

Il caso di *Via col vento*. Iconoclastia performativa e strategie di rinunciazione

Maria Porta Vilaplana

Universitat Autònoma de Barcelona

maria.porta.vilaplana@gmail.com

Abstract

The aim of this article is to analyze the decision made by the streaming service HBO Max to remove the film *Gone with the wind* from their catalogue, only to later re-upload it accompanied by a brief introduction and a panel discussion. The decision was made in response to criticism raised against the film for its romanticized depiction of slavery and for perpetuating racist stereotypes. In this paper, I first explore the themes and the ideology of the film to then analyze how the film was used to legitimize the myth of the Lost Cause and to reinforce the confederate identity within the southern regions of the US. Finally, I examine the cancellation and the reframing of the film by HBO Max.

Keywords: *Gone with the wind*, cancellation, Lost Cause, Confederation, memory, Old South, Black Lives Matter

Introduzione

La storia di *Via col vento* è la storia di un *hàpax* mediatico, del film a più lungo sfruttamento commerciale della storia del cinema. Basato sul romanzo omonimo di Margaret Mitchell, che diventò subito un caso editoriale senza precedenti, il film uscì nelle sale nel 1939 ed ebbe anch'esso un successo immediato. L'adattamento cinematografico fu un autentico *kolossal* della durata di quattro ore, vincitore di dieci premi Oscar, tra i quali uno all'attrice Hattie McDaniel, che diventò la prima persona afroamericana a conquistare la statuetta. Oggi è ancora considerato il film con i maggiori incassi della storia (fatte le debite proporzioni relative all'inflazione).

Ottanta anni dopo il suo debutto, l'ormai classico cinematografico è stato temporaneamente cancellato, nel giugno del 2020, dal catalogo della piattaforma streaming HBO Max, accusato di romanticizzare lo schiavismo e di perpetuare stereotipi razzisti.

In questo articolo analizzo da una parte i topoi, le passioni e i valori che si celano dietro questa pietra miliare del cinema hollywoodiano e dall'altra il modo in cui il film fu usato per legittimare il mito della Lost Cause e per rinforzare l'identità confederata nelle regioni del sud degli Stati Uniti. Infine, nell'ultima parte, esamino anche gli effetti di senso attivati dalla cancellazione e dalle strategie di rinunciazione del film da parte di HBO Max.

1. Una storia sul vecchio sud

Via col vento è la storia di una donna chiamata Scarlett O'Hara e della sua lotta per un amore impossibile, che ha per sfondo la guerra civile americana e il suo processo di ricostruzione. Queste cifre narrative identificano il film come un *woman's drama*, retorica dominante degli anni '40. Scarlett si configura come una principessa capricciosa delle piantagioni del Sud che la guerra subito strapperà da quel reame di fantasia che Tara rappresenta. Per recuperarlo, la nostra eroina dovrà far fronte a una serie di difficoltà che la spingeranno oltre i limiti fissati dai codici del genere. Scarlett, con la sua storia, tematizza «l'incompatibilità di miti tradizionali americani (famiglia / successo, solidarietà umana / affermazione individuale, natura / progresso)» (CRISTALLI 2001: 80).

Il film è anche un racconto del vecchio sud *antebellum*, una storia che mette in scena le piantagioni di cotone, la grande casa coloniale e lo stile di vita fastoso della classe benestante confederata. Questo cinema d'evasione che ricrea le immagini di una civiltà perduta fa parte di una grande ondata che

contraddistinse la produzione cinematografica degli anni '30 ed ebbe come causa un evento che segnò il decennio: la Grande Depressione. In questo senso, lo storico del cinema Guerrero afferma che:

«This tendency toward denial and escapism in times of crisis accounted for the plantation melodrama's national popularity, which resulted in the production and exhibition of more than seventy-five features about the South between 1929 and 1941. In the midst of the depression, the southern plantation film addressed an economically insecure audience's diverse needs and problems by placing them in the comfortable, opulent milieu of the antebellum past» (GUERRERO 1993: 19).

In questo racconto del vecchio sud gli orrori del sistema schiavista spariscono dallo schermo. Gli schiavi vengono raffigurati come esseri che si accontentano della propria condizione, che intrattengono una relazione congeniale e paternalistica con i padroni bianchi. Si tratta di una raffigurazione sempre caricaturizzata che riduce i diversi personaggi alla superficialità del cliché, agendo da contrappunto comico o innalzando i personaggi bianchi, che, in confronto ai neri, vengono sempre visti come più coraggiosi, intelligenti o indipendenti. Tant'è vero che la loro configurazione discorsiva si basa sui diversi stereotipi (Mammy, Uncle Tom, Brute Negro, ecc.) che hanno dominato la rappresentazione del collettivo afro-americano nel cinema classico hollywoodiano e in genere nei media e nella cultura popolare del dopoguerra americano (GUERRERO 1993).

