

DOPPIOZERO

La Louisiana dall'altro lato della storia

Pietro Bianchi

29 Maggio 2015

All'inizio c'è un'immagine fissa di un bosco, rigoglioso e selvaggio. C'è un silenzio e pare non esserci nessuno. C'è bisogno di qualche secondo per accorgersi che no, invece qualcuno effettivamente c'è. Sta proprio al centro dell'inquadratura ed è un uomo, vestito in abiti militari mimetici che si nasconde tra la vegetazione. Lo vediamo stagliarsi dallo sfondo e puntare un fucile verso qualcuno o qualcosa. Roberto Minervini inizia così [*Louisiana \(The Other Side\)*](#), quasi a voler giocare sulla difficile visibilità dei personaggi che andremo a vedere nel corso del suo film. Appena dopo la prima immagine nel bosco vediamo un uomo completamente nudo che all'alba cammina al margine della strada incurante del fatto che qualcuno lo possa vedere. Sono i primi due indizi di quello che sarà questo film: dovremo aguzzare lo sguardo e andare a vedere qualcosa che è di primo acchito invisibile agli occhi; quindi dovremo inventarci uno sguardo per vederlo. E lo vedremo nudo, senza alcun filtro: non dovremo provare vergogna perché avremo accesso persino agli aspetti più intimi della sua vita.



Siamo nel Nord della Louisiana, in uno dei luoghi più poveri e rurali degli Stati Uniti, e proprio per questo più invisibili. Minervini per una buona metà del film seguirà la vita di Mark e Lisa, due bianchi molto poveri che vivono in una roulotte e che passano la giornata a farsi di *crystal meth*: cristalli di metanfetamina purissima che vengono fumati o iniettati tramite una siringa e che negli ultimi vent'anni sono diventati una delle droghe più diffuse negli Stati Uniti, soprattutto nel sottoproletariato bianco e nei ghetti degli afroamericani (è la droga che, per intenderci, si vede nella serie TV *Breaking Bad* e che ha di fatto sostituito il *crack*).

Vediamo senza alcun filtro questi gruppi di *drop-out* di bianchi – Mark e Lisa, più qualche loro amico – che passano il tempo a farsi di *crystal meth*. Vediamo che la preparano, che se la iniettano in vena, che parlano di come andare a procurarsela e a volte persino a come venderla. Lo sguardo di Minervini è osservativo, a tratti freddo, e non si ferma o esita di fronte a nulla: nemmeno quando i due protagonisti fanno sesso di fronte alla macchina da presa, o quando in uno

squallidissimo strip club semi-vuoto c'è una stripper a un buon quinto-sesto mese di gravidanza che si inietta della *crystal meth* in vena e poi fa uno numero di strip-tease di fronte a dei vecchi sdentati che le infilano delle banconote da un dollaro tra le gambe. In un'altra sequenza Lisa andrà a cercare una vena per iniettarsi la *crystal meth* direttamente sui propri seni. L'atmosfera di tutta la prima parte del film è davvero lugubre, a tratti sconcertante.

Assumere un tale sguardo su un'umanità che è a tutti gli effetti in decomposizione non può che provocare disagio e distanza nello spettatore, e sembra che Minervini non voglia farci vedere nient'altro che la disperazione e il degrado a cui è arrivata questa comunità abbandonata. L'assoluta mancanza di speranza verso il futuro la vediamo materializzarsi in una bellissima e struggente sequenza in cui Mark va a trovare la nipote per il compleanno e le porta come regalo una bambolina che ha trovato per strada. La bambina gli parla del suo desiderio, quando sarà grande, di diventare una stilista e Mark le ripete «ma certo, è possibile, potrai andare a Yale o a Harvard e potrai diventare quello che vuoi». Le parole di speranza e le immagini di squallore che abbiamo di fronte agli occhi creano un cortocircuito cinematograficamente davvero potente, che riesce a materializzare in un'immagine la mancanza assoluta di ogni possibile speranza verso il futuro.

