

ÁCOMA

NUOVA SERIE
ANNO 2023
N. 24

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani.
Fondata nel 1994 da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli.

Pubblicazione semestrale. Primavera-Estate 2023.

Comitato scientifico internazionale: Vito Amoruso, Marisa Bulgheroni, Bruno Cartosio, Marianne Debouzy, Jane Desmond, Virginia Dominguez, Ferdinando Fasce, Ronald Grele, Heinz Ickstadt, Djelal Kadir, George Lipsitz, Mario Maffi, Donald E. Pease, Alessandro Portelli, Werner Sollors, Ivy G. Wilson.

Direttori: Fiorenzo Iuliano, Stefano Rosso, Anna Scannavini.

Comitato scientifico: Annalucia Accardo, Sara Antonelli, Paolo Barcella, Vincenzo Bavaro, Elisa Bordin, Roberto Cagliero, Erminio Corti, Sonia Di Loreto, Valeria Gennero, Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Carlo Martinez, Cristina Mattiello, Marco Morini, Anna Romagnuolo, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Fabrizio Tonello.

Direttore responsabile: Ermanno Guarneri.

Segreteria di redazione:

Bergamo: *Ácoma*, Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo.

Roma: *Ácoma*, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Università "Sapienza" di Roma, Via della Circonvallazione Tiburtina, 4, 00185 Roma.

E-mail: acoma@unibg.it

Sito web: www.acoma.it

Per ottenere i numeri arretrati scrivere ad acoma@unibg.it

Ácoma è una rivista *peer-reviewed*. Oltre agli articoli commissionati dal comitato di redazione, la rivista pubblica anche articoli non sollecitati. Tutti i manoscritti inviati alla redazione saranno sottoposti a valutazione anonima da parte di due o più *reviewers*. Gli autori sono pregati di rendere non riconoscibili gli eventuali riferimenti a proprie opere, in testo o in nota. I pareri dei *reviewers* saranno inviati all'autore entro quattro mesi dalla ricezione del manoscritto. Qualsiasi contributo non inviato all'indirizzo acoma@unibg.it verrà cestinato.

Ácoma is a peer-reviewed journal. It publishes unsolicited articles in addition to those commissioned by the editorial board. All submissions are subject to double-blind refereeing by two or more reviewers. Self-identifying citations or references in the article text and notes should be avoided. The reviewers' reports will be transmitted to the author within 120 days from the date of submission. Articles submitted for publication must be sent as an e-mail attachment to acoma@unibg.it. Submissions by any other means will not be considered.

ISSN: 2421-423X.

Realizzazione editoriale: Michela Donatelli.

Copertina: Mauro Sullam.

SOMMARIO

POOR WHITES/WHITE TRASH

A cura di Valeria Gennero, Cinzia Scarpino e Cinzia Schiavini

- Poor whites/White trash: una ricognizione 5
Cinzia Scarpino
- C'era una volta in Trumpalachia: *Hillbilly Elegy*, le scelte personali e il gioco a "di chi è la colpa" 17
Dwight Billings
- Come J.D. Vance ha conquistato prima la Sinistra e poi la Destra 37
Liam Mayes
- Hillbilly Eulogy: gli Appalachi contemporanei tra immaginario e letteratura 53
Marco Petrelli
- Un emisfero perduto: *white trash* e letteratura caraibica 69
Ramón E. Soto-Crespo
- Il corpo estraneo: classismo e stereotipi di genere nella vicenda di Tonya Harding 88
Leonardo Buonomo
- Il mid-term del 2022: quale 'voto bianco' per la Destra? 109
Mario Del Pero
-

SAGGI

L'interprete fragile: gli studi umanistici al tempo dei *trigger warnings* 122
Valeria Gennero

Il detective e il medium: l'Altra Hollywood nel neo-noir losangelino,
da Schrader a De Palma 152
Antonio Di Vilio

NOTE

"Aye! I lost this leg". Ma quale gamba ha perso il capitano Ahab? 176
Federica Milone

ENGLISH SUMMARIES 182

Poor whites/White trash: una ricognizione

Cinzia Scarpino

La storia dei *poor whites* nel Sud degli Stati Uniti è lunga almeno quattrocento anni ed è segnata da una condizione di povertà sistemica alimentata da dinamiche economiche strutturali che da locali e regionali – fino alla Guerra civile – si fanno statali e federali.¹ Intrinseco rispetto al discorso di classe è l'avvicendamento di una storia di confinamento forzato dei *poor whites* a uno statuto sociale e politico marginale da parte dell'aristocrazia terriera e schiavista fino alla Ricostruzione,² con quella di stigmatizzazione culturale – più o meno scoperta, a seconda del periodo – da parte delle élites bianche “progressiste” (1890-1920), riformiste (durante la Grande depressione), e liberal dagli anni Sessanta a oggi. Derisi come *rednecks* e *hillbillies* – due epiteti intraducibili non del tutto sovrapponibili³ – e accomunati alla categoria dispregiativa di *white trash*, i bianchi poveri del Sud sono da sempre oggetto di una forma di discriminazione classista ed eugenica. Costruita come “disgenica”, incapace di miglioramento sociale, antimoderna, non educabile dagli *altri* bianchi, l'identità dei

1 Si veda il fondamentale volume di Nancy Isenberg, *White Trash: The 400-Year Untold History of Class in America*, Viking, New York 2016; trad. it. Pietro Cecioni, *White Trash. Storia segreta delle classi sociali in America*, Minimum Fax, Roma 2021.

2 Per la parte relativa al periodo fino alla Guerra civile si veda Keri Leigh Merritt, *Masterless Men: Poor Whites and Slavery in the Antebellum South*, Cambridge University Press, New York-Cambridge 2017.

3 I due epiteti dispregiativi restano relativamente sinonimici fino agli anni Cinquanta del Novecento quando assumono, nel discorso pubblico, significati politici e culturali distinti: *hillbilly* designa gli abitanti dell'Appalachia come bonari e naif, per quanto “ineducabili”, una compagine politicamente innocente nel mezzo delle tensioni razziste del decennio; *redneck* assume invece caratteristiche di aperto suprematismo bianco, violenza cieca e ignoranza inestirpabile. Si legga a questo proposito il controverso *The Redneck Manifesto: How Hillbillies Hicks and White Trash became America's Scapegoat* (Simon Schuster, New York 1997) di Jim Goad. Per un'analisi si veda Allison Graham, “The South in Popular Culture”, in Richard Gray e Owen Robinson, a cura di, *A Companion to the Literature and Culture of the American South*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2004, pp. 335-51.

poor whites catalizza una riprovazione, anche morale, rispetto a un'idea di povertà come disfunzione insanabile.⁴ Una maledizione non da poco in un paese fondato sul mito della società senza classi e della mobilità sociale infinita.