Via col vento è innanzitutto un mito agrario. È cioè una fantasia nostalgica di un passato illiberale e schiavista dove la crudeltà del sistema rimane sempre nell'al di là del fuoricena. A un certo punto, la guerra segna la fine del vecchio sud, e con esso finisce anche la favola. I sudisti hanno perso la guerra e ora bisogna ripartire. Il racconto di ricostruzione viene anche segnato a livello plastico da un cambiamento di tono, attraverso l'uso di colori spenti, che si pongono in contrasto con quelli accesi e vibranti della vita prebellica. Se il vecchio sud, sembra dire il film, non è giudicabile perché sospeso in una infanzia filogenetica, il sud della ricostruzione si configura, attraverso un rovesciamento discorsivo, come la vittima innocente della guerra, come una terra occupata dai nordisti in cui Scarlett risorge, incarnando l'immagine della resistenza.

L'immagine edulcorata della Confederazione che il film costruisce fa parte della retorica della Lost Cause, una corrente negazionista che descrive la causa confederata come un'impresa nobile che difendeva il diritto di secessione dei territori del sud. Quest'ideologia si diffuse ampiamente anche nella fiction statunitense, raggiungendo il suo apice negli anni '80 dell'Ottocento, periodo che coincide con l'approvazione delle leggi Jim Crow, che servirono a mantenere la segregazione razziale degli afroamericani durante la Ricostruzione. Torneremo su questo punto nel terzo paragrafo, per vedere fino a che punto questo mito contribuì a modellare la memoria collettiva della guerra nelle regioni del sud degli Stati Uniti. Ma prima facciamo un salto indietro nel tempo, fino al momento dell'anteprima del film, per conoscere sia la risposta dei diversi pubblici dell'epoca sia le strategie enunciative che configurarono la sua grande messa in scena.

2. L'anteprima ad Atlanta

2.1 Il film, un oggetto di valore conteso

Appena un mese dopo la pubblicazione del romanzo, Margaret Mitchell vendette i diritti cinematografici del suo bestseller al produttore David O. Selznick e Atlanta fu selezionata per accogliere l'anteprima del film. Questa decisione fu molto celebrata non solo dai cittadini della capitale ma in genere dallo stato della Georgia (HISTORIC OAKLAND 2019), il cui governatore dichiarò il giorno dell'anteprima un giorno di festa statale. Tuttavia, ci sono anche altre testimonianze (Harry Ransom Center) che spiegano che la notizia dell'adattamento cinematografico sollevò anche tante critiche, che condannavano la rappresentazione degli afroamericani e dei soldati dell'Unione.



Figura 1 - Proteste contro *Gone with the Wind* nell'uscita di un cinema.
Fonte dell'immagine: mptvimages.com

Selznick ricevette delle lettere da parte di individui e collettivi che l'esortavano a non produrre il film perché sostenevano che avrebbe fomentato i pregiudizi razziali, incitato la violenza contro il collettivo afroamericano e fatto deragliare una proposta di legge federale anti-linciaggio. Anche diversi giornali a distribuzione nazionale della stampa afroamericana, tra i quali *Chicago Defender*, *Pittsburgh Courier* e *Baltimore Afro-American* criticarono l'adattamento (SCHUESSLER 2020) e sollecitarono certi cambiamenti nello script del film, come ad esempio l'uso della parola "nigger". Walter White, segretario esecutivo della National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)¹ esortò Selznick a evitare gli aspetti più offensivi del romanzo, tra i quali la rappresentazione del Ku Klux Klan come un ente necessario e giustificato dalla corruzione dei "yankee carpetbaggers"².

2.2 Atlanta: la vera protagonista della serata

D'altra parte quelli che avevano celebrato la decisione di realizzare l'anteprima ad Atlanta iniziarono subito con i preparativi dell'evento. Quattro anni prima dell'uscita del film, le socie del club femminile Wesleyan Women fecero una petizione per fare le hostess degli eventi, e altre organizzazioni femminili esortarono le casalinghe ad aiutare il personale sanitario della città a rimuovere foglie e rifiuti dalle strade. Persino i negozi e i teatri rivali contribuirono alla grande impresa producendo facciate decorative che si rifacevano a quelle del periodo anteguerra. È il caso del Fox Theater, il quale donò una facciata al cinema che accoglieva l'anteprima che rievocava quella di Twelve Oaks. Anche società storiche e organizzazioni civiche si impegnarono posizionando cartelli in tutta la città che segnalavano diversi siti presenti nel romanzo.

¹ La NAACP fu una delle prime e più influenti associazioni per i diritti civili negli Stati Uniti. Fu fondata a Baltimora il 1909 per lottare contro il linciaggio e le leggi Jim Crow negli Stati Uniti.

² Soprannome dispregiativo che la gente del Sud dava ai nordisti che si trasferivano in quegli stati durante l'era della Ricostruzione, tra il 1865 e il 1877.



