

Un emisfero perduto: *white trash* e letteratura caraibica

Ramón E. Soto-Crespo

Questo saggio sostiene che la categoria *trash* costituisce un elemento essenziale nella produzione culturale del Sud globale. Gli studi critici dedicati a questa produzione letteraria ignorano sistematicamente le forme narrative di minore qualità. Faccio riferimento ai romanzi popolari, o *pulp*, con l'espressione *trash fiction* proprio in quanto *scartati* dagli studi sulla letteratura anglofona dei Caraibi. Le *trash fiction* sono così indicate o perché il loro valore letterario viene percepito come inferiore, oppure a causa del loro contenuto licenzioso (*trashy*), o anche perché presentano personaggi avvicinati alla categoria di *white trash*. Queste *white trash fiction* e i loro personaggi sono guardati con disprezzo e considerati indegni di attenzione nell'ambito del più ampio spettro delle politiche di *nation building*. Le nazioni decolonizzate dalla metà alla fine del Ventesimo secolo hanno infatti cercato di avvalorare la presenza di una cultura postcoloniale autonoma proprio attraverso l'acquisizione di prestigio in ambito letterario. Questi romanzi *trash* pubblicati negli anni Settanta cercavano di contrastare i recenti canoni nazionalisti. Di conseguenza, le nazioni decolonizzate hanno escluso la narrativa *pulp* dai nuovi canoni letterari, ovvero dalla lista delle opere che ritenevano adatte a generare capitale culturale. Se da un lato il loro essere *pulp* rende queste opere inadatte a rappresentare una tradizione letteraria nazionale, tuttavia è proprio questa stessa qualità che permette loro di esplorare i temi al cuore del mondo postcoloniale.

"Un emisfero perduto" esamina come le tradizioni letterarie vengano plasmate non solo dalle opere considerate canoniche, ma anche da un flusso ancora poco studiato di narrativa *pulp* ambientata nel Sud globale. *Sunset* (1978) dello scrittore guyanese-britannico Christopher Nicole¹ e *The Golden Harlot* (1980) della scrittrice giamaicana Jeanne Wilson,² le opere qui esaminate,

1 Christopher Nicole, *Sunset*, St. Martin's Press, New York 1978.

2 Jeanne Wilson, *The Golden Harlot*, St. Martin's Press, New York 1980.

traggono ispirazione da temi legati al Mare Caraibico e alla storia arcipelagica delle Piccole Antille. In queste opere incontriamo temi che includono la tratta di esseri umani, i naufragi, l'apparizione di mostruose entità *white trash* e le azioni violente di perversi sovrintendenti delle piantagioni. Queste narrazioni sono ambientate in Sud America, Giamaica, Piccole Antille e nei golfi, nei canali e nelle correnti oceaniche che li collegano. La narrativa popolare che analizzo fornisce esempi di una ricalibrazione nelle relazioni sociali laddove le società si trovano a fare i conti con lo sviluppo e con le conseguenze della decapitalizzazione causata dalla fine del sistema delle piantagioni.³ In questo saggio, la decapitalizzazione è il concetto chiave per definire lo spostamento culturale causato da una perdita di ricchezza, prestigio e status. C'è una correlazione tra la perdita di ricchezza economica e il valore ridimensionato della *bianchezza* nei processi circum-atlantici di decapitalizzazione. Le narrazioni che descrivono i bianchi di rango inferiore suggeriscono che con il collasso delle istituzioni a sostegno della dominazione bianca, anche il valore culturale dei soggetti bianchi diminuisce. La plantocrazia circum-atlantica ha creato un proprio mondo di buone maniere, decoro e valori culturali che è crollato con l'abolizione della schiavitù e l'emancipazione degli schiavi. L'ex proprietario terriero improvvisamente decapitalizzato si ritrova esiliato dal mondo che in passato lo sosteneva.

Nella mia interpretazione del concetto di *white trash* svolge un ruolo centrale la scoperta di opere di saggistica che sono state trascurate. Il mio lavoro è influenzato da studi poco noti dedicati al ruolo di questa nozione nei Caraibi. Nel saggio "White Trash' in the Antilles" (1934), il sociologo afro-caraibico H. Gordon Andrews⁴ sviluppa una visione della cultura caraibica in cui vari tipi di bianchi impoveriti (servitori indenturati bianchi, piantatori e carcerati) vengono unificati in una singola categoria, quella di *white trash*. La denominazione "bianco povero" scompare dal panorama caraibico

3 Il mio riferirmi alle società "post-piantagioni" non riguarda solo il periodo immediatamente successivo all'emancipazione degli schiavi, ma anche l'eredità del sistema delle piantagioni che si estende fino a oggi.

4 H. Gordon Andrews, "White Trash' in the Antilles", in Nancy Cunard, a cura di, *Negro: An Anthology*, 1ª ed. 1934, pp. 488-92; ristampa: Negro Universities press, New York 1969, pp. 303-7.

mentre *white trash* diventa l'espressione preferita per classificare tutti i bianchi "non pienamente" bianchi (*non-full whites*). Andrews ci segnala nella cultura caraibica questo spazio concettuale: sia le figure storicamente povere, sia i proprietari terrieri decapitalizzati vengono designati come *white trash*.

La sua spiegazione di *white trash* è in sintonia con i temi sviluppati nelle *trash fiction* in cui i bianchi poveri nei Caraibi "non sono altro che 'White Trash'" (492).⁵ A partire dagli interstizi di potere / conoscenza, Andrews ha articolato una prospettiva che si differenzia dalla visione consueta di *white trash* diffusa negli Stati Uniti. Mentre negli Stati Uniti la categoria *white trash* è il risultato dell'assenza di buona educazione, Andrews sostiene che nel Sud globale esiste un uso specifico di *white trash* che si riferisce a chi ha subito la decapitalizzazione. Nei Caraibi non solo si nasce *white trash*: si può anche diventarlo. Diventare *white trash* è una forma particolare di decapitalizzazione, che affiora negli interstizi tra fiction e non-fiction caraibiche. L'intuizione di Andrews risulta utile per esaminare la presenza di personaggi bianchi decapitalizzati nella narrativa *trash* anglofona pubblicata alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta, e in particolare in opere come *Sunset* di Nicole e *The Golden Harlot* di Wilson.