A partire almeno dagli anni Trenta del Novecento, le rappresentazioni dei bianchi poveri del Sud oscillano spesso tra poli opposti. Dalla produzione narrativa ai *photo-essay books*, dal giornalismo a una certa non-fiction memorialistica, dagli studi sociologici a quelli storici, i *poor whites* sono infatti raffigurati tanto come razzisti, bigotti, conservatori, populistici ed estremisti quanto come vittime passive di precise politiche socioeconomiche e pregiudizi intellettuali elitisti, tanto come individualisti violenti quanto come membri di comunità locali solidali.

All'analisi di queste rappresentazioni guardano una serie di contributi scientifici interdisciplinari pubblicati soprattutto a partire dagli anni Novanta del secolo scorso. Sebbene sia difficile circoscrivere questi approfondimenti a singoli approcci metodologici – la loro ricchezza risiede proprio in un costante arricchimento trasversale – è possibile individuare due macroaree di studio. La prima di taglio sociologico, storico, economico e politico, la seconda più culturale in senso lato, rivolta cioè alla produzione letteraria, pubblicistica, cinematografica, fotografica e musicale.

Dolly, Daisy Mae, Emmie, Dorothy

Dolly Parton, nata in una famiglia di bianchi poveri delle Smoky Mountains, Tennessee, e rappresentante autentica e consapevole di essere portatrice di una femminilità “poor white trash”, risponde così a una domanda sull'applicabilità dei termini *hillbilly* e *white trash* rispetto alla propria vicenda biografica:

Well, it's a compliment to me. I mean we were really Hill. Billies. To me that's not an insult. We were just mountain people. We were really redneck, roughneck, hillbilly people. And I'm proud of it. “White trash,” I am. People

4 Si vedano Matt Wray e Annalee Newitz, a cura di, *White Trash: Race and Class in America*, Routledge, New York 1997, e Justin Mellette, *Peculiar Whiteness: Racial Anxiety and Poor Whites in Rural Southern Literature 1900-1965*, University Press of Mississippi, Jackson 2021.

always say "Aren't you insulted when people call you white trash?" I say, "Well, it depends on who's calling me white trash and how they mean it."⁵

Hillbilly e *white trash* vanno bene, dice Dolly Parton, dipende però da *chi* li usa e *come*. Sempre Dolly Parton, nel 1978, posa per un poster imitando Daisy Mae Yokum, la voluttuosa *hillbilly* disegnata da Al Capp nella fortunatissima e longeva striscia di fumetti satirici *Li'l Abner*.⁶ Ambientata nel fittizio paese di montagna Dogpatch, USA, *Li'l Abner* è incentrato su un clan di *hillbillies* tra i quali figurano il protagonista, Li'l Abner Yokum, e la sua innamorata Daisy Mae, ritratta in una succinta camicetta a pois e una gonna strappata e cortissima. Se Dolly Parton dirà di essersi ispirata a Daisy Mae Yokum per forgiare il proprio look – con contributi complementari firmati da "Cinderella and Mother Goose – and the local hooker",⁷ Daisy Mae Yokum sarà madre iconica di molte "Daisy" a venire – si pensi alla serie televisiva, molto controversa in termini di simboli di un certo Sud nostalgico della Guerra civile,⁸ *The Dukes of Hazzards* (CBS, 1979-1985).

Sempre dalla matita di Al Capp nasce, nel 1942, una parodia di *Gone with the Wind* – bestseller del 1936 diventato colosso hollywoodiano nel 1939: i protagonisti di *Gone wif the Wind* sono Abner nei panni di Wreck Butler, Daisy Mae ovvero Scallop O' Hara, Hannibal Hoops come Ashcan Wilkes. *Gone wif the Wind* compare in più di seicento giornali

5 "Per me è un complimento. Cioè noi eravamo Hill. Billies. Per me non è un insulto. Eravamo dei semplici montanari. Eravamo veramente rednecks, roughnecks, hillbillies. E ne sono orgogliosa. 'White trash', sono io. La gente mi dice sempre 'Non ti senti insultata quando ti chiamano white trash?' Io rispondo, 'Beh, dipende da chi me lo dice e da come lo intende'". Dolly Parton citata in Leigh H. Edwards, *Dolly Parton, Gender, and Country Music*, Indiana University Press, Bloomington 2018, p. 64. Dove non indicato diversamente, le traduzioni sono dell'autrice.

6 Ivi, p. 86.

7 Ivi, p. 1.

8 Tra questi, su tutti, la bandiera confederata sul tetto dell'auto dei cugini Bo e Luke chiamata "General Lee". Non a caso la trasmissione delle repliche della serie sarà bloccata in seguito alla sparatoria di Charleston, South Carolina, del 17 giugno 2015. Il discorso dell'allora presidente Obama aveva esplicitamente criticato il dispiegamento in molti stati del Sud della bandiera confederata come simbolo di razzismo non più accettabile.

statunitensi, Margaret Mitchell non la prende bene e Al Capp è costretto a pubblicare un *mea culpa* e interrompere la rivisitazione satirica.⁹

È noto che nel bestseller di Mitchell e nel successivo adattamento cinematografico di Victor Fleming i *poor whites* compaiono ai margini della storia, oggetto di disprezzo da parte dei “nobili” bianchi proprietari delle piantagioni (gli O’ Hara, i Wilkes).¹⁰ Mentre nel film sono relegati sullo sfondo a riempire spazi vuoti e figurando come carne da cannone durante la guerra, nel romanzo la loro presenza è associata alle bande di disperati (*scavengers*, secondo Rhett Butler) che saccheggiano un’Atlanta messa a fuoco dal generale Sherman e alle baracche popolate di “gentaglia” che sorgono ai limiti della città. Su tutto, in *Gone with the Wind*, i bianchi poveri hanno il volto del personaggio minore di Emmie Slattery cresciuta, tra stenti e carità, nei tre acri di terra intorno alla palude tra le piantagioni dei Wilkes e degli O’ Hara. Emmie ha un figlio illegittimo da Jonas Wilkerson, sorvegliante a Tara. A guerra finita, trasformatasi in *carpetbagger* arricchita grazie alla rovina della vecchia aristocrazia schiavista, Emmie cerca di comprare Tara ma Scarlett rifiuta di vendere la propria terra a una Slattery.