Figura 2 - Cinema Loew's, luogo dell'anteprima, con la facciata che rievoca quella di Twelve Oaks. Fonte dell'immagine: Wikicommons

Il 13 dicembre del 1939 le star del film arrivarono in aereo in città, accolte dalla folla dei fan del romanzo. Tra gli attori c'erano Vivien Leigh, Clark Gable e Olivia de Havilland. Ma non Hattie McDaniel, attrice afroamericana che rappresentava il ruolo di Mammy nel film. Infatti a nessuno degli attori afroamericani del cast fu permesso di partecipare all'evento a causa delle leggi segregazioniste Jim Crow. McDaniel sarebbe poi stata premiata con l'Oscar alla miglior attrice non protagonista, diventando la prima persona afroamericana della storia a vincere un premio Oscar (ma anche in quell'occasione fu obbligata a sedersi separatamente dalle sue co-star in un tavolo in fondo alla sala). Le autorità comunali cercarono di convincere i membri della chiesa afroamericana locale a cantare spirituals³ vestiti da schiavi davanti al cinema. Tutte le chiese rifiutarono la proposta, tranne una, l'Ebenezer Baptist, della quale faceva parte un giovanissimo Martin Luther King, di appena 10 anni di età (University of Massachussetts Amherst [UMA] 1998).



Figura 3 - Hattie McDaniel raccogliendo l'Oscar alla migliore attrice non protagonista. Fonte dell'immagine: Shutterstock

³ Canto spirituale afroamericano che veniva dedicato a Dio per alleviare le sofferenze della schiavitù. Originariamente era monofonico o a cappella e si considera l'antecedente al *blues*.

I festeggiamenti durarono tre giorni e consistettero in un grande ballo, un banchetto e una proiezione privata del film per le star e altri ospiti speciali tra cui il sindaco di Atlanta, Margaret Mitchell e quattro anziani veterani confederati. In occasione del ballo, i cittadini di Atlanta e anche altri visitatori parteciparono a una gara per il costume anteguerra più autentico. In un altro concorso, le donne gareggiarono per vedere chi aveva la taglia più vicina a quella di Vivien Leigh, impegnandosi in diete da fame per settimane (HISTORIC OAKLAND 2019). La vincitrice fu premiata con la possibilità di indossare uno degli abiti di Scarlett al ballo in costume e di ballare con Clark Gable (*ibidem*).



Figura 4 - Sfilata di limousine su Peachtree street con a bordo le star di *Via col vento* nel tragitto dall'aeroporto al cinema. Fonte dell'immagine: Pinterest, utente Gillian S.

La grandiosità dell'evento che doveva accogliere l'anteprima del film appare ai nostri occhi come quello che Lotman (1975) definirebbe un testo-modello e cioè un'autodescrizione con cui una cultura definisce se stessa per rafforzare una certa immagine di sé. Tutte le attività organizzate intorno all'anteprima, pulizia intensiva delle strade, produzione di facciate decorative, ballo in costume e addirittura il concorso che incoraggiò le donne ad avvicinarsi il più possibile alle misure della protagonista del film, modificando persino il proprio corpo, offrivano un'immagine simulacrale dei propri spazi e dei propri abitanti creata per la propria trasformazione.

L'anteprima fu vista dai cittadini di Atlanta come l'opportunità per rivalorizzare la propria città agli occhi dei connazionali. Per realizzare questa strategia, le attività e tutti i preparativi dell'evento furono mirati a presentare una messa in scena della città che assomigliasse il più possibile all'immaginario prodotto dal romanzo della Mitchell. *Via col vento* si trasformava così nel modello da imitare, attuando un ribaltamento discorsivo in cui erano la città e i suoi cittadini a dover adattarsi alla finzione, e non viceversa. In un'intervista, il professore di film studies Matthew Bernstein spiega l'evento in queste parole:

The white citizens of Atlanta craved attention and validation, partly because of the city's destruction during the Civil War...It was a growing city that loomed large regionally, but not nationally. To have one of its residents write a Pulitzer Prize-winning international bestseller stirred a wave of civic pride. Atlanta also loved the movies as much as any city in the 1930s, but not many films were set in Georgia. So, Georgians were thrilled at the prospect of seeing an epic production that was sympathetic to the state's ordeal during the Civil War and afterwards. Southerners, in general, felt Hollywood never represented them fairly – here was a film that promised to do so (BERNSTEIN 2014).

La celebrazione dell'evento si articolò subito in una strategia più ampia di legittimazione di un'identità, quella dei confederati, e di un passato, il sud secessionista e schiavista, che venivano nuovamente assiologizzati positivamente.

2.3 La retorica dell'autenticità

Un'altra idea ricorre nella messa in scena dell'evento di Atlanta, e cioè quella dell'*autenticità*. La stessa gara prima menzionata, il cui obiettivo era quello di premiare il costume anteguerra più autentico, fece parte di questa retorica. Troviamo una descrizione dettagliata dei costumi usati dai partecipanti all'evento nello stesso articolo del giornale:

Grave girls and woman of Atlanta – dressed in period costumes with hoop skirts, basques, long black lace gloves and wearing ante-bellum miniatures and other family heirlooms – acted as ushers and hostesses. Male ushers wore black neckerchiefs and the fawn-colored garments of the beaux of the Sixties. [...] Many of the male guests wore pre-war costumes, too. There was a fair sprinkling of young man in Confederate uniforms which had belonged to their grandfathers. Most of them wore their grandfather's swords (*The New York Times* 1939).