Data l'attenzione critica limitata ricevuta dalle opere di Christopher Nicole, prima di addentrarmi nel romanzo ritengo opportuno inserire alcune informazioni relative all'autore. Nato nel 1930 a Georgetown, Guyana Britannica, da genitori scozzesi, Nicole, che ha studiato al Queen's College in Guyana e all'Harrison College a Barbados, ha iniziato a scrivere narrativa negli anni Cinquanta. Nel 1957 si è trasferito nelle Channel Islands, nel Regno Unito, dove vive ancora oggi. Le opere di Nicole hanno inaugurato un filone di saghe *trash* ambientate nelle piantagioni che includono la presenza innovativa di personaggi bianchi caraibici decapitalizzati. Nel corso degli anni, le saghe di Nicole sono state ambientate in quasi tutte le

5 Negli ultimi anni lo studio del *white trash* nei Caraibi ha avuto luogo a margine di più ampie analisi che ripercorrono la storia del lavoro bianco indenturato durante la colonizzazione europea delle Americhe. Ad esempio, *White Cargo: The Forgotten History of Britain's White Slaves in America*, di Don Jordan e Michael Walsh (New York University Press, New York 2007), spiega come, accanto a irlandesi e gallesi, anche molti bianchi indesiderati, "la feccia d'Inghilterra", fossero stati spediti nelle "Isole dei diavoli", le Indie Occidentali, come servitori indenturati (33, 59).

regioni del mondo postcoloniale, compresa l'India. La sua prospettiva politica è fondamentalmente arcipelagica e multiculturale, ed enfatizza l'eredità dell'imperialismo nelle società postcoloniali.⁶ Il lavoro di Nicole espande l'ambito geografico della *plantation saga*, propone ambientazioni decontinentalizzate ed enfatizza i temi legati all'arcipelago caraibico.

White trash al Tramonto

"It took an effort to turn the key in the lock, and then another effort to pull the huge mahogany door, bound with strips of rusting iron, open. The two women peered at the gloom beyond, sniffed the mustiness".⁷ Così Christopher Nicole inizia il romanzo *Sunset*, descrivendo la riapertura della Grande Casa da parte dei discendenti della classe dei proprietari terrieri decenni dopo il collasso del sistema delle piantagioni nelle Indie Occidentali (40). Il romanzo è ambientato nel 1888, quando il vecchio modello di produzione mercantile della canna da zucchero, basato sul sudore e sulle frustate, è stato ormai sostituito dalla mano d'opera salariata e da un'economia di libero mercato. La scena di Nicole cattura un momento cruciale, successiva alla caduta dei prezzi della canna da zucchero a seguito dell'emancipazione degli schiavi, quando una nuova generazione di proprietari terrieri sente la necessità di riconciliarsi con l'eredità familiare. La Grande Casa – spesso indicata come un monumentale "rubbish", un mucchio di rifiuti, oppure come un "mausoleum" (17) – continua a simboleggiare "the fountainhead of everything Hilton" (40).⁸ Poiché il sistema delle piantagioni era ormai estinto come modo di produzione, la Grande Casa era stata "left to rot", con "shutters in place" e la porta d'ingresso "closed and barred" (12).⁹ Per i discendenti della vecchia linea Hilton,

6 Ne parlo in "Archipelagoes of Romance: The Caribbean Sea and Archipelagic Trash Fictions", in María T. Ramos-García e Laura Vivanco, a cura di, *Love, Language, Place, and Identity in Popular Culture: Romancing the Other*, Lexington Books, Lanham, MD 2020, pp. 83-94, qui p. 87.

7 "Fu faticoso girare la chiave nella serratura e poi ci volle un altro sforzo per aprire la grande porta di mogano, fissata con liste di ferro arrugginite. Le due donne scrutarono nell'oscurità, annusarono l'odore di muffa."

8 "[L]a fonte di tutto ciò che è Hilton".

9 "[L]asciata marcire", con "serramenti sbarrati" e la porta d'ingresso "chiusa e barricata".

trasmetteva un senso di “terrible shame, having that great... house, just sitting there, mouldering” (149).¹⁰ La loro speranza è che il ripristino della Grande Casa alla sua antica gloria possa invertire lo stigma della decapitalizzazione associato alla famiglia Hilton: “Without it, without its splendour, the family is as nothing” (40).¹¹

Dopo il collasso dei profitti della canna da zucchero, il nome ormai privo di valore degli Hilton evoca una trasformazione in cui una vecchia forma di produzione è stata soppiantata da una nuova. Questi enormi cambiamenti economici e politici hanno creato due tipi di soggetti nella società caraibica post-schiavitù: gli schiavi appena liberati e la classe bianca decapitalizzata degli ex proprietari terrieri, presto bollati come *white trash*. Ciò è dovuto al peculiare processo di trasformazione in *white trash* di cui sono oggetto i bianchi senza ricchezza e status nei Caraibi anglofoni.¹² Prevedendo un futuro di povertà, alcuni membri della plantocrazia decisero di trasferirsi a Londra: molti però non avevano i mezzi economici per tornare in Inghilterra. Lo spettro di un futuro decapitalizzato spinse molti bianchi a lasciare le isole. La voce narrante di *Sunset* spiega: “the plantocracy, after fleecing the islands for every penny they could over two hundred years, at the thought that they might not be able to continue living like millionaires went fleeing back to England with what they could salvage” (131).¹³ Sebbene il romanzo si svolga molto tempo dopo l’apertura del mercato domestico britannico al più economico zucchero di barbabietola europeo (che fu causa del collasso dell’impero della canna da zucchero nelle Indie Occidentali), le conseguenze della caduta del sistema delle piantagioni continuano a farsi sentire nella famiglia Hilton. Gli Hilton rappresentano così l’ultima discendenza di un mondo scomparso da decenni. Sono creature che non sanno di essere estinte.