Gone with the Wind e Emmie Slattery tornano, nel 1992, in *Bastard Out of Carolina* di Dorothy Allison. Titolo per molti versi paradigmatico di una maturata appropriazione letteraria della rappresentazione dei bianchi poveri dal di dentro, ovvero da parte di autrici e autori che sono essi stessi *white poor*, *Bastard out of Carolina* è un romanzo largamente autobiografico incentrato sulle vicende, narrate in prima persona di una ragazzina del South Carolina, Bone, messa al mondo da una madre appena quindicenne con lo stato anagrafico di “illegittima” perché non riconosciuta dal padre. Quella di Bone – così come quella di Dorothy Allison – è una storia di povertà profonda e di inestirpabile stigmatizzazione sociale e culturale su cui si innesta la tragica esperienza di abusi sessuali

9 Ellen F. Brown e John Wiley Jr., *Margaret Mitchell's 'Gone with the Wind': A Best-seller's Odyssey from Atlanta to Hollywood*, Taylor Trade Publishing, New York 2011 p. 229.

10 Si veda Richard Gaughran, “Trash of Treasure? Images of the Hardscrabble South in Twentieth-First-Century Film”, in Jean W. Cash e Keith Perry, a cura di, *Rough South, Rural South: Region and Class in Recent Southern Literature*, University Press of Mississippi, Jackson 2016, pp. 224-35.

inflitti, per anni, alla protagonista per mano del patrigno.¹¹ È anche una storia di straordinaria potenza evocativa della famiglia allargata dei Boatwright, una rete di zie e zii capace di stringersi intorno a Bone e, in ultima analisi, di permetterle una via di fuga. Una delle bildung femminili più belle della letteratura del Sud dopo *The Heart is a Lonely Hunter* (1940) di Carson McCullers, *Bastard Out of Carolina* mette a nudo la mancanza di rappresentazioni letterarie di *white poor* in cui la ragazzina Dorothy / Bone possa riconoscersi:

Aunt Alma had given me a big paperback edition of *Gone with the Wind*, with tinted pictures from the movie, and told me I'd love it. I had, at first, but one evening I looked up from Vivien Leigh's pink cheeks to see Mama coming in from work with her hair darkened from sweat and her uniform stained. A sharp flash went through me. Emma Slattery, I thought. That's who I'd be, that's who we were. Not Scarlett with her baking-powder cheeks. I was part of the trash down in the mud-stained cabins, fighting with the darkies and stealing ungratefully from our betters, stupid, coarse, born to shame and death. I shook with fear and indignation.¹²

11 Emily Langhorne, "Dorothy Allison: Revising the 'White Trash' Narrative", in Cash e Perry, a cura di, *Rough South, Rural South*, cit., pp. 59-70.

12 "Zia Alma mi aveva dato una grossa edizione economica di *Via col vento*, con immagini a colori prese dal film, dicendomi che l'avrei adorato. Inizialmente fu così, ma poi una sera alzai gli occhi dalle guance rosa di Vivien Leigh e vidi mamma che era appena tornata dal lavoro, i capelli ancora più scuri a causa del sudore e l'uniforme macchiata. Un brivido violento mi aveva attraversato il corpo. Emma Slattery, pensai. Ecco chi diventerò, ecco chi siamo tutte noi. Io facevo parte della feccia che viveva nelle baracche sporche di fango, che litigava con quelli di colore; ero come quegli ingrati che rubavano ai loro superiori, stupidi, rozzi, nati per ricoprirsi di vergogna e poi morire. Tremai di paura e sdegno". Dorothy Allison, *Bastard Out of Carolina*, Penguin, New York, 2016, p. 206. Trad. it S. Bilotti, *La bastarda della Carolina*, Minimum Fax, Roma 2018, qui pp. 261-62. A riprova della centralità di questa lettura nella vicenda biografica di Allison, la scrittrice stessa ne parla anche nella prefazione al romanzo: "Ricordo che durante la lettura di *Via col vento*, all'età di undici anni, riconobbi con dolorosa certezza che la famiglia Slattery, la feccia da cui la madre di Scarlett O' Hara aveva preso la febbre che l'avrebbe poi uccisa, era la rappresentazione esatta dell'immagine che gli altri avevano della nostra famiglia. Si trattava di fiction, eppure mi imbatto sempre in persone per le quali quella famiglia è parte integrante del modo in cui vedono quelli come me, e tutti coloro che amo."

Non Scarlett ma Emmie Slattery, non i nobili O' Hara ma il *trash* che vive nelle stamberghe fangose. E, su tutto, un moto di paura e indignazione. Paura perché l'identificazione con una schiatta dipinta come "stupida, rozza, nata per ricoprirsi di vergogna e poi morire" genera terrore, indignazione per la mancanza di modelli alternativi in cui riconoscersi.¹³

Vie del tabacco e uomini di fama

Non tutti sanno che il primato commerciale di *Gone with the Wind* sarà a lungo conteso da *God's Little Acre* (1933) di Erskine Caldwell. Solo nel 1975, infatti, le vendite del romanzo di Mitchell sopravanzano, di poco (8,6 contro 8,2 milioni di copie), *God's Little Acre*, il romanzo del Sud più venduto negli Stati Uniti fino agli anni Sessanta.¹⁴ Ancora più di Faulkner, l'altro scrittore del Sud a cui si devono ritratti più complessi dei *poor whites* nella Grande depressione (si pensi alla saga degli Snopes)¹⁵ – Caldwell, nato e cresciuto in Georgia e figlio di un pastore presbiteriano, mette i mezzadri bianchi al centro della propria opera. I Lester e i Walden – i rispettivi clan di *sharecroppers* di *Tobacco Road* e *God's Little Acre* – sopravvivono in un'economia già di sussistenza ulteriormente inaridita dalla crisi agricola, rassegnati a un determinismo sociale che non prevede possibilità di riscatto. Personaggi grotteschi dalle scarse capacità di articolazione del pensiero, Jeeter Lester e Ty Ty Walden abbracciano un razzismo che sfiora il suprematismo, alimentano dinamiche di violenza e promiscuità sessuale all'interno delle proprie famiglie e trattano le donne o come merce di compravendita o come oggetti erotizzati (spesso entrambe le cose). Eppure, le loro famiglie – dileggiate come ignoranti, credulone, al limite della depravazione, dai bianchi delle città del Sud ancora prima che dalle élites newyorchesi – resistono. Così come resiste il mondo a cui appartengono e a cui Caldwell non smetterà di ispirarsi in una carriera lunga e prolifica.¹⁶

13 Allison tocca gli stessi temi nei racconti di *Trash* (1988) e nei saggi raccolti in *Skin: Talking about Sex, Class and Literature* (1994).

14 Chris Vials, "Whose Dixie? Erskine Caldwell's Challenge to *Gone with the Wind* and Dialectical Realism", *Criticism*, XLVIII, 1 (inverno 2006), pp. 69-94.