Ma anche nella messa in scena della città ritroviamo la stessa strategia, in quanto essa fu presentata come il luogo in cui le vicende raccontate dal romanzo della Mitchell erano veramente accadute. Durante i festeggiamenti, le star furono portate in giro per lo stato della Georgia in un tour organizzato con diverse visite esclusive ad alcuni luoghi di riferimento che apparivano nel romanzo. I luoghi furono segnalati appositamente in occasione dell'anteprima (HISTORIC OAKLAND 2019). Nel posizionare questi cartelli le società storiche e le organizzazioni civiche attuarono quello che Patrizia Violi definisce come un'operazione di trasformazione semiotica di natura pubblica, in cui «un dato luogo viene investito di valore, semioticamente marcato e istituzionalmente riconosciuto come segno dell'evento» (2014: 22). Si tratta cioè di una strategia enunciativa di costruzione del luogo come autentico. Nella prospettiva semiotica, l'autenticità, più che una proprietà inerente del luogo, appare come l'esito di una *costruzione interpretativa* che mobilita le credenze dei visitatori. I cartelli storici situati in questi luoghi diventano ancoraggi indicali che stabiliscono un nesso di continuità fra evento e spazio. Tra i luoghi di interesse, le star furono portate a vedere il posto in cui avvenne la battaglia di Peachtree Creek e il Cyclorama, un grande dipinto panoramico che rappresenta la battaglia di Atlanta, entrambe menzionate nel romanzo della Mitchell. Diversi siti scrissero che Gable avrebbe scherzato dicendo che l'unica cosa che non andava nel dipinto era che lui non vi era rappresentato. Il sindaco volle rimediare alla svista e ordinò di modificare il dipinto aggiungendo dei baffi sottili e un sorrisetto furbo a uno dei soldati del diorama (AUCHMUTE 2019).



Figura 5 - Il sindaco Hartsfield mostrando il Cyclorama a Clark Gable, Vivien Leigh e Olivia de Havilland.
Fonte dell'immagine: Albuquerque Journal.

Tutto sommato, l'evento configurava Atlanta come uno spazio della nostalgia, caratterizzato per mettere in atto una fuga verso un tempo *altro*, verso una forma del passato. In quei tre giorni Atlanta diventò il palcoscenico di pratiche "fuori dal tempo" in cui passato e presente sembravano collapsare, o meglio, in cui i partecipanti si trovavano in una «posizione liminare, tra l'enunciazione e l'enunciativo, coscientemente in mezzo tra due temporalità» (PANICO 2020: 118).

Il film di *Via col vento* fu visto e presentato come un monumento audiovisivo alla Confederazione, un dispositivo attraverso il quale riattivare la retorica nostalgica della Lost Cause, un mito che negava il trauma dello schiavismo negli Stati Uniti. L'esito commerciale del romanzo, insieme alla celebrità degli attori e alla potenza espressiva dell'opera hollywoodiana furono parte di un processo di estetizzazione di una visione distorta e menzognera della Confederazione e della guerra civile americana. « [...] I feel it has been a great thing for Georgia and the South to see the Confederate come back » (*The New York Times* 1939) disse Margaret Mitchell nello show di apertura. Ma esattamente, come si era originato questo mito? E se come dice il topico «la storia la scrive chi vince» com'è possibile che si affermasse con tale forza una narrazione della guerra che negava la causa maggiore del conflitto e che al contempo lodava l'azione dei confederati?

3. Il mito della Lost Cause: la lotta per l'egemonia

«La guerra civile americana (1861-1865) produsse la morte di circa 750.000 soldati, tra i quali si contano il 30% dei maschi del sud tra i diciotto e i quarant'anni (HUDDLESTON 2002). Dopo la sconfitta dell'indipendenza degli Stati secessionisti si cercò di lenire il trauma attraverso la diffusione di una serie di narrazioni e credenze sulla Confederazione e la guerra raggruppate sotto il nome di Lost Cause. Questo corpus si basava sostanzialmente su quattro elementi: il primo era l'esaltazione del diritto di secessione come la causa, giusta e immateriale, per la quale il sud aveva combattuto la guerra, narcotizzando così il motivo della schiavitù; il secondo elemento era il mito dell'utopia agraria prebellica, che presentava un passato di armonia razziale in cui i bianchi avevano portato la civiltà ai selvaggi; il terzo quello dell'inevitabilità della sconfitta, che evitava di interrogarsi riguardo alla responsabilità dell'inizio del conflitto e della resistenza prolungata; e infine, il quarto era il mito della Confederazione come l'autentica società cristiana guidata dal misticismo, l'eroismo e la virtù (CALLEJA 2017).

Nella decada degli '80 dell'Ottocento, le attività memorialistiche proliferarono e si crearono in tutto il sud associazioni sia di veterani che di familiari con lo scopo di tramandare la memoria. Più avanti, anche i figli dei combattenti si organizzarono in associazioni, come ad esempio la United Sons of

Confederate Veterans e la United Daughters of the Confederacy, i cui membri fecero addirittura lobbying nelle assemblee legislative e nei congressi statali per la supervisione di libri di testo (CALLEJA 2017), con l'obiettivo di continuare il lavoro iniziato dai veterani. L'intenzione di queste associazioni era quella di attuare una vera e propria *ars oblivionalis* (ECO 2007), e cioè la realizzazione di un oblio collettivo generalizzato. Ma come segnala Eco, una politica dell'oblio non passa solo per la distruzione di segni ma anche per la costruzione di complesse narrative alternative. Ed è proprio quello che riscontriamo nel processo di costruzione di questa memoria manipolata: un oblio imposto *per via testuale*, in cui si lavorò contemporaneamente per rimozione (cancellazione di testi dai programmi scolastici e occultamento di certi piani di lettura del conflitto) e per enfattizzazione (esaltazione del motivo del diritto di secessione degli stati sudisti).