La decapitalizzazione ha portato alla diminuzione del valore del nome Hilton come capitale culturale. Il narratore spiega: “the Hilton

10 “[T]erribile vergogna, avere quella Grande Casa lì a marcire”.

11 “Senza di essa, senza il suo splendore, la famiglia non vale nulla”.

12 Approfondisco questo punto in *The White Trash Menace and Hemispheric Fiction*, The Ohio State University Press, Columbus 2020.

13 “[D]opo aver spolpato le isole di ogni centesimo per duecento anni, i proprietari delle piantagioni, temendo di non essere più in grado di vivere come milionari, fecero ritorno in Inghilterra portando con sé tutto quello che riuscirono a recuperare”.

name. It might have had everyone bowing and scraping in 1788, but not in 1888" (116).¹⁴ Il declino dell'influenza del nome della famiglia nelle Indie Occidentali segnala l'arrivo del mondo postcoloniale, con le sue difficoltà e le sue dinamiche. Di conseguenza, il clan Hilton doveva confrontarsi con un cognome che aveva perso il suo splendore, come spiega l'avvocato di famiglia alla nuova generazione di Hilton che vuole ripristinare la Grande Casa: "you'll never be a millionairess, like, shall we say, your great-great-great grandmother, Robert Hilton's stepmother, for example" (138-39).¹⁵ All'eredità di famiglia, Meg, l'avvocato espone la sua nuova realtà economica: "the great days when a Hilton could sit back and spend whatever he liked whenever he liked are gone, perhaps for ever" (141).¹⁶

Anche se il focus principale del romanzo è la Grande Casa, un punto di riferimento architettonico che testimonia il dominio assoluto della plantocrazia nelle Indie Occidentali, il contributo cruciale di quest'opera consiste nel rappresentare la crescente frattura all'interno della bianchezza caraibica. *Sunset* mette in scena la trasformazione della bianchezza delle Indie Occidentali attraverso il lungo processo di decapitalizzazione che ha svalutato, o ridotto a spazzatura, la bianchezza dei proprietari delle piantagioni.

Per illustrare la bianchezza piena (*full whiteness*) e la bianchezza *trash* o decapitalizzata, Nicole sviluppa due personaggi principali: la protagonista, Margaret Hilton (Meg), e l'antagonista Oriole Paterson; sono loro le donne che all'inizio del romanzo aprono la porta d'ingresso in mogano della Grande Casa. Oriole, cugina britannica di Meg, è una giovane vedova che arriva in Giamaica per aiutare Anthony Hilton a educare la figlia adolescente come una vera signora. Dopo la perdita della moglie durante il parto, Anthony ha cresciuto Meg con l'aiuto di domestici, ma quando la ragazza si avvicina al suo sedicesimo compleanno, Anthony accetta l'aiuto di Oriole. Anthony è l'ultimo patriarca dell'impero secolare degli Hilton nei Caraibi britannici. Per Oriole, aiutare a insegnare le regole della

14 "[I]l nome Hilton. Potrebbe aver fatto inchinare e strisciare tutti nel 1788, ma non nel 1888".

15 "[N]on diventerà mai milionaria, diciamo, come ad esempio la vostra trisavola, la matrigna di Robert Hilton".

16 "[I]l tempo in cui un Hilton poteva sedersi e spendere ciò che voleva quando voleva sono finiti, forse per sempre".

buona educazione alla figlia di Anthony è un impegno importante, dato che Meg è “the very last Hilton”, l’ultima Hilton – il cognome si estinguerà quando lei si sposerà (36).

Mentre la bianchezza britannica di Oriole viene descritta come “marvellous pink and white flesh”, quella di Meg è compromessa dalla sua mancanza di cultura, dovuta alla sua amicizia con bianchi di classe inferiore (35).¹⁷ Quando Oriole incontra Meg per la prima volta, quest’ultima è ricoperta di letame di pecora, dopo aver giocato a rotolarsi per terra con i figli dell’avvocato di famiglia e il figlio del sovrintendente di Hilltop. Il giudizio di Oriole su Meg è spietato: “you look positively indecent as you are. [...] Your complexion is a disgrace, Margaret. How your father could have permitted you to spend so much time in the sun I shall never know” (34-35).¹⁸ Oriole è sconvolta dal fatto che Meg cammini a piedi nudi, che abbia “no clothes to speak of” e, soprattutto, dal fatto che il suo atteggiamento evidenzi l’assenza di buone maniere: “no breeding” (36).¹⁹

La mancanza di buona educazione viene indicata dal sociologo Matt Wray in *Not Quite White* (2006)²⁰ come stigmatipo (*stigmatype*), vale a dire come strumento di demarcazione culturale tra la bianchezza piena e la *trash whiteness*. Sebbene Wray non menzioni Andrews, la sua teoria segue la visione della bianchezza proposta da Andrews e sostiene che lo stigmatipo *white trash* si sia rafforzato nella scia dell’ansia per le unioni tra bianchi e non bianchi, o bianchi delle classi inferiori. Nell’analisi di Andrews viene presa in considerazione la migrazione britannica verso il Nuovo Mondo, mentre Wray studia l’espansione territoriale degli Stati Uniti nelle regioni occidentali del Nord America. Se per Andrews Barbados e le isole dello zucchero venivano percepite come pericolose perché i coloni bianchi potevano trasformarsi in cittadini selvaggi, senza cultura o incivili, per Wray questo rischio era legato alla frontiera americana. La separazione dai centri urbani degli Stati Uniti dell’Est implicava la fine dei contatti

17 “[M]eraviglioso incarnato rosa e bianco”.

18 “[S]embri assolutamente indecente in questo stato [...]. Il colore della tua pelle è vergognoso, Margaret. Come tuo padre abbia potuto permetterti di passare così tanto tempo al sole non lo capirò mai”.

19 “[N]essun abito che possa dirsi tale”.