15 Si veda Erik Bledsoe, "The Rise of Southern Redneck and White Trash Writers" in Cash e Perry, *Rough South, Rural South*, cit., pp. 10-20.

16 Si veda, di Justin Mellette, il capitolo "'It Ain't Hardly Worth the Trouble to

Caldwell è anche co-autore, con la fotografa Margaret Bourke-White, del primo *photo-essay book* degli anni Trenta, *You Have Seen Their Faces* (1937). Genere forse più autentico della Grande depressione – tanto che durerà appunto una sola stagione, il foto-libro nasce alla confluenza del fotogiornalismo “corporate” (dei magazine *Life*, *Fortune*, *Look*) e di quel grande serbatoio di documentazione fotografica, giornalistica, etno-antropologica che scaturisce dal lavoro sul campo (ovvero nelle aree rurali più colpite dalla crisi) delle agenzie del New Deal di F.D. Roosevelt (su tutte la Farm Security Administration, FSA, e la Works Progress Administration, WPA).¹⁷ Alimentato così da due filoni problematicamente complementari – il sensazionalismo *mainstream* e la propaganda riformista federale, il foto-giornalismo documentario da cui nasce il *photo-essay book* sancisce la centralità del bianco povero – il fittavolo di Georgia, Alabama, Oklahoma, Arkansas, per citare qui solo i più ricorrenti – come epitome dell’America, piegata ma non sconfitta, colpita dalla crisi. Nella Grande depressione, gli *sharecroppers* dai vestiti rattoppati e dalle pance scavate incarnano “the people”, concrezione ambivalente dell’uomo comune (e “dimenticato”) americano a cui restituire un volto e una voce in maniera quanto più autentica.¹⁸ Sulle premesse etiche ed estetiche di quell’“autenticità” rappresentativa sorgono le ambiguità di un genere che espone i limiti narrativi e documentaristici connaturati alla modalità dell’incontro *de visu* di intellettuali *middle-class* (scrittori, fotografi, giornalisti, sociologi, antropologi) con i soggetti ritratti. La consapevolezza di questo meccanismo di *othering* – a scopi più o meno deliberatamente propagandistico/voyeuristici – raggiunge piena espressione con il titolo che chiude, idealmente, la stagione del *photo-essay book*, *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), di James Agee e Walker Evans. Agee denuncia infatti tanto la dinamica di oggettivazione dell’*altro* – il bianco povero del Sud – sotto uno sguardo spettatoriale fondante del genere, quanto l’impossibilità, in ultima analisi, di sottrarvisi.

go on Living’. The Reaction to Abject Poverty in Erskine Caldwell”, in *Peculiar Whiteness*, cit., pp. 53-90.

17 Interno al WPA, il Federal Music Project dedica per esempio una parte ai suonatori di banjo della Appalachia.

18 Per una sintesi, anche bibliografica, sull’argomento rimando al mio *Anni Trenta alla sbarra. Giustizia e letteratura nella Grande depressione*, Ledizioni, Milano 2016.

I *photo-essay books* si confrontano quindi, per la prima volta come vero e proprio genere letterario a sé, con la rappresentabilità visiva e narrativa di soggetti marginali ed emarginati iconicamente identificati con i bianchi poveri.¹⁹ Ma i bianchi poveri – per quanto diventati degni di lode non meno degli “uomini di fama” – sono sempre osservati da una posizione di ineludibile privilegio borghese. Uno degli artifici retorici usati esplicitamente da Caldwell e Bourke-White – e criticato come manipolatorio sia da Agee-Evans sia da Paul S. Taylor e Dorothea Lange in *An American Exodus: A Record of Human Erosion* (1939) – è l’uso di didascalie che non ritraggono le parole pronunciate dai soggetti ritratti (gli *sharecroppers* delle fotografie) ma frasi di commento a quelle situazioni dei due autori. Non la registrazione autentica, ma la versione autoriale che meglio potrà convincere i lettori/spettatori dell’urgenza di un certo messaggio.

È, in fondo, sull’aderenza e la non aderenza a una prospettiva interna, sulla conoscenza nata da un’esperienza condivisa o maturata sul campo, che continuano a misurarsi, a quasi ottant’anni da *You Have Seen Their Faces*, due testi dedicati ai bianchi poveri del Sud pubblicati nel 2016 e le loro rispettive critiche. *Hillbilly Elegy: A Memoir of a Family and Culture in Crisis* di J.D. Vance e *Strangers in Their Own Land: Anger and Mourning on the American Right*, di Arlie Russell Hochschild.

Elegie, lutti, crisi

Molti degli ingredienti di *Bastard Out of Carolina* si ritrovano nel controverso *Hillbilly Elegy: A Memoir of a Family and Culture in Crisis*: violenza domestica, povertà, alcolismo, donne che diventano madri ancora adolescenti, gli svantaggi economici e la condanna sociale e culturale dell’essere *white trash*. A cambiare – oltre al fatto che Allison scrive un romanzo (in cui l’autobiografia è centrale ma mediata in un universo narrativo) e Vance un *memoir* (in cui l’istanza autoriale in prima persona è scoperta) – è il posizionamento dei due autori rispetto a quegli svantaggi. Se Allison rivendica che la povertà non è una “condizione volontaria”,²⁰ per J.D. Vance – nato in Ohio

19 L’unico *photo-essay book* che si discosta dai bianchi poveri è *12 Million Black Voices* (1941) di Richard Wright.

20 “I have learned with great difficulty that the vast majority of people believe that poverty is a voluntary condition”, Allison, *Skin*, cit., p. 15.

in una famiglia di *hillbillies* originari del Kentucky e protagonista di una storia di successo sociale – il vero problema dei *poor whites* nel Sud non è la povertà sistemica maturata in secoli di storia e acuita dalle politiche di capitalismo neoliberale ma la loro rassegnazione allo status quo. In *Hillbilly Elegy* l'inerzia motivazionale relega i *poor whites* a una condizione di vita sospesa, se non di morte. Il titolo, d'altronde, evoca un'elegia, un lamento funebre dedicato a una cultura "in crisi".²¹

Strangers in Their Own Land: Anger and Mourning on the American Right è invece uno studio dedicato ai bianchi poveri della Louisiana e alle loro scelte politiche conservatrici uscito nel settembre 2016, a pochi mesi, come spiega l'autrice nella postfazione all'edizione paperback del 2017, dalla vittoria di Trump. Il libro di Arlie Hochschild – una delle più importanti sociologhe americane degli ultimi quarant'anni con cattedra a Berkeley – è frutto di un suo lungo periodo nei territori e nelle comunità che descrive.