Ma *Louisiana (The Other Side)* subisce una violenta sterzata poco dopo la metà del film, quando passiamo dal ruolo delle vittime a quello, ben più attivo, di un gruppo di veri e propri fanatici. Si tratta di un'associazione di paralimitari guerrafondai anch'essi della Louisiana del Nord, che si addestra regolarmente con armi da guerra a quella che secondo loro sarà un'invasione imminente. Gli Stati Uniti sarebbero sotto attacco e «si parla già» di sicuri piani di occupazione del paese da parte delle Nazioni Unite (!) nei successivi due-tre mesi. Dicono che verrà imposta la legge marziale e che bisognerà scegliere da che parte stare: se combattere per il proprio paese in prima persona o aspettare che sia qualcun altro a venirci a salvare. Tra scene di feste di paese, con fiumi di birra, concorsi di miss maglietta bagnata e spartorie a fantocci che raffigurano il presidente Obama, vediamo un'umanità che è presa da un risentimento e da pulsioni di violenza che sembrano avere perso ogni contatto con la realtà. Non ci sono dei nemici ben definiti, ma una sorta di indistinti «loro» che possono essere a seconda dei casi, il governo, il presidente Obama, le Nazioni Unite, gli immigrati, quelli che fanno l'Università...



Se la violenza di Mark e Lisa è rivolta verso se stessi, la seconda parte ci mostra una frustrazione che è invece rivolta verso l'esterno e che si fa insubordinazione, anche se non si capisce bene contro chi o che cosa. Il cortocircuito che si crea tra la prima e la seconda parte dovrebbe produrre una sorta di lettura politica o sociale di queste due forme di marginalizzazione. Perché che cosa potrebbe mettere insieme Mark, Lisa e il gruppo di paramilitari - che non hanno nessun contatto l'uno con l'altro - se non il fatto di fare entrambi esperienza di una qualche forma di risentimento e marginalizzazione sociale? O di venire da un posto che è socialmente e culturalmente dimenticato? Minervini però non può considerare le loro forme d'azione - la distruttività della *crystal meth* e il godimento della violenza - come delle risposte possibili a questa condizione. Non tanto perché sarebbe moralmente poco giustificabile, ma per dei motivi interni, per così dire formali: perché il suo sguardo rimane a distanza e si limita ad osservare. Non dà dunque legittimazione a quello che vede. Secondo il luogo comune che sempre si tira fuori quando si parla di documentari: il suo sguardo «non giudica, ma si limita ad osservare». Il regista l'ha pure detto nell'intervista rilasciata a Dario Zonta nel pressbook del film: «L'elemento essenziale del mio modo di fare cinema è il farsi da parte [...] Dobbiamo assumere le sembianze di cineasti amatoriali, come se stessimo realizzando un home movie. Questo mi permette di farmi da parte come autore, come cineasta onnisciente».

Il risultato però è che guardando delle forme di vita così estreme, rifuggendo da ogni punteggiatura formale dell'immagine e quindi evitando ogni possibile giudizio su quello che vediamo, si finisce non tanto per arrivare a un'agognata neutralità ma per riproporre alcune delle modalità più stereotipate e ideologiche con le quali si guarda la realtà. Questa è in effetti una delle cose più interessanti della produzione d'immagini al cinema: se guardiamo le cose senza porci sufficientemente il problema della modalità di costruzione e di mediazione del nostro sguardo, non giungiamo al grado zero di neutralità, ma semmai al massimo dell'ideologia (ovvero a quella modalità spontanea con cui si guardano le cose).