20 Matt Wray, *Not Quite White: White Trash and the Boundaries of Whiteness*, Duke University Press, Durham, NC 2006.

con la cultura alta e, contemporaneamente, un aumento della socializzazione con i non bianchi e con i bianchi privi di raffinatezza. Wray e Andrews descrivono questa ansia come legata alla minaccia di diventare “non del tutto bianchi” attraverso la decapitalizzazione, responsabile di una svalutazione della bianchezza originaria a causa della mescolanza culturale con bianchi di status inferiore. La bianchezza piena conserva il suo prestigio grazie a un costante afflusso di capitale culturale, ma può diminuire di valore quando si mescola con bianchi socialmente ed economicamente inferiori alla propria classe. Dopo la fine del sistema delle piantagioni, la piena bianchezza è degradata nel suo status e condivide spazi comuni con i bianchi di status inferiore. A differenza di quanto accade negli Stati Uniti, dove la popolazione bianca è maggioritaria e sono presenti diverse tipologie di classi razzializzate (*white folks*, *poor whites*, *good country whites*, ad esempio), nei Caraibi post-emancipazione la minoranza di popolazione bianca viene stratificata in due soli gruppi: *full whites* e *white trash*. La bianchezza britannica di Oriole e la bianchezza caraibica decapitalizzata di Meg sono esemplari del declino dello status della bianchezza nel Sud globale. È in questo contesto che si deve ricordare a Meg l'importanza della sua pelle bianca: “Your skin is white. You got for watch it” (*Sunset*, 15).²¹ E più avanti Oriole sottolineerà: “you have got to get through your head [...] that the Hiltons have always been at the very top of the West Indian aristocracy” (91).²²

Per Oriole, la pelle bianca è legata al nome e allo status sociale; dalla sua prospettiva la ricchezza, anche se svanita, può sempre essere riconquistata a patto che la pienezza bianca venga preservata. Nel seguente scambio Oriole spiega a Meg proprio questa relazione tra classe e destino:

“Whoever marries you is not merely taking a wife. He is taking the whole responsibility, the power and the wealth of Hilltop...”
“The wealth?”

21 “La tua pelle è bianca. Devi stare attenta”. A parlare qui è la domestica nera Prudence – la nurse di Meg sin da quando lei ne aveva memoria [NdT].

22 “[D]evi capire [...] che gli Hilton sono sempre stati al vertice dell’aristocrazia delle Indie Occidentali”.

“It will come again. I have no doubt at all on that score. You and I will make it come again.” (90)²³

Oriole mette in evidenza due tipi di bianchezza: quella “piena” e quella inferiore, che rappresenta il pericolo assoluto perché può trasformarsi in *white trash*. Oriole è scandalizzata dal fatto che Meg si stia avvicinando a questa degradazione del proprio status. Questa distinzione culturale viene articolata con chiarezza quando si rivolge a Meg dicendo: “You are a Hilton. They [lesser whites] are nothing” (43).²⁴ Oriole proibisce a Meg di “keep any friends amongst the white children on the plantation. ‘They are your inferiors,’ she said [to Meg]. ‘You must never forget that’” (43).²⁵ Il divieto ritorna più volte: “The Mistress of Hilltop can have no friends, Miss Hilton, save amongst others of equal rank” (47).²⁶

La decapitalizzazione degli Hilton è collegata da Nicole alla fine della presenza britannica nelle Indie Occidentali e al collasso dei sussidi che avevano mantenuto alto il prezzo di mercato della canna da zucchero. Il narratore ci spiega infatti che “[t]hese islands were the most valuable part of the British Empire, not a hundred years ago. Now they are the poorest” (44).²⁷ In *Sunset* la bianchezza e l’imperialismo sono intrecciati in modo permanente. La decapitalizzazione delle Indie Occidentali da parte della Corona britannica ha plasmato Meg e l’ha resa una “half-wild creole” (49), una “creola semi-selvaggia”. Qui Nicole riecheggia le prime pagine di *Il grande mare dei sargassi*, in cui Antoinette Mason è descritta come un “white cockroach”, uno “scarafaggio bianco”.²⁸ In Rhys troviamo un altro esempio caraibico

23 “Chiunque ti sposi non prende moglie. Prende su di sé anche la responsabilità, il potere e la ricchezza di Hilltop.’ ‘La ricchezza?’ ‘Tornerà. Su questo non ho dubbi. Io e te la faremo tornare.’”

24 “Sei una Hilton. Loro [i bianchi poveri] non sono nulla”.

25 “[F]are amicizia con i bambini bianchi della piantagione. ‘Sono i tuoi sottoposti’, spiega [a Meg], ‘non devi mai dimenticarlo’”.

26 “La padrona di Hilltop non può avere amici, signorina Hilton, se non tra le persone del suo stesso rango”. Qui è Alan a rivolgersi, in tono ironico, a una Meg ormai trasformata da Oriole in una *lady*: suo coetaneo amico d’infanzia, la saluta prima di lasciare Hilltop e così sfuggire al destino di sovrintendente bianco nella piantagione [NdT].

27 “Queste isole, nemmeno un secolo fa, erano la zona di maggior valore dell’Impero Britannico. Ora sono quella più povera”.

28 Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, Andre Deutsch, London 1966, qui p. 48 (*Il grande mare dei sargassi*, trad. it. di A. Motti, Adelphi, Milano 2013⁶).

di un divenire sotterraneo deleuziano, per cui “the white creole”, “la creola bianca”, diventa uno “scarafaggio bianco”. Per contrasto Oriole è definita come una “whitey whitey woman” (*Sunset*, 70), depositaria di una bianchezza intatta. Preoccupata dal fatto che Meg stia per scivolare irreversibilmente nel *white trash*, Oriole lotta per ristabilire la fama degli Hilton: per lei la Grande Casa rappresenta “the Hilton family fortress”, la fortezza di famiglia, e deve essere riportata all’antica gloria (53). Nei Caraibi la ricchezza e la casa assumono il ruolo di una fortezza non solo perché proteggono la bianchezza dalle contaminazioni con geni inferiori, ma anche perché mandano un chiaro messaggio di superiorità, cosicché “[p]eople know when they are in the presence of a superior” (52).²⁹

