CLAUDIO FOGU

Nascita di una finzione

Guerra di secessione e cinema statunitense

«È come scrivere la storia con il fulmine»: fu questo il commento del presidente Wilson al celebre film *Nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*), diretto da David Wark Griffith nel 1915. La frase è poi divenuta parte della mitologia storica nazionale che si impara anche nelle scuole statunitensi e ciò ci allerta alla portata unicamente "storica" di questo evento cinematografico – nel duplice senso di evento rappresentante un passato determinato e di evento spartiacque, epocale – . Il film di Griffith costituisce la più famosa ed elaborata rappresentazione filmica della guerra di secessione statunitense nell'epoca del muto. Contrariamente ad altri «periodi di riferimento», come giustamente li definisce Pierre Sorlin – attraverso i quali le cinematografie italiana (il Risorgimento) e francese (la rivoluzione) avevano immediatamente sposato il cinema alla costituzione dell'immaginario storico della nazione moderna – , fino al 1908 la guerra di secessione era stata praticamente assente dagli schermi americani, in gran parte perchè il pubblico che usufruiva principalmente dello svago cinematografico nelle sale da cinque *penny* era formato da immigrati di prima generazione. Poi improvvisamente, tra il 1908 e il 1915, è un diluvio di soggetti originali e trascrizioni di testi letterari o teatrali ispirati alla guerra di secessione e tra questi ce ne sono molti che, attraverso il riferimento ai fatti storici, hanno contribuito alla formazione delle prime convenzioni di un realismo propriamente cinematografico. Che fosse *The Life of Abraham Lincoln* (biografia), o *Scenes for the Battle of Gettysburg* (ricostruzione storica), o *The Last Days of '61* (soggetto originale) – tutti prodotti nel 1908 – la Storia al cinema si cominciava a distinguere da quella messa in scena sul palcoscenico teatrale grazie alla ricostruzione di battaglie, all'apparizione di personaggi storici facilmente riconoscibili, come Lincoln, in mezzo ad altri fittizi, e all'uso del montaggio prima parallelo e poi incrociato come

corrispondente drammatico della dialettica storica. Griffith fu tra i protagonisti nella creazione delle convenzioni base del linguaggio narrativo cinematografico in questa fase, e non a caso fu autore di ben sette soggetti ispirati alla guerra di secessione. Ma bisogna anche dire che la confluenza tra rappresentazione filmica della guerra di secessione e formazione del realismo cinematografico fu dovuta anche al fatto che, contrariamente al Risorgimento italiano o alla rivoluzione francese, la guerra di secessione era stata immortalata da circa un milione di fotografie. La popolarità di tali immagini e il loro naturalismo storico finirono per spingere la cinematografia statunitense verso un realismo fondato appunto sulla fotografia e sull'aggiunta del movimento, piuttosto che sulla recitazione. E fu appunto Griffith a sfruttare meglio di ogni altro il rapporto tra cinema, guerra di secessione e fotografia, prima in *Old Kentucky* (1909) e poi in *Nascita di una nazione* (1915), in cui gran parte delle inquadrature storiche sono ispirate alle note fotografie di Matthew Brady.

Tratto liberamente da una serie di romanzi storici di chiara ispirazione razzista scritti dall'ex reverendo puritano Thomas Dixon, *Nascita di una nazione* può essere considerato il luogo politicamente più scomodo da cui poteva nascere il modello di cinema che chiamiamo hollywoodiano. Con la sua forma epica senza rivali o precedenti – 1599 inquadrature, 211 didascalie, per una lunghezza di due ore e mezzo, quando la maggior parte dei film prodotti non superava la mezz'ora e le 150 inquadrature – *Nascita di una nazione* dimostrò sul campo le potenzialità narrative e drammatiche del mezzo cinematografico portando nelle sale milioni (letteralmente) di statunitensi, soprattutto, e per la prima volta, appartenenti alle classi medio-alte. Nel contempo *Nascita di una nazione* offriva al suo pubblico l'unificazione di tutti quegli elementi formali di realismo storico che Griffith aveva elaborato nei suoi precedenti film sulla guerra di secessione, e che offriva qui in un linguaggio maturo e pronto per essere sperimentato su altri soggetti e nella creazione di veri e propri generi. In particolare, la parte finale e maggiormente epica del film dal punto di vista iconografico, che consiste nella cavalcata degli uomini del Ku Klux Klan per salvare la bianca Elsie Stoneman dalle mani del meticcio Silas Lynch, giocherà un ruolo chiave nella formazione del genere "più quintessenzialmente" hollywoodiano, cioè il western.

