposito dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij: «Il rapporto del ragazzo verso il padre è

di natura, come noi diciamo, ambivalente. Di regola è presente in lui oltre all'odio, che vorrebbe eliminare il padre in quanto rivale, una certa dose di tenerezza». Del resto anche Bill il macellaio assume un atteggiamento paterno nei confronti del ragazzo quando dice di non aver mai avuto un figlio; proprio lì pare che il ragazzo veda in Bill suo padre. Ed è un momento particolare, perché il ragazzo ha appena passato una notte d'amore con la protagonista femminile del film. È lei, Jenny (interpretata da Cameron Diaz), a raccontare che ha avuto una storia importante con il macellaio, il quale le ha tagliato la pancia, facendola abortire. Qui si chiude il cerchio psicologico della storia privata del film, con questo ulteriore elemento narrativo *Gangs of New York* si iscrive in quell'elenco di narrazioni che hanno affrontato la questione del parricidio: Freud (parlando di tre capolavori letterari, e cioè l'*Edipo re* di Sofocle, l'*Amleto* di Shakespeare, i *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij) sostiene che (in tutte e tre le opere) è messo a nudo anche il motivo del parricidio: la rivalità sessuale per il possesso della donna.

Relativamente alla storia pubblica raccontata dal film di Scorsese ci sono le parole fuori campo, introduttive alla parte che inizia nel 1862 («New York era piena di tribù. Non proprio una città, ma una fornace») che indicano il senso di un crogiuolo di classi, razze, religioni, e quindi di incomprensioni, conflitti, tensioni. Anche al tempo, insomma, il rapporto tra individuo e società era conflittuale, come vediamo bene nella collaborazione/contrapposizione del potere violento e mafioso di Bill il macellaio col potere persuasivo e manipolatorio del sindaco democratico Tammany, e di entrambi nei confronti degli altri.

Il primo sostiene che «la violenza e la paura preservano l'ordine delle cose»; il secondo offre pochi dollari e un pasto caldo agli immigrati, dicendo che «gli irlandesi hanno fruttato voti». Il primo si definisce un nativo ed è razzista e intollerante verso gli immigrati; il secondo si definisce democratico e accoglie tutti, purché lo aiutino a mantenere il suo potere. È esemplare il loro dialogo sulla banchina del porto. Tammany dice: «Qua si costruisce il nostro Paese, caro Cutting. Qui nascono gli americani»; Bill risponde: «Io non vedo nessun americano, vedo solo degli invasori».

Entrambi sublimano (forse in maniera un po' retorica) il proprio bieco interesse nei confronti degli immigrati. Tammany quando esalta la grande nazione americana («Pochi centesimi in tasca e un barlume di speranza negli occhi. Guardano verso occidente, frugano l'orizzonte in cerca di un barlume di terra e di salvezza. Ah, un barlume d'America»); Bill quando esalta lo spettacolo popolare («una musica, un ritmo negro mescolato ad un ballo irlandese, fanno un minestrone americano»).

Entrambi sono violenti, il primo ad un livello psicologico il secondo ad un livello materiale, come si nota bene nella scena relativa alle impiccagioni (Scorsese ne fa una parodia dell'esecuzione capitale), quando Tammany spiega a Bill che «i bravi cittadini si lamentano della criminalità a Five Points, quindi impicchiamo qualcuno a caso», e Bill esegue l'ordine.

Entrambi, da due differenti modalità attive (cognitive e culturali), incidono sul corpo sociale in maniera pesante, cercando di trattenere per sé la maggiore consistenza di potere possibile. Ma ognuno agisce all'interno di un livello che se permette intersezioni e accordi non comporta mai la mescolanza delle rispettive

vite quotidiane: Bill il macellaio continua a vivere nei bassifondi, Tammany continua a vivere nella sua residenza a metà strada tra la gente normale e le ricche famiglie di Uptown.

E proprio nel rapporto col vero potere di New York, cioè le ricche famiglie come gli Skermeron che non governano la città ma «sono molto ascoltati da chi la governa», si condensa la fine del periodo primitivo della città e l'inizio del periodo più propriamente capitalistico. Individuando nell'opposizione alla leva per la guerra di secessione (dove erano morti tantissimi giovani americani, molti erano scesi da una nave irlandese, avevano ricevuto una divisa ed erano ripartiti subito per una morte certa nel Sud del Paese), la rivolta dei poveri e della maggior parte del popolo di New York contro ogni forma di autorità, il regista mostra come l'insoddisfazione di un'intera città (cioè di individui associati) per un ordine troppo coercitivo o falsamente solidaristico scateni la lotta di tutti contro tutti: il caos.

E nel caos i poteri forti si coalizzano. L'esercito interviene, uccidendo la popolazione. E proprio mentre *conigli morti* e *nativi* tentano un regolamento di conti alla vecchia maniera, l'esercito fa fuoco e bombarda i Five Points, uccidendo tutti. È quasi patetico Bill il macellaio che dice di morire da vero americano, cioè per mano del ragazzo vendicatore che gli assesta soltanto il colpo di grazia, perché in realtà era già ferito dal «suo» esercito americano, in quell'occasione composto per lo più da irlandesi immigrati.

Dunque, la battaglia della creazione di una città, che è sempre creazione di un mondo come il compenetrarsi di esperienza e pensiero, è pure battaglia tra le forze che guardano ad un individuo libero (forse il ragazzo quando restaura la missione e crea un gruppo) e quelle che insistono per un soggetto coercitivamente (l'operare totalitarista del macellaio) o costitutivamente (l'operare capitalista del sindaco) integrato.

Non si parla qui di una mera opposizione, poiché non si ritiene che l'individuo, in quanto tale, sia libero di stare fuori dal corpo sociale, anzi. Sono stati proprio James e Dewey a calcare la mano su un individualismo che guardasse ad uno scopo sociale non per interesse, ma per vocazione, cioè un individuo che nutrendo la propria libertà in una società aperta, realizzasse dentro di sé, per poi agirlo nella vita pubblica, l'essere un «animale» eminentemente «politico».