Trash tuttavia non fa solo riferimento a una distinzione di classe. Il successo, anche economico, della *trash fiction* nei Caraibi anglofoni del dopoguerra è stato amplificato dalla presenza di personaggi innovativi appartenenti al mondo dei poveri bianchi. A questo si aggiunge la presenza di descrizioni provocanti della sessualità. Essere *white trash* è associato anche a una moralità licenziosa e triviale. Il sottogenere della *trash fiction* caraibica permette a Nicole di sviluppare questo tipo di implicazioni. La bianchezza decapitalizzata diventa esplicitamente oscena nella descrizione del fascino provato da Meg nei confronti dei peni in erezione. “Oh”, esclama Meg, “[a] magnificent rod. Hard as a rock, and yet all velvety. [...] I held it until it was wet” (98).³⁰ Tuttavia la semplice esperienza di tenere in mano un pene eretto non le basta. “She had never *known* the rod, there was the trouble. She had only held it, and dreamed of it” (116).³¹ In momenti di contemplazione, quando sente “absence of the rod”, l’assenza del pene, Meg esclama, “I couldn’t possibly marry a man until I’ve seen the size of his rod” (110)³² e subito dopo si lecca le labbra. Meg diventa una zelante intenditrice: “Here was a magnificent manhood, glowing with pumping blood, and

29 “Le persone capiscono quando sono in presenza di un superiore”.

30 “Una verga magnifica. Dura come la pietra eppure vellutata. [...] L’ho tenuta stretta finché è diventata umida”.

31 “Non aveva mai conosciuto un pene, quello era il problema. L’aveva solo tenuto in mano, e l’aveva sognato”.

32 “Non potrei sposare un uomo senza aver prima visto la dimensione del suo pene”.

desiring only her" (124).³³ Spesso Meg sente il desiderio di "hold it, and feel it throb" (160), altre volte fissa stupefatta "at his rod, swollen and hard" (165).³⁴ Le piace accarezzare "that curling love forest" (163),³⁵ e spesso desidera baciare il "flaming member", come descrive in questo brano: "She touched his rod, stroked it, caressed it, felt it rise beneath her fingers [...] and lowered her head to kiss it" (213).³⁶ Il bacio ha un effetto immediato: "she exploded in a tumultuous orgasm within seconds" (214).³⁷ Quando ottiene un prestito ipotecario in cambio di sesso, nel tentativo di salvare quanto resta della piantagione, è pronta a dichiarare senza mezzi termini "Oh, it is awfully dirty money. You may smell the semen on it" (195).³⁸ La sua licenziosità spinge il marito e la cugina a rinchiuderla nell'attico della Grande Casa, mentre lei diventa nota come "the Madwoman of Hilltop" (263), "la pazza di Hilltop". Come Bertha Mason in *Jane Eyre*, la creola bianca si ritrova confinata in un attico, ma la sua prigionia non si conclude con un incendio. La Grande Casa crolla invece quando una profezia si avvera e un disastro naturale distrugge l'ultimo bastione di bianchezza pura rimasto sull'isola.³⁹

Il decadimento fisico e la decadenza spirituale sono forze gemelle che convergono nella fine del sistema delle piantagioni. *Sunset* si conclude così con un terremoto catastrofico che distrugge la Grande Casa. Emblema della scomparsa degli ultimi segni di un mondo bianco ormai perduto, la Casa si ritrova "reduced to meaningless rubble" (351):⁴⁰

Meg walked towards the Great House. It seemed the main force of the tremor had run right underneath the building, for the massive stone cellars

33 "Ecco una magnifica virilità, incandescente di sangue pulsante, che desiderava solo lei".

34 "[T]enerlo in mano e sentirlo pulsare"; "la sua verga turgida e dura".

35 "[Q]uella foresta riccia dell'amore".

36 "[M]embro fiammeggiante". "Toccai il suo pene, lo accarezzai, lo sentii crescere tra le dita [...] e chinai la testa per baciare".

37 "[L]ei esplose in un orgasmo tumultuoso in pochi secondi".

38 "Oh, sono soldi terribilmente sporchi, ci si può sentire l'odore di sperma".

39 Il collasso della Grande Casa è un tema ricorrente nelle *trash fiction* post-piantagioni: si veda Soto-Crespo, "Archipelagoes of Romance", cit., in particolare alle pp. 89-92.

40 "[R]idotta a un insignificante ammasso di macerie".

upon which it had been erected, which had been at once a foundation and a refuge, [...] had been split, as if with a gigantic axe. [...] The outer walls still stood, but the roof was gone, crashing down on top of the bedrooms, on top of her bed [...] crashing in turn on top of the collapsing staircases, crashing in turn into the hall and sucking down the inner walls of the dining room and the drawing room. [...] Hilltop's Great House had simply collapsed into the resulting chasm. (350-51)⁴¹

Oriole dà voce al significato celato nel crollo di Hilltop: "Oh, God have mercy on me. They are all dead. [...] Oh, my God, Meg. [...] All the Hiltons are dead. The Great House is dead. [...] The Plantation is dead" (350).⁴² E Meg, di rimando: "All gone, she thought. All gone. Everything Hilton gone" (351).⁴³ La morte della piantagione segnala la morte di un sistema mondiale. Come ha segnalato Marc Matrana, le piantagioni "non erano singole entità isolate nella storia, ma erano invece aggrovigliate in una fitta rete di altre piantagioni e abitanti di piantagioni fra loro del tutto simili".⁴⁴ In *Sunset* il collasso delle piantagioni rimanda alla nascita di un mondo *trashed*, impoverito e degradato. Per i creoli bianchi, le pressioni sociali, culturali ed economiche per essere all'altezza della bianchezza "piena" corrispondono a un altro aspetto dell'eredità dell'imperialismo culturale.

A questo punto del romanzo, Meg sintetizza questi temi quando afferma "I was never a Hilton, [...] I only tried to act the part" (352). Quando rivela che la bianchezza è solo una parte che lei ha cercato di interpretare senza mai essere stata bianca davvero, Meg diventa un esempio dei processi di decapitalizzazione al cuore della bianchezza

41 "Meg camminò verso la Grande Casa. Sembrava che la forza principale della scossa fosse passata proprio sotto l'edificio, poiché le massicce cantine di pietra su cui era stato eretto, che erano state insieme fondamenta e rifugio, [...] erano state spaccate come da una gigantesca ascia. [...] I muri esterni erano ancora in piedi, ma il tetto era sparito, crollando sopra le camere da letto, sopra il suo letto [...], era precipitato a sua volta sulle scale sbriciolate, sul corridoio, e aveva risucchiato le pareti della sala da pranzo e del salotto. [...] La Grande Casa di Hilltop era sprofondata in quel baratro."