In primo luogo, perciò, *Nascita di una nazione* rappresenta lo spartiacque tra il periodo di gestazione del cinema come mezzo di comunicazione che ha rivoluzionato la cultura visiva moderna e la sua codificazione hollywoodiana in sistema di intrattenimento di mas-

sa, dominato dalla serialità dei generi e dall'omologazione dei contenuti. E allora come possiamo considerarlo anche un film "storico", nel senso di rappresentazione fedele di eventi realmente accaduti in un passato determinato? Innanzitutto per le esplicite intenzioni dell'autore, il quale codificò il referente storico dell'azione non solo utilizzando praticamente tutte le convenzioni esistenti per farlo, ma relazionandole anche in un sistema tanto graduale quanto cumulativo. Iniziamo dai personaggi. Pur essendo "chiaramente" inventati, i membri delle due famiglie protagoniste del film, gli Stoneman (Nord) e i Cameron (Sud) non lo sono "interamente" dato che uno di loro, il patriarca Austin Stoneman, viene introdotto da questa didascalia: «Nel 1860 un grande leader parlamentare, che noi chiameremo Austin Stoneman, cominciava la sua ascesa al potere nella Camera dei rappresentanti». Certamente non ci sarebbe stato nessun bisogno di indicare una data precisa o di mettere l'accento sulla finzione del nome Stoneman se Griffith non avesse voluto suggerire che sotto le spoglie di questo personaggio fittizio si celava una figura storica precisa. Grazie anche alla somiglianza dell'attore che interpretava Stoneman con il leader abolizionista Thaddeus Stevens – il cui viso era ben noto – il pubblico non ebbe nessuna difficoltà a riconoscerlo. Ma se Stoneman era un travestimento per Stevens, allora anche gli altri personaggi fittizi erano personaggi storici sotto mentite spoglie, secondo lo stesso principio di travestimento per cui gli attori bianchi, con la faccia dipinta di nero, potevano interpretare nel film tutte le parti di neri e di mezzosangue, senza che per questo nessuno pensasse che non fossero dei neri. Tra i personaggi del film appaiono poi tre dei principali protagonisti della guerra stessa, i generali Grant e Lee, e l'immancabile Lincoln, i quali appaiono sia in scene inventate che in tre "facsimili" storici, e cioè la battaglia di Atlanta, la marcia del generale Sherman e l'assassinio del presidente Lincoln, introdotti tra l'altro da didascalie che intendevano autenticarli e, letteralmente, autorizzarli, rinviando lo spettatore a specifici passi della *History of the American People* dello sto-