Minervini infatti sembra darci l'idea che la Louisiana sia un luogo di estrema, di tossicodipendenti e fanatici, di povertà e violenza. Un luogo dove la vita arriva al suo grado zero, dove regna una sorta di violenza pura, quasi primordiale. Queste esistenze quasi infernali, che ci si immagina abitino i meandri più nascosti della società americana laddove le maglie delle norme sociali si fanno più larghe, vengono in realtà rappresentate in questo film seguendo alcune delle modalità di rappresentazioni più antiche con cui in America si è guardato il sud. Minervini infatti, nel suo modo di vedere la Louisiana come una terra di *junkies* e *drop-out*, nel suo sguardo così crudo nei confronti di forme di vita estreme, selvagge, riluttanti a sottomettersi a qualsivoglia potere, finisce in realtà per seguire i dettami di un vero e proprio genere letterario consolidato. Quello con cui si è costruita nei decenni una certa immagine marginalizzata e socialmente degradata del Sud degli Stati Uniti.



È bene allora provare a ricostruire brevemente la genealogia di questa modalità di rappresentazione del Sud rurale, per provare a comprendere quali siano le sedimentazioni storiche che hanno reso possibile la naturalizzazione dello sguardo verso questa parte d'America. Perché lo sguardo adottato da Minervini non è il prodotto di una semplice osservazione, ma di una mediazione storica e sociale ben precisa, che si porta appresso anche una lunga storia di conflitti.

L'idea dell'America rurale e della sua marginalizzazione rispetto all'America dominante delle élite delle città risale se non alla Guerra Civile quanto meno agli inizi del secolo scorso. È a seguito dell'industrializzazione degli stati del Midwest (ovvero gli stati del nord che stanno attorno ai grandi laghi, come Michigan, Ohio, Illinois) che all'inizio del XX secolo molti *southerners* iniziarono a emigrare verso nord in cerca di lavoro nelle industrie metallurgiche e automobilistiche della grandi città. È noto come il capitalismo del sud agricolo, latifondista, con grandi polarizzazioni sociali, e di fatto arretrato, rimase al palo. Quel poco che c'era, come l'industria del cotone, venne spazzato via dall'infestazione di *boll weevil* negli anni '20, che rese impossibile quella coltivazione e lasciò gli stati della ex-confederazione nella più assoluta povertà. È da lì che iniziò una nuova forma di distinzione di classe per così dire «regionalizzata», peculiare degli Stati Uniti, che divide le élite delle città dell'est e del midwest (e più tardi, quelle nuove della

costa ovest) dagli Stati Uniti rurali e arretrati. La città contro la provincia.

La questione da cogliere – ed è un aspetto che Minervini senz'altro mostra di comprendere bene nel suo film – è che le differenze di classe non sono fatte soltanto di povertà economica, ma anche dello stigma e dell'umiliazione di essere considerati dei marginali. «Rivalsa» è una delle parole che ricorre più spesso in questo senso, e sta qui l'ambiguità del famoso motto «The South will rise again» e di tutto l'immaginario nostalgico della confederazione (anche in *Lousiana* vediamo bandiere sudiste un po' ovunque), che si immagina una sorta di storia alternativa degli Stati Uniti nel caso la Guerra Civile fosse finita diversamente e che mette insieme una volontà di riscatto sociale a un retrogusto un po' disgustosamente razzista.

Come ricorda l'americanista Alessandro Portelli, il bisogno di rivendicare la propria identità – sudista, ma spesso più generalmente americana – dev'essere considerato come la risposta al disprezzo da parte delle élite: nessuno dice «sono fiero di essere un avvocato di Manhattan». Dire invece: «Sono fiero di essere un contadino dell'Alabama» (quando il luogo da dove si viene è in realtà un posto squallido e impoverito, come lo vediamo nel film di Minervini), o «sono fiero di essere un americano che combatte per la libertà nei marines» (quando poi si vive con le *food stamps* e si finisce a combattere in Iraq a vantaggio di quelli che invece hanno tutto l'interesse a mantenerlo in quella povertà), non può che essere un modo per esprimere in maniera traslata uno stigma sociale di classe. Queste persone dicono di essere fiere di qualcosa, proprio perché tutti paiono invece ricordargli che loro vivono in un posto orrendo e senza speranze.