Hochschild ammette di aver preso le mosse da *What's the Matter with Kansas? How Conservatives Won the Heart of America* (2004), di Thomas Frank, storico, nativo del Kansas, che descrive l'indirizzo politico e culturale sempre più populista e anti-elitista dello stato.

Analogamente, Hochschild si propone di capire come e perché il *divide* tra sinistra e destra, *liberal* e conservatori già esaminato da Frank si sia fatto, in poco più di un decennio, un "golfo" incolmabile, e come la Louisiana rappresenti un osservatorio privilegiato di una destra andata sempre più a destra.²² Per farlo, snocciola una serie di dati emblematici di quello che chiama il "grande paradosso" di uno stato ultimo tra cinquanta per livelli di salute – e penultimo per aspettativa di vita alla nascita – ma anche tenacemente contrario a investimenti nei servizi assistenziali alla sanità.²³ La Louisiana è inoltre lo stato americano a vocazione petrolifera con la legislazione più permissiva in materia di salvaguardia dell'ambiente e ingenti sgravi all'industria petrolchimica a fronte di danni ecologici gravissimi: tra i più recenti, il BP Spill, nel 2010, della piattaforma

21 Si veda Jolene Hubbs, *Class, Whiteness and Southern Literature*, Cambridge University Press, New York-Cambridge 2023, pp. 122-24.

22 Arlie Russell Hochschild, *Strangers in Their Own Land: Anger and Mourning on the American Right*, The New Press, New York-London 2016, p. 8.

23 Ivi, p. 9.

Deepwater Horizon nel Golfo, ma anche le ferite inferte dal boom del *fracking* nell'area di Lake Charles e il *fallout* tossico concentrato lungo il tratto di Mississippi tra Baton Rouge e New Orleans denominato "Cancer Alley".²⁴ A incrinare ulteriormente un quadro ambientale già ampiamente compromesso si aggiungono i rifiuti pericolosi prodotti (sesto stato dell'Unione) e importati (terzo) dalla Louisiana.²⁵ Alle radici del "grande paradosso" di politiche, e scelte politiche, altrimenti incomprensibili e contraddittorie – almeno agli occhi di una *liberal* progressista e ambientalista – ci sarebbe, per Hochschild, un dato "emotivo" legato alle storie raccolte tra i bianchi poveri e *working-class* che sentono di appartenere a una "minoranza assediata" e di vivere "economicamente, culturalmente, demograficamente, politicamente" come "strangers in their own land".²⁶ Se il sottotitolo del libro – *Anger and Mourning on the American Right* – evoca, non diversamente dal *memoir* di J.D. Vance, l'idea di un bilancio *post-mortem* dei *poor whites* della Louisiana, il titolo vero e proprio – *Strangers in Their Own Land* – riecheggia non solo, in parte, un'espressione, "strange land", usata di solito per designare l'Appalachia,²⁷ ma anche, come argomenta Jolene Hubbs, "The Culture of Poverty", lo studio del 1968 dell'antropologo Oscar Lewis:

The people in the culture of poverty have a strong feeling of marginality, of helplessness, of dependency, of not belonging. They are like *aliens in their own countries*, convinced that the existing institutions do not serve their interests and needs.²⁸

24 Ivi, pp. 63 e 89.

25 Ivi, p. 9.

26 Ivi, p. 221, "Besieged minority".

27 Si veda, in questo numero, Dwight Billings, "C'era una volta in "Trumplachia"", nota 1.

28 "Chi vive nella cultura della povertà nutre forti sentimenti di marginalizzazione, impotenza, dipendenza, non appartenenza. Si sente come uno straniero nel proprio paese, convinto che le istituzioni esistenti non siano al servizio dei suoi interessi e dei suoi bisogni". Oscar Lewis, "The Culture of Poverty", *Trans-Action*, I (November 1963), p. 17. Miei i corsivi. Tra gli studi più recenti dedicati alla povertà negli Stati Uniti – inclusa quella dei bianchi poveri – ricordiamo qui due opere del sociologo Matthew Desmond, *Evicted: Poverty and Profit in the American City*, Crown, New York 2016, e *Poverty, by America*, Crown, New York 2023.

La povertà sistemica e lo statuto di “minoranza assediata”, assimilata genericamente al *white trash*, avrebbero radicato nei bianchi poveri della Louisiana, e del Sud, un senso di mancanza di valore congenito da cui la rassegnazione a politiche sanitarie e ambientali di “expendability” e “disposability”. Che, politicamente, la “minoranza assediata” di Hochschild si ponga in continuità con la “maggioranza silenziosa” apostrofata e blandita da Richard Nixon nel 1969 come bastione dell’America profonda anti-*liberal*, lo spiega uno degli slogan del raduno pro-Trump del Tea Party tenuto al Lakefront Airport di New Orleans nel 2016: “Silent majority stands with Trump”.²⁹

Questo numero

Avvenuta a pochi mesi dalle elezioni presidenziali, l’uscita dei libri di Vance e Hochschild si è subito prestata ad analisi politiche e sociologiche relative all’importanza dell’elettorato *white poor* del Sud nella vittoria di Donald Trump. Se, a oggi, letture più precise dei dati elettorali del 2016 tendono a ridimensionare l’impatto di quel segmento demografico nel computo generale dei voti (questione analizzata in questo numero di *Ácoma* da Mario Del Pero in “Il mid-term del 2022: quale ‘voto bianco’ per la Destra?”), è indubbio che, nei mesi successivi alle elezioni del 2016, il *memoir* di Vance – assai più commercialmente appetibile dello studio di Hochschild e a lungo *New York Times* bestseller – è stato messo al centro di un’imponente operazione mediatica trasformando Vance stesso in portavoce/esperto di bianchi poveri appalachiani. Al libro di Vance – e alle generalizzazioni che contiene – rispondono un gruppo di studiosi di storia e cultura appalachiana in una pubblicazione collettanea del 2019 intitolata *Appalachian Reckoning: A Region Responds to ‘Hillbilly Elegy’*: un po’ bilancio un po’ resa dei conti, di quel “Reckoning” questo numero include la traduzione italiana di uno dei contributi più significativi, “C’era una volta in ‘Trumpalachia’: *Hillbilly Elegy*, le scelte personali e il gioco a ‘di chi è la colpa’” di Dwight Billings.³⁰

29 “La maggioranza silenziosa sta con Trump”. Hochschild, *Strangers in Their Own Land*, cit., p. 222.

30 Anthony Harkins, Meredith McCarroll, a cura di, *Appalachian Reckoning: A Region Responds to ‘Hillbilly Elegy’*, West Virginia University Press, Morgantown 2019.