Non bisogna dimenticare che la memoria collettiva costituisce il repertorio condiviso di narrazioni su cui si fondano le identità delle comunità, il luogo privilegiato in cui si giocano partite cruciali per l'egemonia politica e culturale. In questa prospettiva la guerra civile appare come un oggetto di valore conteso per la definizione dell'identità americana fondata sull'egemonia bianca e su uno *status quo* profondamente razzista. Memoriali e monumenti confederati ma anche libri e film come *The Birth of a Nation* e *Via col vento* contribuirono a fissare i criteri di plausibilità e rilevanza per la trasmissione della memoria del conflitto. Il problema è che questi testi negano il trauma storico degli afroamericani negli Stati Uniti. La ferita della schiavitù non è stata riconosciuta a livello culturale e collettivo, e per quanto esso non implichi la dimenticanza da parte degli individui, rende comunque problematica la *dicibilità* del trauma e la legittimazione delle loro memorie.

4. La cancellazione di *Via col vento*

4.1. L'iconoclastia performativa

L'enorme successo del film è perdurato fino ai giorni nostri. Infatti, *Via col vento* viene oggi presentato come un film *cult*, come una sorta di reliquia dell'epoca d'oro di Hollywood. A confermare la sua resistenza culturale è il fatto che tanti cinema e canali televisivi, americani e non, continuano a proiettarlo nei loro schermi⁴. In questo senso, la sua rimozione dalla piattaforma HBO Max appare come un atto di cancellazione che ha a che fare con il *togliere* dalla circolazione. Ma possiamo veramente dire che lo scopo della rimozione della pellicola era quello di produrre un oblio sociale? A un primo sguardo, sembrerebbe appropriato descrivere la cancellazione come un gesto la cui intenzione era quella di impedirne la visione. Il film fu effettivamente rimosso dal catalogo e se, in quel periodo, uno degli abbonati avesse voluto guardarlo, semplicemente non ci sarebbe riuscito. Tuttavia, se analizziamo bene il caso vedremo come HBO Max non si limitò a rimuovere il film dal catalogo (cosa che sarebbe probabilmente passata inosservata, essendo il normale funzionamento della piattaforma quello di togliere e incorporare film per rinnovarne l'offerta) ma, piuttosto, decise di rendere pubblica la sua decisione.

La piattaforma dichiarò attraverso il sito di notizie CNN Business⁵ che il film era stato cancellato a causa della presenza di stereotipi razzisti e argomentò che mantenere la pellicola nel catalogo senza denunciare quelle stesse raffigurazioni sarebbe stato da irresponsabili. In più, specificò che si trattava di una cancellazione temporanea e che il film sarebbe stato restituito sul catalogo nella sua versione originale accompagnato però da una spiegazione del suo contesto storico. Questa strategia di HBO Max non è affatto banale perché quello che fa è evitare che la rimozione passi inosservata. Non si tratta cioè di rendere assente il film dal catalogo bensì di *presentificare* la sua assenza. Attraverso questa comunicazione istituzionale la cancellazione viene enunciata e la sua assenza, marcata.

⁴ In Italia ad esempio il film fu trasmesso da Rete4 la sera di Natale del 2020, in uno dei *prime time* più importanti dell'anno.

⁵ <https://edition.cnn.com/2020/06/10/media/gone-with-the-wind-hbo-max/index.html>

Anche la provvisorietà della cancellazione è significativa, poiché innesta un'aspettualità. La cancellazione del film cioè non fu presentata come un'azione definitiva ma temporanea, per cui la sua assenza doveva avere un inizio, una durata e una fine. HBO Max comunicò la rimozione del film lo stesso giorno della cancellazione e segnalò che il film sarebbe sicuramente stato reintrodotta in catalogo, accompagnato da altri prodotti audiovisivi. Tuttavia non specificò se si sarebbe trattato di un periodo di rimozione lungo o breve, giacché non veniva menzionata la data del suo ritorno. La rimozione si declinò così nella forma di un'aspettualità durativa, in una strategia che cercava di produrre tensione e alimentare delle aspettative riguardo alla futura reintroduzione del film.

Il caso analizzato serve a esemplificare una delle riflessioni sviluppate da Mazzucchelli intorno alla distruzione segnica, e cioè che «non sempre l'assenza di segno implica necessariamente assenza di senso, perlomeno a condizione che questa assenza sia interpretabile (tramite altri interpretanti "materialmente identificabili")» (2017: 109). A questo punto sembra chiaro che l'intenzione del comunicato dell'azienda era quella di rendere *interpretabile* l'assenza del film. Ma questa strategia ebbe anche altri effetti, forse non del tutto immaginabili dall'azienda. Il comunicato non solo permise di notificare e interpretare l'assenza del film dalla piattaforma ma produsse anche un incremento di senso. La stessa notte della rimozione del film da HBO Max, *Via col vento* entrava a far parte della top list di film bestseller di Amazon e il giorno dopo diventava il numero 1 delle vendite di DVD della piattaforma. *Deadline*⁶, il sito di notizie su Hollywood, scrisse che, di fronte alla forte domanda, Amazon offrì una copia del film al prezzo di 334 dollari.