rico-presidente Wilson, e a *Lincoln: A History* di Nicolay and Hay (1892).
Visti nel loro insieme tutti questi elementi traducevano in forma visiva quella concezione "fattuale", spesso confusamente chiamata "positivista" del discorso storico, che è sempre stata alla base della professionalizzazione della storiografia statunitense. Ma, così facendo, il film di Griffith andava ben al di là di una semplice trascrizione di principii. La visualizzazione di "facsimili" storici all'interno di un'opera cinematografica epica e tecnicamente complessa portava ad un'affermazione forte del "richiamo ai fatti" come condizione non solo necessaria, ma – cosa molto più importante – "sufficiente" della rappresentazione storica. In altre parole il film di Griffith affermava i valori della rappresentazione dei fatti contro quelli dell'interpretazione storica, in linea con l'idea di una storiografia, cosiddetta del consenso, che si era fatta strada come corrispondente culturale della Ricostruzione, all'indomani della guerra di secessione.
Ecco quindi il perché della mancanza di qualsiasi accenno alle cause del conflitto, o alla sua evoluzione, e la presentazione di una storia fatta solo di effetti storici dominati dal caso e collegati da una trama che diremmo fittizia, che però, proprio grazie a questo modello di rappresentazione, assume valore storico di "facsimile". L'interazione tra personaggi inventati quali la madre dei Cameron e il figlio Ben con il presidente Lincoln nella prima parte del film, invece di sminuire, serve a estendere la storicità a tutta l'azione sotto il segno della "facsimilazione", e così pure la didascalia che apre la seconda parte del film e che recita: «Questa è una presentazione storica della Guerra di secessione e del periodo della Ricostruzione, e non intende riflettere sullo stato presente di alcuna razza o popolo». Tra tutti i marchingegni utilizzati da Griffith questa didascalia è il più importante. Unendo la presentazione della «Guerra di secessione», che era il soggetto della prima parte appena mostrata e storicamente autenticata, al «periodo della Ricostruzione», che è il soggetto della seconda parte del film in cui però non appaiono più né personaggi né

"facsimili" storici, la didascalia estende la storicità della prima a tutta la seconda, riaffermando al contempo tale storicità attraverso un rifiuto retorico dell'anacronismo. Richiamando lo spettatore a non confondere il presente con il passato prima ancora di averglielo mostrato, la didascalia codifica ciò che segue come un'accurata rappresentazione storica e, nel contempo, cautela l'autore contro le prevedibili reazioni alla "interpretazione" profondamente razzista e suprematista della storia che la seconda parte del film afferma. Dopo aver proiettato nella prima parte l'immagine idilliaca di un Sud nello stato di grazia naturale, tutto cuore e armonia tra padroni bianchi (gli Stoneman) e le «buone anime» nere dei loro schiavi, e aver attribuito al mescolamento delle razze (la mezzosangue Lydia e il suo compagno Sylas Lynch) la responsabilità di aver creato l'idea innaturale dell'abolizionismo, aver attratto alla sua causa le menti radicali del Nord (Stoneman–Stevens) e quindi precipitato «gli stati» nel caos della guerra civile, la seconda parte mostra la «nascita della nazione», e cioè la riconciliazione tra i bianchi del Nord e del Sud, grazie alla formazione del Ku Klux Klan nato per ripristinare l'ordine razziale naturale e difendere le donne bianche del Sud e del Nord dalle rapaci mire di neri e mezzosangue.

La nascita della nazione statunitense si fonda quindi sul ripristino di una gerarchia razziale naturale basata, dopo l'abolizione della schiavitù, sulla segregazione delle razze. Su questo piano la cura messa da Griffith nel fare un film che fosse storico a tutti i costi veniva ricompensata dalla conferma che i suoi giudizi trovavano nel golgota della storiografia statunitense del tempo, e cioè negli scritti di John Burgess e William Dunning, entrambi in forza alla Columbia University. In altre parole, i miti incrociati proiettati dal film di Griffith – da quello dello stato di grazia e di natura in cui viveva il Sud prima della guerra, a quello della nobile tragicità dei sudisti nell'abbracciare una causa "persa" ma giusta in nome del ripristino dell'ordine naturale, a quello, infine, del ripristino di tale ordine grazie alla fondazione del Ku Klux Klan – erano ampiamente diffusi e condivisi dagli storici professionisti e amatoriali del tempo. Infine, se Griffith ammoniva lo spettatore a non confondere la sua rappresentazione bestiale dei neri durante la Ricostruzione (1865-1885) con la condizione dei neri nel presente (1915), la presentazione della guerra di secessione come causa storica del segregazionismo non solo si amalgamava con la storiografia "consensuale" contemporanea, ma anche con la le-