Se alla parabola politica personale di J.D. Vance – eletto senatore dell’Ohio per il partito repubblicano con sostegno aperto di Trump nel novembre 2022 – si rivolge il contributo, di Liam Mayes, “Come J.D. Vance ha conquistato prima la Sinistra e poi la Destra”, anche il saggio di Marco Petrelli, “Hillbilly Eulogy: gli Appalachi contemporanei tra immaginario e letteratura”, prende avvio dal *memoir* del 2016 per analizzare le ambiguità di alcuni stereotipi legati alla cultura degli Appalachi in due casi di studio romanzeschi: *Child of God* (1973) di Cormac McCarthy e *Kentucky Straight* (1992) di Chris Offutt.

Il saggio di Ramón E. Soto-Crespo, “Un emisfero perduto: *white trash* e letteratura caraibica”, esamina invece lo statuto della *trash fiction* come forma “minore”, popolare e pulp all’interno dei campi letterari delle nazioni decolonizzate e del Sud globale offrendo un’analisi di due romanzi: *Sunset* (1978) di Christopher Nicole, scrittore guyanese-britannico, e *The Golden Harlot* (1980) della scrittrice giamaicana Jeanne Wilson.

Infine, a chiudere questa sezione, il contributo di Leonardo Buonomo – “Il corpo estraneo: classismo e stereotipi di genere nella vicenda di Tonya Harding” – guarda alla costruzione mediatica della pattinatrice artistica come *outsider* e *underdog* della disciplina perché incarnazione, anche nello stile, di una serie di stereotipi legati alle sue radici *poor white trash*.

Coda

In assenza di un contributo sulla musica country e i *poor whites* in questo numero, mi piace chiudere sulle note di “Country Trash” di Johnny Cash e lasciare così le porte aperte ad approfondimenti a venire:

Well, there’s not much new ground left to plow
And crops need fertilizing now
My hands don’t earn me too much gold
For security when I grow old
But we’ll all be equal under the grass
And God’s got a heaven for country trash
God’s got a heaven for country trash
I’ll be doing alright for country trash.

C'era una volta in "Trumpalachia": Hillbilly Elegy, le scelte personali e il gioco a "di chi è la colpa"

Dwight Billings

C'era una volta "uno strano paese dai singolari abitanti". Era un posto mitico detto "Trumpalachia".¹ J.D. Vance, autore del best-seller *Hillbilly Elegy: A Memoir of a Family and Culture in Crisis*, ne è stato acclamato in lungo e in largo il principale esploratore, il cartografo, l'interprete e critico. Innumerevoli lettori si sono rivolti al libro per capire perché Trump attragga il voto della classe lavoratrice bianca. Ma *Hillbilly Elegy* non è né uno di quei manuali "Trump for Dummies", né un'elegia sull'Appalachia. È uno spot per il neoliberalismo capitalista e la capacità di fare scelte personali – anche se nel mio caso a scegliere non sono stato io ma mi ha spinto il libro stesso.

Un conservatore che si definisce "hillbilly di discendenza scozzese-irlandese", Vance ha scritto *Hillbilly Elegy* a 31 anni quando, uscito dalla Law School di Yale, era dirigente di una società di investimenti a Silicon Valley. Cresciuto a Middleton, Ohio, da una madre instabile e violenta, dipendente dall'alcol e dalla droga, Vance parla della città, una volta fiorente e ora parte della "rust-belt" (la "cintura" del declino dell'industria pesante), come di una ferita "emorragica di lavoro e speranza". La sua infanzia è stata piena di traumi emotivi e insicurezza economica e Vance dice di aver scritto *Hillbilly Elegy* per spiegare come ha superato gli svantaggi di partenza e la disperazione che lo circondava nella comunità. Attribuisce il suo successo da un lato ai severi ma amorevoli nonni hillbilly, che gli hanno insegnato il valore del duro lavoro e del sogno americano di ascesa sociale, e dall'altro al senso di autorizzazione personale derivato da un periodo nei marine. In tempi di tanta turbolenza economica, l'altra sua motivazione è scri-

1 I lettori appalachiani sapranno che l'espressione "strange land and peculiar people" (una strana terra di abitanti peculiari) è da molto tempo un esempio di "othering" dell'Appalachia. Si veda Henry D. Shapiro, *Appalachia on Our Mind*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1978. NdT: lascio nel testo la parola hillbilly. Il termine è consolidato per riferirsi agli abitanti della regione montuosa degli Appalachi, in particolare, ma non solo, la sua parte meridionale.

vere una geremiade per la classe lavoratrice bianca, specie quella di discendenza scozzese-irlandese legata all'Appalachia. Qui parla come il padre severo e amorevole che non ha avuto: "Sapevo che mi aspettavano giorni migliori" spiega a libro concluso "perché vivevo in un paese che mi offriva possibilità che altri non avevano". Ma scrivere le proprie memorie per mettere in rilievo la saggezza delle proprie scelte personali è una cosa; ben diverso – e straordinariamente audace – è presumere di scrivere la "memoria" di una cultura.²

Sulla copertina del libro c'è l'immagine nostalgica di un fienile appalachiano vicino a una strada sterrata. Ma Vance dell'Appalachia contemporanea sa ben poco – e certo niente delle vibranti lotte di base per costruire un'economia post-carbone, né delle lotte passate e presenti per la giustizia: economica, del lavoro, ambientale e sociale.³ In Eastern Kentucky è andato solo in visita ai familiari o per i funerali. Il suo inventario di tratti patologici degli appalachiani – dipendenza dalle droghe, gravidanze durante l'adolescenza, figli illegittimi, violenza, fatalismo, assenza di un'etica del lavoro, impotenza e povertà per tradizione familiare, incapacità di mettersi di fronte a sé stessi – è lo stesso catalogo di stereotipi che gli studiosi hanno tanto lavorato per smontare.⁴ L'Appalachia di Vance si rifrange attraverso le lenti distorte della sua famiglia disfunzionale. È come generalizzare sugli italiani americani a partire da Tony Soprano.

A ogni modo, il fuoco vero di *Hillbilly Elegy* non è l'Appalachia ma l'esperienza degli emigrati dall'Appalachia, un tema studiato da ricercatori appalachiani esperti, le cui ricerche non entrano in nessun modo nel libro.⁵ Vance si sente autorizzato a parlare per questo

2 J.D. Vance, *Hillbilly Elegy: A Memoir of a Family and Culture in Crisis*, Harper Collins, New York 2016. *Elegia americana*, trad. it. di R. Merlini, Garzanti, Milano 2017, pp. 187, 16; qui appresso in nota mi riferisco alla traduzione italiana, ma nel corpo del testo continuo a usare il titolo inglese perché è più specifico di quello scelto per la traduzione [NdT]. Vance, "How the white working class lost its patriotism", *Charleston [WV] Gazette-Mail*, 30 luglio 2016.