42 "Oh, Dio abbi pietà di me. Sono tutti morti. [...] Oh, mio Dio, Meg. [...] Tutti gli Hilton sono morti. La Grande Casa è morta. [...] La piantagione è morta".

43 "Tutto sparito, pensò. Tutto sparito. Sparito tutto ciò che era Hilton".

44 Marc R. Matrana, *Lost Plantation: The Rise and Fall of Seven Oaks*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, p. xi.

caraibica. Poiché ha solo recitato la parte della vera bianca, Meg rivela la realtà decapitalizzata di un mondo che si trova a fare i conti con un futuro impoverito e degradato. Dalle macerie delle Grandi Case degli ex proprietari terrieri, una rete di soggettività marginali trova espressione nelle pagine della narrativa *trash*.

Da *Unlettered Gutter Trash* a *Golden Whiteness*

Mentre la bianchezza piena è stata la misura di riferimento del valore sociale nella narrativa caraibica di inizio Novecento, Jeanne Wilson introduce una nuova distinzione, quella tra bianchezza piena e bianchezza “dorata” (*golden whiteness*). L’espressione “età dell’oro” viene di norma impiegata per indicare il culmine dell’affermazione culturale di una civiltà. Per esempio, le epoche d’oro in Spagna come in Gran Bretagna hanno questo nome in virtù della straordinaria produzione culturale del periodo. Il termine “dorato” indica anche, in ambito storico, un rinascimento culturale in cui un regno riacquistava lo status politico di cui aveva goduto in passato, per esempio espellendo un “altro” interno (come gli Arabi dalla penisola iberica) oppure staccandosi dall’influenza di un potere sovranazionale (come nel caso dello sviluppo del Protestantesimo in Inghilterra, con la conseguente liberazione dal controllo papale). In entrambi i casi, l’“età dell’oro” si riferisce al rinnovamento di un corpo nazionale non più contaminato da autorità esterne. Al contrario, Wilson dà al termine “golden” una direzione inaspettata. “La prostituta d’oro” evidenzia come, a differenza della bianchezza piena (che è pallida e smorta), la bianchezza dorata gode di un valore aggiunto in virtù di un background di sangue misto. Nel contesto caraibico delineato da Wilson, una goccia di sangue nero in una discendenza altrimenti pienamente bianca ne aumenta il valore. Qui, Wilson capovolge la regola della “one-drop rule” del sistema Jim Crow e deride la sottostante ideologia che esalta la purezza rinnovata nelle età dell’oro. Questo tipo di rivalutazione è tipico della ridefinizione della bianchezza nella *trash fiction* del Sud globale.

Il titolo *The Golden Harlot* fa riferimento alla protagonista del romanzo, Topaze Barrett, cresciuta nelle strade di Londra. Topaze parla di sé come una “gutter child” (39), una bambina dei bassifondi. Durante l’infanzia il suo nome era Clementine e non aveva un

cognome (“no last name”, 24). Nella *trash fiction* caraibica, l’assenza di un cognome indica di solito l’assenza di una famiglia riconoscibile e di una tradizione a cui fare riferimento. Quando parla della prima fase della sua vita, Topaze si definisce “unlettered Clementine”, Clementine l’analfabeta, e ricorda come in quegli anni fosse priva di capitale culturale: “of course, I couldn’t read or count” (11).⁴⁵ Clementine cresce nella Londra del Settecento, una società nettamente divisa tra “the destitute and the very rich”, e in cui essere bianchi non aveva valore in assenza di ricchezza o cultura (55).⁴⁶ Il nome con cui viene chiamata è “Clementine of the alley”, Clementine del vicolo, e la zona di Londra in cui cresce viene descritta in questi termini:

There was filth and garbage everywhere, night soil flung from upper windows to land where or on whom it might. Rotting fish and entrails from fowls added to the stench. Half-starved dogs moved hopefully among the heaps, sending up clouds of buzzing flies, and barefoot children ran and shrieked amidst it all, while their mothers sat listlessly by window or doorway, befuddled by gin (99).⁴⁷

Clementine (che non è ancora diventata Topaze) guarda le “fine ladies in their carriages” (9)⁴⁸ da un punto di vista collocato al livello dei marciapiedi della zona in cui vive. Ma se i bassifondi in cui è cresciuta sono terribili, ancora peggiore è il bordello in cui viene costretta a lavorare a partire dalla tenera età di quattordici anni:

Looking back, I can see it for what it was: cramped, mean and ugly, with a pervasive smell of close-shut musty rooms and unwashed bed-linen, and another odour that was all too soon to become sickeningly familiar – a mixture of stale and fresh semen (12).⁴⁹

45 “[N]aturalmente non sapevo né leggere né scrivere”.

46 “[G]li indigenti e i ricchissimi”.

47 “C’era sporcizia e immondizia ovunque, escrementi notturni lanciati dalle finestre dei piani superiori per atterrare dove o su chi capitava. Pesce marcio e interiora di pollame si aggiungevano al fetore. Cani mezzi affamati si muovevano speranzosi tra i cumuli, sollevando nugoli di mosche ronzanti, e bambini scalzi correvano e strillavano in mezzo a tutto ciò, mentre le loro madri sedevano svogliate vicino alla finestra o alla porta, stordite dal gin”.

48 “[B]elle signore nelle loro carrozze”.