gislazione che negli anni tra la Ricostruzione e il 1915 aveva di fatto attualizzato la segregazione nel Sud, e trovava autorevole conferma dei suoi assunti nella segregazione tra impiegati bianchi e neri or ora decretata da Wilson in tutti gli uffici del governo federale. E se tutto ciò non fosse bastato a dare significato corrente alla rappresentazione storica realizzata da Griffith, bastava rivolgere lo sguardo oltre oceano per capirne l'attualità. La Grande guerra in cui erano precipitati gli stati europei rischiava di dividere di nuovo i bianchi statunitensi, questa volta in lotte tra differenti gruppi di immigrati, proprio nel momento in cui cresceva la richiesta di un intervento americano. Quale miglior mito di fondazione da offrire agli immigrati più recenti – italiani *in primis* – che quello di un'America in cui anche loro potevano aspirare a diventare "bianchi" a tutti gli effetti?

Non ci può quindi sorprendere che il film di Griffith fosse recepito al tempo come una rappresentazione storica fedele dell'epopea della guerra di secessione, né che gruppi come la National association for the advancement of colored people non abbiano mai cessato di denunziarne il razzismo, di screditarlo e boicottarlo, e che, giustamente, si siano opposti anche alle letture che ne separano il valore formale dai disvalori ideologici. Astrarre ulteriormente l'analisi potrebbe dunque sembrare ancora più pericoloso e offensivo a chi considera il contenuto razzista della rappresentazione una ragione sufficiente per limitare l'analisi al piano contenutistico. Eppure è proprio dall'esame dei meccanismi immaginifici del film di Griffith che la doppia "nascita" del cinema hollywoodiano e della nazione segregata viene alla luce e può essere collegata alla rappresentazione storica della guerra di secessione, o meglio, alla sua "soppressione" in *Nascita di una nazione*. Lungi dal fungere da rappresentazione epico-storica del «periodo di riferimento» guerra di secessione – come nell'analisi di Sorlin e tanti altri – l'epicità ed epocalità del film di Griffith sta tutta nella soppressione del significato "storico" della guerra di secessione. Ciò risulta prevalentemente dal contrasto tra la staticità dei facsimili storici e il dinamismo della seconda parte del film, per cui *Nascita di una nazione* è ancora famoso, e che Griffith realizzò grazie a una quantità di inquadrature di dieci volte superiore a qualsiasi film dell'epoca e alla complessità del montaggio. Tale staticità porta all'identificazione della prima parte del film (guerra di secessione) con l'idea di Storia come Natura, e cioè regno di leggi inevitabili – come quelle dell'armonioso ordine razziale nella presentazione del Sud *antebellum* – che circoscrivono l'azione degli individui. Invece la seconda parte del film (Ricostruzione) contiene solo immagini dinamiche in cui l'azione storica prende spunto dall'immaginazione individuale – a Ben Cameron viene in mente l'idea del Ku Klux Klan mentre osserva alcuni bambini bianchi incappucciati che spaventano altri bambini neri – votata al ripristino dell'ordine naturale sconvolto dalla guerra e dalla potenziale mescolanza delle razze a cui essa ha portato. *Nascita di una nazione* perciò non incarna solo una visione razzista e suprematista dell'origine della nazione statunitense, ma la scio-

glie anche nella soppressione specifica della guerra di secessione come azione storica fondante, e nella proiezione di un mito di fondazione in cui l'azione storica è concepita come redenzione e ripristino di leggi naturali, biologiche e morali. La soppressione si incarnerà nella scomparsa immediata e duratura dalla cinematografia dei neri americani e di qualsiasi accenno alla mescolanza o alla conflittualità interrazziale. Il mito di fondazione si trasfigurerà invece nel western, il genere cinematografico in cui l'immaginario storico statunitense si incarna definitivamente, senza doversi più preoccupare della fedeltà a un periodo storico specifico, ma che è depositario della visione redentista della storia espressa da *Nascita di una nazione*. In questo senso non è azzardato proporre che il parallelo più calzante per *Nascita di una nazione* non sia da cercare in altri film epici hollywoodiani, nemmeno in *Via col vento* (*Gone with the Wind*) di Victor Fleming (1939) che trent'anni dopo ne seguirà e attualizzerà la visione, ma in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini (1945), mito cinematografico di fondazione della Resistenza e del neorealismo, nato però sulla soppressione della memoria del fascismo dell'Italia democratica.