3 Si veda, ad esempio, Stephen L. Fisher e Barbara Ellen Smith, *Transforming Places: Lessons from Appalachia*, University of Illinois Press, Champaign 2012.

4 Si vedano Dwight Billings, Kathrine Ledford e Gurney Norman, *Back-Talk from Appalachia: Confronting Stereotypes*, University Press of Kentucky, Lexington 1999; e Anthony Harkins, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, Oxford University Press, New York 2004.

5 Chad Berry, *Southern Migrants, Northern Exiles*, University of Illinois Press,

gruppo regionale perché è di discendenza scozzese-irlandese per parte dei nonni materni, emigrati in cerca di lavoro industriale nel Midwest dall'area appalachiana del Kentucky. Questi nonni erano rozzi, sboccati e violenti. Vance descrive l'amata nonna – la sua “nonnina” – come una “pazza” cui “[piaceva] giocare con le armi”, che “veniva da una famiglia che avrebbe preferito spararti piuttosto che litigare con te”.⁶ Dice che uno dei Vance causò la faida fra Hatfield e McCoy e sembra divertirsi quando racconta che la “nonnina” una volta provò a uccidere il nonno dandogli fuoco quando aveva perso i sensi da quanto era ubriaco. Ciò nonostante, il nonno guadagnava bene come metallurgico e lui e la moglie gli dettero “l'amore e la stabilità” che la madre non potette dargli mai. Vance sostiene che la richiesta di lavorare duramente, essere disciplinato e amare l'America perché era il più grande paese della terra gli hanno insegnato a diventare “the Little Engine That Could” (racconto degli anni Trenta che insegna ai ragazzi il valore del lavoro. NdT).

Agli studenti dei corsi di studi appalachiani dico di guardarsi da due tendenze intellettuali quando scrivono di qualunque gruppo: l'essenzialismo (“questa è la loro essenza”) e l'universalismo (“tutti sono così”). Vance pratica entrambe con entusiasmo. Li metto anche in guardia dall'ontologizzare le loro nevrosi. A farlo mi ispira lo studio psicoanalitico di Max Weber scritto da Arthur Mizman. Per dimostrare come dal punto di vista di Weber gli orientamenti apparentemente antitetici del pietismo protestante della madre e del capitalismo affaristico del padre si sostenessero reciprocamente, Mizman sostiene che, nello scrivere *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Weber cercava di riconciliare l'angoscia infantile dovuta all'irriconciliabile conflitto familiare.⁷ Weber aveva ampiamente ragione. Ma non ontologizzare le proprie nevrosi familiari proiettandole su un gruppo, culturale o regionale, è un buon consiglio per chi non sia Max Weber. J.D. Vance non è Max Weber.

La tesi principale di Vance in *Hillbilly Elegy* è che gli appalachiani

Champaign 2000; Phillip Obermiller e Thomas E. Wagner, *Appalachian Odyssey: Historical Perspectives on the Great Migration*, Praeger, Westport, CT, 2000. Uno studio classico è Harry K. Schwarzweller, James S. Brown, e J. J. Mangalam, *Mountain Families in Transition*, Pennsylvania University Press, University Park 1971.

6 Vance, *Elegia americana*, cit., pp 22, 30.

7 Arthur Mitzman, *The Iron Cage*, Alfred A. Knopf, New York 1969.

e i loro discendenti nella rust-belt hanno “reagito al [declino economico] nel peggior modo possibile”. Certo: “Gli economisti vincitori del Nobel si preoccupano del declino del Midwest industriale e dello svuotamento del nucleo economico rappresentato dalla classe lavoratrice bianca”, ma, obietta, ancora più importante è “che cosa avviene nelle vite della gente reale quando l’economia si sposta a sud”. Naturalmente, nella domanda non c’è niente di errato, ma la risposta di Vance va nella direzione sbagliata. Secondo lui, il problema si riduce semplicemente alle scelte personali sbagliate che gli individui fanno di fronte al declino economico – non all’economia capitalista che crea profitti immensi buttando via gran parte della sua forza lavoro, né al fatto che i governi non rispondono alla crisi in atto. Il problema vero, dice, riguarda “una cultura che promuove sempre più il decadimento sociale anziché contrastarlo”.⁸

Al fondo, la linea di Vance è che “la politica pubblica può aiutare, ma non c’è governo che possa risolvere questi problemi al posto nostro [...] Questi problemi non li hanno creati i governi, le grandi aziende o qualcun altro. Li abbiamo creati noi, e solo noi possiamo risolverli.”⁹ La sua soluzione, la solita soluzione neoliberista, è “risolvilo da te”. Non c’è niente di nuovo nel riciclare la stantia teoria della povertà. *Hillbilly Elegy* è la versione bianca del rapporto Moy-nihan degli anni Sessanta sulla patologia della famiglia nera e un rimaneggiamento del più recente *Coming Apart: The State of White America, 1960-2010* di Charles Murray.¹⁰

Anche se alcuni lettori in Appalachia e nel Midwest si sono identificati positivamente con il libro, la maggioranza dei commentatori appalachiani ha scritto critiche taglienti di *Hillbilly Elegy* e del fenomeno Vance.¹¹ Altrettanto hanno fatto alcuni commentatori a livello nazionale. Ad esempio, Robert Kuttner, ha asserito che *Hillbilly Elegy* non è altro che “uno spot conservatore mascherato da ricordi

8 Vance, *Elegia americana*, cit., p. 15.

9 Ivi, p. 247.

10 Crown Forum, New York 2013.

11 Fra gli altri si vedano James Branscome, “Lamenting ‘Hillbilly Elegy’”, *Daily Yonder*, 3 agosto 2016; Herbert Reid, <http://www.recoveringthecommons.org/single-post/2016/11/22/Hiding-American-Injuries-under-the-hillbilly-hat>; e Bill Turner, “Another Take on ‘Hillbilly Elegy’”, *Daily Yonder*, 16 agosto 2016.