L'immagine dei *southerners* come incivili, rancorosi, sempre sbronzi e pronti a usare la violenza per il minimo problema è il risultato di una lunga storia di rappresentazioni che sono state veicolate da Hollywood e dagli editori delle élite del nord e che vediamo presente già in *Huckleberry Finn* di Mark Twain ma che risale come minimo alla grande depressione. Lo vediamo nel famosissimo fumetto *Li'l Abner* di Al Capp che per decenni ha veicolato i peggiori stereotipi sugli *hillybillies* del sud. Ma lo vediamo anche nei romanzi di Erskine Caldwell che nonostante avesse simpatie socialiste e avesse vissuto tutta la vita negli stati del sud, nei suoi *Tobacco Road* e *God's Little Acre* (che furono anche due grandissimi film di John Ford e Anthony Mann) raccontò l'estrema povertà del sud spingendo sui tasti più estremi, eccentrici e raccapriccianti, a volte usando anche il registro

dell'eccesso di violenza e sesso. E di fatto aiutò la diffusione di stereotipi classisti e razzisti nel modo di rappresentare il Sud da parte delle élite urbane. Insomma, vi è una lunghissima tradizione di rappresentazione di questa eccentricità sudista, marginalizzata, estrema, incolta e non sofisticata che ritroviamo, forse anche suo malgrado, nel modo con cui Minervini guarda alla Louisiana, che in questo film emerge nella sua forma più degradata, violenta e drammatica.

A tutta questa riflessione, uno potrebbe rispondere: «ma non esistono forse davvero le persone che vediamo sullo schermo?». E ancora: «Minervini non si è forse limitato a osservare una realtà che è realmente esistente? Non ci sono forse davvero nel nord della Louisiana queste forme estreme di povertà, violenza, dipendenza dalle metanfetamine...?» Il problema – già puntualmente emerso nelle prime recensioni al film – sarebbe allora quello di tracciare il confine tra realtà e finzione: tra quello che è responsabilità del regista – perché attiene alla natura di finzione dell'opera – e quello che invece essendo puramente preso nella realtà, esiste già di per sé, indipendentemente dal film. E che dunque un documentarista può limitarsi a «osservare», facendosi da parte.

A questo problema verrebbe da rispondere parafrasando una frase di Lacan, di un seminario nel 1960, quando disse che «ognuno è responsabile del proprio inconscio». Intendendo che ognuno è responsabile anche delle cose che eredita dagli altri, dalla propria storia familiare, dal proprio passato, dal proprio ambiente sociale: perché siamo sempre responsabili del mondo attraverso cui decideremo di usare quest'eredità nel futuro.

Anche un documentarista allora è responsabile di ciò che decide di mostrare, anche se questo appartiene alla realtà e sembra esistere indipendentemente da noi. Invece noi siamo sempre responsabili del fatto che nel mare magnum di ciò che attraversa la realtà decidiamo di ritagliarne (con una macchina da presa) una piccola parte. Le immagini – anche nella cinematografia documentaria – noi non le «osserviamo» mai guardandole da fuori: semmai le *creiamo* attraverso quella mediazione che si chiama costruzione cinematografica di uno sguardo. Quello che in *Louisiana (The Other Side)* rischia di fare Minervini, il cui talento dietro la macchina da presa non è qui in discussione, è quello di risiedere troppo facilmente su uno sguardo che è troppo vicino al senso comune con cui normalmente si tende a guardare al Sud degli Stati Uniti; alla sua eccentricità,

alla sua marginalità, e persino alla sua disperazione. E nel fare questo si tende, forse inconsapevolmente, a inchiodarlo a quel cliché nel quale sembra essere intrappolato da più di un secolo.

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](#)