Studiare la rappresentazione della guerra di secessione nel cinema statunitense vuol dire quindi analizzare non solo le sue molte rappresentazioni che implicitamente o esplicitamente hanno risposto all'immagine di inerzia "storica" proiettata dal film di Griffith, ma anche le modalità attraverso cui alcuni film hanno invece utilizzato tale soppressione per costruire immaginari storici alternativi, più critici e autoriflessivi. In altre parole, se *Via col vento* e *Glory* (1989) possono essere presi come i due poli, della ripetizione (il primo) e del rifiuto (il secondo), della visione razzista della guer-

ra di secessione proiettata da *Nascita di una nazione* entro i quali si muoverà la rappresentazione hollywoodiana della guerra, il momento più significativo della soppressione narrativa della guerra lo si ha in *Gangs of New York*, girato da Martin Scorsese nel 2002. Centrata sulla narrazione dello scontro tra bianchi autoctoni, protestanti anglosassoni, e immigrati cattolici irlandesi nella New York di metà dell'Ottocento, l'epica postmoderna di Scorsese sposta il baricentro del mito di fondazione dal Sud della Ricostruzione al sud della metropoli nordista *in fieri*. Il film narra della guerra tra bande che si contendevano il controllo del crimine e della politica sul territorio della bassa Manhattan. Dietro questo primo piano dell'azione, Scorsese introduce la guerra di secessione dall'esterno come causa efficiente della violenta rivolta scoppiata a New York nel luglio 1863 contro l'atto di arruolamento forzato decretato da Lincoln che colpiva tanto i nativi quanto gli immigrati. Facendo sapiente uso di quel montaggio parallelo di griffithiana invenzione e gloria, nella parte finale del film Scorsese porta la storia "individuata" – dello scontro tra il capo dei *nativi* e il novello eroe degli immigrati – al suo *climax* proprio mentre si svolge il dramma collettivo della sanguinosa rivolta in cui la rabbia dei newyorchesi bianchi si scatena nell'assalto ai centri di reclutamento e nel linciaggio indiscriminato di neri ritenuti causa della guerra e delle loro sofferenze. Mettendo in atto visivamente la soppressione della guerra di secessione – di cui nemmeno un'immagine viene mostrata nel film – Scorsese ne trasferisce gli effetti dal Sud agrario della Ricostruzione al Nord delle metropoli urbane, e piuttosto che ammonire lo spettatore a non confondere il passato con il presente, lo invita esplicitamente a proiettare la linea narrativa del film nel futuro, terminando con le immagini della New York contemporanea, con tanto di torri gemelle. Chiaramente lo scontro tra bianchi e neri nella metropoli del 1863 che mette fine alle lotte tra le *gangs* di bianchi autoctoni e immigrati, presagisce ai processi di integrazione tra le comunità di immigrazione bianche nella prima metà del ventesimo secolo e, allo stesso tempo, all'appropriazione del modello delle *gangs* da parte dei neri nelle metropoli segregate contemporanee. Sostituendo la logica *western* della storia come redenzione con quella *gangster* di cui è maestro, il film di Scorsese inverte il messaggio naturalista di Griffith mettendo in risalto come le forze individuali della storia cedono il passo a quelle collettive. Non siamo certo di fronte ad un'opera "storica" della portata di *Nascita di una nazione*, ma proprio il fatto che negli Stati uniti il film di Scorsese sia stato criticato solo sul piano della storia "oggettiva" per le sue flagranti inaccuratezze, ci conferma forse che esso ha toccato un punto nevralgico sul piano dell'evoluzione dell'immaginario storico statunitense. *Gangs of New York* storicizza nel linciaggio dei neri l'inizio di quella unificazione dell'immigrazione bianca che porterà milioni di bianchi newyorchesi nel 1915 a identificarsi nella storia razzista e suprematista di *Nascita di una nazione*.