L'esito nelle vendite del film su altre piattaforme fu il risultato della grande controversia generata sui giornali e sui social intorno alla cancellazione temporanea. Infatti, tanti media descrissero il caso in termini di cancellazione *tout court*, narcotizzando la volontà espressa da HBO Max di reintrodurre il film in un tempo breve e provocando una reazione polarizzata nel pubblico. Le persone che si opponevano alla rimozione reagirono dunque da anti-soggetto e cercarono di ottenere il film per via di altre piattaforme. Parliamo di anti-soggetto perché la loro azione risponde a un *non voler* assumere il sistema di valori dettato dall'istanza di destinazione, incarnata da HBO Max. Sembra però chiaro che il programma narrativo delineato dall'azienda non era quello di impedire la visione del film bensì quello di denunciare le sue rappresentazioni stereotipate. Gli stereotipi e la rappresentazione romanticizzata del vecchio sud venivano così investiti negativamente, in attesa della reintroduzione del film con l'aggiunta di altri testi con lo scopo di *competenzializzare* lo spettatore.

A questo punto la rimozione di *Via col vento* sembra costituire un caso di iconoclastia, dato che la sua intenzione era quella di colpire un segno già circolante nell'Enciclopedia. Tuttavia è chiaro che qui non stiamo parlando dell'iconoclastia classica, intesa cioè come la pratica di distruzione d'immagini che cerca di mettere a tacere un intero immaginario con l'obiettivo di cancellarlo dalla coscienza collettiva. Il caso di *Via col vento* appare piuttosto come un atto di iconoclastia *performativa* (Panico, 2020) in quanto la rimozione temporanea pone l'accento sulla dimensione trasformativa dell'azione. Il segno viene colpito per ciò che rappresenta senza pretendere di impedirne la circolazione. Infatti, si fa difficile immaginare una cancellazione totale di *Via col vento* giacché si tratta di un'opera d'arte caratterizzata dalla sua riproducibilità. Nel cinema la differenza tra originale e copia svanisce. Non c'è, cioè, un esemplare il cui valore e la cui autenticità siano superiori agli altri, ma tutte le copie si situano allo stesso livello. Un binomio che appare invece operativo in questo campo è quello di *type/token*, perché ci permette di fare la differenza tra il modello e la sua realizzazione, tra il tipo di segno e una sua concreta occorrenza. In questo senso, possiamo descrivere l'azione iconoclasta eseguita da HBO Max come l'attacco a un *token*, a una occorrenza concreta, "fingendo" che si tratta di un *type*. Eppure, proprio perché si tratta di un *token*, la rimozione non produce un oblio sociale ma esprime un dissenso verso l'immaginario rappresentato.

⁶ <https://deadline.com/2020/06/gone-with-the-wind-number-1-on-amazon-bestseller-list-sells-out-hbo-max-1202955626/>

Lo storico dell'arte David Freedberg ha segnalato che una delle motivazioni che spingono ad attaccare il patrimonio simbolico «ha a che fare con la presa che una particolare immagine ha sull'immaginazione dell'individuo» (1985: 25). In questo senso l'atto iconoclasta rappresenterebbe «un tentativo di rompere quella presa per privare l'immagine del suo potere» (*ibidem*). *Via col vento* è interpretato da tante persone come un simbolo di potere dell'egemonia bianca, come un film che ha contribuito a imporre una narrazione distorta dello schiavismo e della guerra di secessione. L'atto iconoclasta cerca di cambiare lo statuto di questo testo e, sebbene non possa ridurne la portata culturale, può attribuirgli una nuova valorizzazione. Per capire meglio la nuova valorizzazione del film da parte dell'azienda dobbiamo però analizzare i nuovi video incorporati che accompagnano il film dal momento della sua reintroduzione nel catalogo.

4.2 Strategie di rinunciazione

Esattamente due settimane dopo la rimozione di *Via col vento* dalla piattaforma il film fu reintrodotta sul catalogo. Questa volta però accompagnato da due video addizionali, uno all'inizio del film e un altro alla fine. Il primo video, intitolato «What to know when watching 'Gone with the Wind'» appare all'inizio del film. Si tratta di una specie d'introduzione, di circa 4 minuti, in cui vediamo apparire Jacqueline Stewart, professoressa afroamericana di cinema presso l'Università di Chicago, direttrice dell'organizzazione no-profit Black Cinema House, nonché *host* della Turner Classic Movies. Stewart rivolge lo sguardo in camera e interpella direttamente lo spettatore.