49 “Ripensandoci, posso vederlo per quello che era: angusto, meschino e brutto, con un odore pervasivo di stanze chiuse e ammuffite e biancheria da letto non

Nata decapitalizzata (in quanto figlia illegittima di “Sir Charles and Lady Prendergast, of Pembroke”) e quindi non pienamente bianca, Clementine viene salvata dalla povertà dal matrimonio con il suo tutore, Justin Barrett. Diventare Topaze Barrett non è tuttavia sufficiente a farla diventare del tutto bianca perché, nelle sue parole: “The shadow of the alley still lay over me” (101).⁵⁰

Wilson descrive la trasformazione di Clementine in Topaze in una scena in cui la bambina dei bassifondi non riesce a riconoscersi allo specchio dopo essere stata vestita e abbigliata secondo i canoni di casa Barrett:

She turned me around and pointed to the far corner. I looked in amazement at the girl who stood there. Where had she come from? I hadn't heard her come into the room. Oh, but she was beautiful, much more so than any fine lady I had seen driving in a carriage. Her gown was of cinnamon-brown against which the creamy, golden skin of her bosom and arms glowed with a soft sheen. Her hair was golden too, the rich gold of ripe wheat, and her eyes – I involuntarily took a step towards her, as she did to me – her eyes were gold, amber gold, with long curling, dark-gold lashes and brows like wings on her creamy forehead. “Well, don't stand gazing at yourself as if you were bewitched.” I turned my head at the words and the golden girl turned hers. “*Myself?*” I whispered. “*Myself?*” I looked back in wonder. That was *me?* (26-27)⁵¹

Il tema *rags-to-riches*, così efficace in romanzi come *Il grande Gatsby*, non funziona nella narrativa di Wilson. I riferimenti costanti al colore

lavata, e un altro odore che era troppo presto per diventare disgustosamente familiare: un misto di sperma stantio e fresco”.

50 “L'ombra del vicolo si allungava ancora sopra di me”.

51 “Lei mi fece voltare e indicò l'angolo più lontano. Guardai con stupore la ragazza che stava lì. Da dove era venuta? Non l'avevo sentita entrare nella stanza. Oh, ma era bellissima, molto più di qualsiasi bella signora che avessi mai visto alla guida di una carrozza. La sua veste era color cannella, e per contrasto la pelle color crema e dorata del seno e delle braccia risplendeva di una morbida lucentezza. Anche i suoi capelli erano dorati, del colore oro intenso del grano maturo, e i suoi occhi – feci involontariamente un passo verso di lei, e lo stesso fece lei – i suoi occhi erano d'oro, l'oro dell'ambra, con lunghe ciglia arricciate, d'oro scuro, e sopracciglia come ali sulla fronte cremosa. ‘Beh, non stare a guardarti come se fossi stregata’. Ho girato la testa a quelle parole e la ragazza dorata ha girato la sua. ‘Proprio io?’ Ho sussurrato. ‘Proprio io?’ Ho guardato indietro con meraviglia. Quella ero io?”

dell'oro nella trasformazione di Clementine in Topaze esemplificano l'ambiguità del topazio, che può sembrare d'oro ma non lo è. Il topazio dorato, noto anche come topazio imperiale, nel contesto di questo romanzo indica qualcosa che non è né dorato né propriamente bianco, indice di una peculiare indeterminatezza. L'elemento di tensione principale in questo romanzo è legato ai tentativi di *passare* da vera bianca mentre è stata cresciuta come una bianca inferiore – “I talked like a gutter child even though I looked like a princess” (39).⁵² Nel suo caso l'istruzione sarà d'aiuto, e la transizione sarà così segnata dal passaggio da “unlettered Clementine” a “tutored Topaze” (77). Vale però la pena di osservare come “tutored” faccia riferimento a un metodo di insegnamento che mira a obiettivi legati a bisogni specifici. Nel caso di Topaze, la sua istruzione rimane limitata e la narrazione è costellata di episodi in cui Topaze compie la scelta sbagliata: “I have never [...] forgotten the rule of the gutter: flight in the face of danger” (101).⁵³

In linea con le convenzioni di questo sottogenere di narrativa trash, il legame con i Caraibi è mediato dalla proprietà di una piantagione di canna da zucchero. Topaze ammette questo legame quando afferma: “I learned that my income came from the sugar estate at Pimento Hall, and fluctuated yearly as production and prices rose and fell” (99).⁵⁴ Dopo essere sfuggita a un'accusa di omicidio a Londra, Topaze si ritrova di passaggio a Haiti mentre è diretta a Pimento Hall, la piantagione della famiglia Barrett in Giamaica. Qui si scopre straniera ed estranea alle due classi dominanti, i *grand blancs* e i *petit blancs*. La sua posizione anomala, in una società stratificata in minoranze bianche alte e basse, le fa capire che la sua ricchezza e il suo background le impediscono di trovare una collocazione. Detto altrimenti: era ricca ma, come afferma, “I was not fully white” (143), “non ero completamente bianca”. I *grand blancs*, spesso chiamati “high born whites”, erano i ricchi mercanti e proprietari di

52 “Parlavo come una bambina dei bassifondi anche se sembravo una principessa”.

53 “Non ho mai [...] dimenticato la regola dei bassifondi: fuggire di fronte al pericolo”.

54 “Ho saputo che il mio reddito proveniva dalla tenuta dello zucchero a Pimento Hall, e oscillava ogni anno a seconda della diminuzione o dell'aumento della produzione e dei prezzi”.

piantagioni (114). I *petit blancs* erano “clerks, the artisans, grocers and so forth” (114).⁵⁵ Nei Caraibi, Topaze entra in contatto con un mondo in cui “white skin makes him [or her] a person of quality” (114).⁵⁶ Una volta raggiunta la Giamaica, dopo essere riuscita a sottrarsi alle tensioni della Rivoluzione haitiana, il suo destino sembra legato a una lotta costante: “My past seemed like a barrier” (241).⁵⁷

Anche una volta diventata una ricca vedova, il suo background di bianca inferiore impedisce a Topaze una vita di sicurezza e soddisfazione. Il suo primo matrimonio e i due successivi nascono da decisioni pragmatiche ma non del tutto assennate. Dopo numerosi tentativi, riuscirà però a trovare l’amore e la serenità sentimentale con il fratello del primo marito. Quest’ultimo legame viene percepito, in base ai valori della comunità bianca creola giamaicana, come un “unorthodox marriage” (236).⁵⁸ Fedele alle convenzioni della *trash fiction* caraibica, quando è ormai in fin di vita Topaze rivela al marito il proprio passato, incluso il fatto che la sua bianchezza dorata era dovuta alla presenza di sangue non bianco. Matthew Pratt Guterl ha sottolineato come il Sud globale sia uno spazio geografico in cui la bianchezza è sempre sul punto di erodere i margini della propria identità a causa dell’ampia presenza di *miscegenation*, “a dense stratum of in-between types”.⁵⁹ Topaze è così esemplare del tentativo – spesso presente nella *trash fiction* – di destabilizzare la percezione monolitica della bianchezza. Nei Caraibi post-piantagioni, la *full whiteness* non pareva essere più che un vestigio, una logica separata e distante, che a stento sopravvive dopo secoli di insediamento ai tropici.