Il video è girato in una stanza piena di scaffali di libri che sembra appartenere a una casa, e in fondo si intravede un'altra stanza, forse il salotto, con un caminetto. Stewart è posizionata davanti alla porta che dà accesso all'altra stanza, creando l'effetto visivo di trovarsi sulla soglia fisica che separa i due spazi. Questa configurazione figurativa può essere letta come una sorta di metafora della posizione che occupa il video nei confronti del film. Si tratta di uno spazio liminare, tra il catalogo e l'inizio del filmato, che però non appartiene più al catalogo né fa parte ancora del film. Anche il fatto di trovarsi in una libreria rimanda in qualche senso al catalogo di HBO Max, che può perfettamente essere descritta come una libreria di film.



Figura 6 - Video introduttivo «What to know when watching 'Gone with the Wind'»

D'altra parte, lo sguardo in camera di Stewart produce un *débrayage* enunciazionale che contribuisce a stabilire un rapporto “io-tu” con lo spettatore. Questa strategia enunciativa fa sì che lo spettatore si senta interpellato dal discorso della professoressa.

Stewart presenta la storia di *Via col vento* allo spettatore, gli parla della produzione del film e del fatto che già nel momento dell'annuncio della sua produzione il film sollevò tante proteste. Di seguito, denuncia gli stereotipi razzisti e la visione nostalgica del sud schiavista ma sottolinea che, pur trattandosi di un film che può far sentire a disagio lo spettatore, è comunque importante poterlo vedere e discuterne gli aspetti problematici. Il film, segnala Stewart, lascia trasparire la visione razzista dell'Hollywood di quell'epoca ma la sua visualizzazione può servire come pretesto per riflettere sui valori e le credenze dello spettatore.

Con questa introduzione si cerca di manipolare lo spettatore di *Via col vento*, e di guidare la sua interpretazione. Come lo stesso titolo del video ci indica, lo scopo di questo paratesto (GENETTE 1989) è quello di *competenzializzare* lo spettatore, cioè di fargli acquisire una serie di competenze cognitive che gli permettano di interpretare il film in un altro modo. In questo senso, Stewart incarna il ruolo dell'istanza destinante facendo un discorso persuasivo che cerca di convincere lo spettatore a guardare il film con uno sguardo critico e a riflettere, in ultima analisi, sui propri valori. Stewart stabilisce un certo sistema di valori e attribuisce una nuova valorizzazione al film, che nel suo discorso assume il ruolo di documento storico del razzismo dell'Hollywood dell'epoca.

Le informazioni fornite allo spettatore di *Via col vento* agiscono sul suo fare interpretativo e producono una trasformazione del Lettore Modello del film. Quando parliamo di Lettore Modello ci riferiamo alla strategia testuale «di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui» (ECO 1979: 74) e che guida il lettore nella corretta interpretazione del testo. Ma nel momento in cui quello che fa l'introduzione è aggiungere ulteriori informazioni sul film, le competenze dello spettatore cambiano e cambia anche il Lettore Modello iscritto nel testo. Lo spettatore competenzializzato dall'introduzione di Stewart attualizza la strategia iscritta nel film ma allo stesso tempo se ne separa. Potremmo dire che lo spettatore si scinde in due ed è contemporaneamente spettatore Modello e spettatore "critico".

A differenza del video introduttivo, il secondo video viene suggerito allo spettatore una volta finito il film. Questo secondo paratesto si intitola «The complicated legacy of *Gone with the Wind*» e si tratta della ripresa di un panel di esperti che discutono dell'eredità del film. Il panel è composto dalla produttrice cinematografica Stephanie Allain, la critica di cinema Molly Haskell e la professoressa di cinema Jacqueline Stewart, e il dibattito è moderato dallo storico del cinema Donald Bogle. Il video dura circa un'ora e fu registrato un anno prima della cancellazione del film da HBO Max, nel contesto della decima edizione del TCM Classic Film Festival. Nella presentazione del panel, Bogle commenta che *Via col vento* è visto oggi in modo diverso dal momento in cui fu prodotto. Questo cambio nella ricezione, dice, si capisce meglio se prendiamo in considerazione una serie di successi verificatisi negli ultimi anni, tra i quali il dibattito nazionale intorno ai monumenti della Confederazione o le nuove narrazioni sul passato schiavista degli Stati Uniti.

Nel colloquio, le invitate condividono le loro esperienze personali e le loro opinioni professionali riguardo al film. Tante delle domande formulate da Bogle toccano temi già menzionati dalla Stewart nel video introduttivo, ma questa volta si genera una discussione a quattro e si approfondiscono di più certe questioni. Tra i temi che vengono discussi si trovano la grande promozione del film all'epoca e i cambiamenti realizzati da Selznick nel testo per evitare di offendere il pubblico afroamericano, ma anche la rappresentazione nostalgica che il film fa del sud schiavista e il fatto che esso collaborò alla diffusione del mito della Lost Cause, e infine le rappresentazioni degli afroamericani nel film e l'importanza di promuovere un dialogo intorno ai film problematici senza però censurarli.



Figura 7 - Video suggerito «The complicated Legacy of 'Gone with the wind'»

Se nel video introduttivo c'era un *débrayage* enunciazionale, in questo video troviamo un *débrayage* enunciativo. Nessuna delle persone che appaiono in esso si rivolge in camera ma tutte si guardano tra di loro e in qualche occasione guardano il pubblico presente nella sala. Di conseguenza il rapporto che si stabilisce con lo spettatore del video non è un rapporto di tipo “io-tu” ma si crea un effetto *oggettivante*, per cui i partecipanti al colloquio appaiono piuttosto come un “egli”. In più, il fatto che la fruizione del video venga suggerita dopo la visione del film crea una sequenzialità, di modo che quelli che guardano il video del colloquio hanno probabilmente già guardato il film e anche il video introduttivo. E infine, mentre nel video introduttivo si stabilisce il sistema di valori attraverso il quale guardare il film e si competenzializza lo spettatore, in quest'ultimo video si produce la sanzione. Anche qui il titolo del video ci fornisce la sua chiave di lettura: qual è l'eredità di *Via col vento*? Qual è cioè il valore dei valori di questo classico cinematografico? La conclusione del colloquio sembra essere quella di promuovere il dialogo per problematizzare la rappresentazione nostalgica e gli stereotipi razzisti del film. Tuttavia ci tiene a sottolineare la possibilità di godere del film e allo stesso tempo essere critici rispetto alla visione rappresentata.

Conclusioni

Come abbiamo visto, *Via col vento* contribuì a legittimare la retorica nostalgica della Lost Cause, una memoria della guerra civile che sosteneva che il sistema schiavista fosse un sistema giusto e morale e che il motivo centrale della guerra fosse la difesa del diritto di secessione dei territori della Confederazione. Tuttavia e come segnala Violi (2014), la memoria non è depositata per sempre nei supporti in cui essa si iscrive, e non è solo nei mille testi, statue, siti, libri e film che la dotano di un'esistenza esterna, ma è nei processi di costruzione, interpretazione e traduzione del senso che li sottendono. Questi testi che funzionano da supporto non vanno dunque interpretati come «un archivio statico ma piuttosto come un insieme di tracce continuamente rileggibili e reinterpretabili, quindi sempre ulteriormente traducibili» (VIOLI 2014: 28). Attraverso la cancellazione e la posteriore strategia di rinequazione, HBO Max ha cercato di trasformare il percorso interpretativo dello spettatore, con l'obiettivo di valorizzare diversamente il film, presentandolo non solo come un prodotto di intrattenimento ma anche come un documento storico della visione razzista dell'epoca.

Bibliografia

- CRISTALLI, Paola (2001) *Victor Fleming. Via col vento*, Torino, Lindau.
- ECO, Umberto (1979) *Lector in fabula*, Milano, La nave di Teseo.
- ECO, Umberto (2007) *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, La nave di Teseo.
- FREEDBERG, David (1985) *Iconoclasts and Their Motives*, Maarsse, Schwartz.
- GENETTE, Gérard (1987) *Seuils*, Paris, Editions du Seuil (trad. it. *Soglie : i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1987).
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2017) «All'origine delle cause perdute: la *lost cause* confederata e le sue riletture» in *Meridiana*, 88, pp. 41-60.
- GUERRERO, Ed (1993) *Framing blackness. The African American image in film*, Philadelphia, Temple University Press.
- HUDDLESTON, John (2002) «KILLING GROUND: Photographs of the Civil War and the Changing American Landscape» in *Material Culture*, 38 (1), pp. 91-93.
- LACALLE, Charo (2020) «VoD: la nuova era del lettore modello (Arde Madrid, Movistar+, 2018)» in *Mediascapes Journal* 16, pp. 50-60.
- LOTMAN, Jurij; USPENSKIJ, Boris A. (1975) *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- MAZZUCHELLI, Francesco (2017) «Modi di distruzione segnica. Come si arresta la semiosi?» in *Versus*, 124, pp. 105-128.
- PANICO, Mario (2017) «Esplosioni di icone. Street art e iconoclastia performativa sui monumenti socialisti dell'Europa orientale», in *Ocula* 18, pp. 44-56.
- PANICO, Mario (2020) «Spazi della nostalgia. Approccio semiotico a una passione spazializzata», Tesi di dottorato, 2020.
- VIOLI, Patrizia (2014) *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani.

Sitografia

- 2019 «Gone with the Wind Premiere: 80 Years Later» Historic Oakland Foundation, <https://oaklandcemetery.com/gone-with-the-wind-premiere-80-years-later/>
- «Fan mail Database. Protests» Harry Ransom Center, <https://norman.hrc.utexas.edu/gwtw/?cat=Protests&story=13#top>
- 2020 «The Long Battle over Gone with the Wind» in The New York Times, <https://www.nytimes.com/2020/06/14/movies/gone-with-the-wind-battle.html>
- 1998 «Professor Offers Black Perspective on Anniversary of Gone with the Wind» University of Massachusetts Amherst, <https://www.umass.edu/newsoffice/article/professor-offers-black-perspective-anniversary-gone-wind>
- 2014 «Bernstein recounts the segregated Atlanta premiere of 'Gone with the Wind'» Emory news center, https://news.emory.edu/stories/2014/11/er_gone_with_the_wind_anniversary/campus.html
- 2019 «Redeeming the Cyclorama: Why the century-old attraction is anything but a monument to the Confederacy» in Atlanta Magazine, <https://www.atlantamagazine.com/great-reads/redeeming-the-cyclorama-why-the-century-old-attraction-is-anything-but-a-monument-to-the-confederacy/>