55 “[I]mpiegati, artigiani, droghieri e così via”.

56 “[L]a pelle bianca lo [o la] rende una persona di qualità”.

57 “Il mio passato sembrava una barriera”.

58 “[M]atrimonio non ortodosso”.

59 “Un denso strato di tipi intermedi”. Matthew Pratt Guterl, “A Gulf Society”, in John T. Matthews, a cura di, *William Faulkner in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 35-45, qui p. 37. Guterl sviluppa questo tema in molte delle sue opere, come per esempio: “Refugee Planters: Henry Watkins Allen and the Hemispheric South” (*American Literary History* 23:4, 2011, pp. 724-50, in particolare pp. 724-30), *American Mediterranean: Southern Slaveholders in the Age of Emancipation* (Harvard University Press, Cambridge 2008, in particolare pp. 1-24), e “‘I went to the West Indies’: Race, Place, and the Antebellum South” (*American Literary History* 18:3, 2006: 446-67, in particolare pp. 446-50).

Nel romanzo di Wilson, Topaze non torna mai nei bassifondi inglesi della sua infanzia e sceglie invece di rimanere nelle Indie occidentali dove può contemplare con stupore “a burning sun in a bleached sky, the Caribbean Sea all a-glitter, the deepest blue I had ever seen” (164).⁶⁰ La ricapitalizzazione incompleta di Topaze può essere riassunta nei due atti performativi del romanzo in cui ripensa al suo passato: “I was nothing but a gutter whore once” e quello in cui si chiede “Me – Clementine of the alleys – a lady?” (65, 34).⁶¹

Conclusione

Le narrazioni decapitalizzate illustrano ciò che accade alla bianchezza nelle Indie Occidentali con la fine del sistema delle piantagioni. Nelle loro pagine incontriamo forme di bianchezza prive di protezione, che mettono in evidenza le divisioni di classe razzializzate che rendono la bianchezza lontana dall’essere monolitica. La *trash fiction* illumina una frammentazione della bianchezza che resta spesso invisibile; in questo modo sottolinea come classe e razza siano *entrambe* costitutive dell’ordine egemonico e rivela la distruzione che il sistema delle piantagioni, uno dei primi esempi di produzione economica globale, ha lasciato dietro di sé.⁶²

Ho identificato un fenomeno letterario che è assente dagli studi dei Caraibi e del Sud globale (Kantor,⁶³ López⁶⁴): l’esplosione nel dopoguerra della *white trash fiction*. Distratti da sviluppi letterari che hanno avuto luogo altrove, gli studi anglofoni hanno prestato scarsa

60 “[U]n sole ardente in un cielo sbiancato, il Mar dei Caraibi tutto luccicante, il blu più profondo che avessi mai visto”.

61 “Una volta non ero altro che una puttana dei bassifondi”, “Io – Clementine del vicolo – una lady?”

62 Tuttavia la decapitalizzazione dei Caraibi a livello di storia globale è accompagnata dallo sviluppo del modello della piantagione nelle Indie Orientali. La storia globale tiene conto di queste fasi in cui la fine di un modello in una parte del mondo corrisponde a un boom economico altrove (Sven Beckert, *Empire of Cotton: A Global History*, Vintage, New York 2014).

63 Roanne Kantor, “Booms in Literatures of the Global South”, *Global South Studies: A Collective Publication with The Global South*, 16.02.2018, ultimo accesso: 15.03.2020.

64 Alfred J. López, “Introduction: The (Post)global South”, *The Global South* 1:1 (2007), pp. 1-11.

attenzione al rapido sviluppo nei Caraibi di una nuova letteratura, emersa sulla scia della decapitalizzazione economica. Durante gli anni del dopoguerra, e poi negli anni Settanta e Ottanta, si assiste alla pubblicazione di una grande quantità di romanzi *trash* ambientati negli anni conclusivi del sistema delle piantagioni. Il loro successo ha portato a un boom di *trash romances* e a un network di letteratura *white trash* in cui emerge un mondo letterario decapitalizzato. *Pulp fiction* o *trash fiction* sono utili per recuperare mondi come questi, assenti dai canoni letterari del Sud globale e nascosti negli interstizi della letteratura di lingua inglese.

Ramón E. Soto-Crespo è Professore di Inglese presso la University of Illinois at Urbana-Champaign. I suoi saggi sono stati pubblicati nelle riviste *Atlantic Studies*, *American Literary History*, *Modern Language Notes*, *Modern Fiction Studies*, *Contemporary Literature*, e *Textual Practice*, e in raccolte quali *Archipelagic American Studies* (Duke University Press), *Porn Archives* (Duke University Press), *Homosexuality and Psychoanalysis* (University of Chicago Press). È autore di *Mainland Passage: The Cultural Anomaly of Puerto Rico* (2009) – vincitore, nel 2009, della “honorable mention” del Modern Language Association Prize in United States Latino and Chicano Literary and Cultural Studies – e del recente *The White Trash Menace and Hemispheric Fiction* (2020). Il suo volume *Neobugarrón: Heteroflexibility, Neoliberalism, and Latin/o American Sexual Practice* è in corso di pubblicazione (settembre 2023). Sta inoltre lavorando al suo più recente *Narrative Storm: Ecocritical Neorealism, Climate Change, and the Caribbean*. Attualmente è co-editor del *Journal of Modern Literature*. La traduzione dall'inglese è di Valeria Gennero.