degli affetti” e un altro lo ha descritto come “un piccolo libro aggressivo, una litania di lamentele stantie contro i poveri intemperanti e incapaci, litania mascherata poco utilmente da narrazione personale”. Sarah Jones ha definito Vance “il divulgatore di immondizia sui ‘white-trash’” (l’immondizia bianca, come sono definiti i bianchi poveri soprattutto del Sud) “preferito dai media liberali” e “il falso profeta dell’America operaia”. Betsy Radner, candidata democratica in Ohio nel 2020, parlando in prima persona si è descritta sul *Washington Post* come “una versione più vecchia e donna di Vance” – madre single nata in povertà in Appalachia e allevata in Ohio, laureatasi come Vance all’Ohio State University e alla Law School di Yale. Ciò nonostante, ha avuto molto da obiettare alla tesi di Vance che, così la sintetizza, “la sua famiglia e i suoi pari sono intrappolati nella povertà a causa delle loro scelte inadeguate e della loro attitudine negativa”. E va dritta al cuore della politica di Vance quando scrive: “Con parole come ‘scegliamo di non lavorare quando dovremmo cercare lavoro’, gli stereotipi generalizzanti di Vance forniscono ai politicanti conservatori esca per pescecani. Dirlo è nutrire il mito che i poveri non meritevoli fanno scelte sbagliate e che essere poveri è colpa loro, per cui non si dovrebbe sprecare denaro dei contribuenti per aiutare le persone in povertà”.¹²

Tuttavia, molti commentatori a livello nazionale non sono stati attenti come loro. In una recensione per il *New York Times*, Jennifer Senior ha definito “l’analisi dura e appassionata” di Vance “una umanissima analisi sociologica”; nello stesso quotidiano David Brooks ha salutato *Hillbilly Elegy* come una “lettura essenziale in questo momento della storia”.¹³ Il conservatore Rod Dreher è andato anche oltre e ha affermato che “per gli americani che hanno a cuore la politica e il futuro del nostro paese *Hillbilly Elegy* è il libro più importante del 2016”. Quelli che scrivevano per l’*Economist* devono essere stati d’accordo se suggerivano che “quest’anno non leggerete un

12 Robert Kuttner, “The Hidden Injuries of Class, Race, and Culture”, *American Prospect*, 3 ottobre 2016; Chris Maisano, “The New ‘Culture of Poverty’”, *Catalyst* I, 2 (Spring 2017); Sarah Jones, “J.D. Vance, the False Prophet of Blue America”, *New Republic*, 17 novembre 2016; Betsy Rader, “I was born in Appalachia. ‘Hillbilly Elegy’ doesn’t speak for me”, *The Washington Post*, “opinions”, 1 settembre 2017.

13 Jennifer Senior, “In ‘Hillbilly Elegy,’ a Tough Love Analysis of the Poor Who Back Trump”, *New York Times*, 10 agosto 2016; e David Brooks, “Revolt of the Masses”, *New York Times*, 28 giugno 2016.

libro più importante sull'America".¹⁴ È sceso in campo perfino Larry Summers, che ha definito *Hillbilly Elegy* "il libro più importante per capire le diseguaglianze in America".¹⁵ (Di diseguaglianze Summer dovrebbe saperne dato che vi ha molto contribuito come segretario del tesoro di Bill Clinton e come consigliere economico del presidente Obama). Con riconoscimenti del genere, Vance è diventato presto il beniamino dei grandi media. È stato salutato come il portavoce della classe lavoratrice bianca, il guru hillbilly, quello che sussurra a Trump, l'interprete di prima linea del fenomeno Trump, il traduttore della rabbia della rust-belt, e perfino il Ta-Nehisi Coates dei bianchi poveri. È notevole come sia stato onnipresente in televisione e radio – CBS, NBC, ABC, MSNBC, NPR, CNN, Fox News, e Fresh Air – e nei mezzi a stampa.

Secondo una fonte, a ottobre 2017 *Hillbilly Elegy* aveva venduto più di un milione di copie. È triste che nessun libro sull'Appalachia sia stato letto tanto. Indice della sua popolarità, e di quanto sia usato come lettura obbligatoria per gli studenti di college, è che Amazonbooks.com ne offra non meno di sei compendi per lettori pigri – mentre ne è stato tratto anche un film. Come rendere ragione della popolarità di *Hillbilly Elegy*? Il suo successo è dovuto certamente a molti motivi. Per cominciare, si legge bene; è una memoria molto personale, avvincente, simpatetica, e a volte straziante, che affronta temi dolorosi come l'insicurezza economica, la violenza sui più deboli e l'assuefazione alle droghe, che minacciano molte vite ben oltre l'Appalachia e la "rust-belt" – temi, tuttavia, che gli attivisti appalachiani stanno affrontando in termini di comunità più che lo "aiutati da te" additato da Vance. Oltre il livello immediato, credo vi siano altre tre ragioni per il successo del libro: la sponsorizzazione iniziale di influenti fonti di destra che lo hanno sostenuto; l'allineamento con l'ideologia neoliberista del suo messaggio semplicistico sulla patologia delle classi lavoratrici bianche e l'aspettativa dei lettori che potesse fornire una chiave per comprendere gli elettori che hanno spedito Trump alla Casa Bianca.

14 Rod Dreher, "Trump: Tribune of Poor White People", *The American Conservative*, 22 luglio 2016. Il riconoscimento dell'*Economist* è citato nella webpage di *Hillbilly Elegy* di Amazon.

15 Citato in Paul Lewis, "Hillbilly Elegy author JD Vance on Barack Obama: 'We dislike the things we envy'", *The Guardian*, 25 gennaio 2017.

Si dice spesso che non si può giudicare un libro dalla copertina, ma in questo caso si può. Uno dei motivi per cui *Hillbilly Elegy* è esploso sulla scena pubblica con tanta imprevedibile forza si vede dalla quarta di copertina chi lo ha sostenuto all'inizio: Reihan Salam, Peter Thiel, e Amy Chua. Salam è la ben conosciuta direttrice della pubblicazione di destra *National Review*, di cui si dice che è "la rivista letteraria favorita dei conservatori di Brooklyn".¹⁶ Thiel è l'investitore liberista, manager di fondi speculativi e co-fondatore di PayPal che ha sostenuto Donald Trump alla National Convention repubblicana (era il capo di Vance nell'impresa di investimenti all'epoca in cui è stato pubblicato *Hillbilly Elegy*). Amy Chua, mentore di Vance alla Law school, è l'autrice di *The Battle Hymn of the Tiger Mother* (2011), un best-seller molto controverso che difende l'uso di metodi severi e inflessibili nell'allevamento dei bambini per instillarli fame di successo. Col marito Jeb Rubinfeld, Chua ha scritto anche *The Triple Package* che vuole spiegare perché alcuni gruppi etnici e/o culturali come gli ebrei e gli asiatici hanno più successo di altri perché il senso di superiorità che hanno interiorizzato e il forte controllo degli impulsi li rendono capaci di rispondere positivamente a livelli molto motivanti di insicurezza di status (i perdenti hillbilly di Vance sembrerebbero l'opposto della gente di successo di Chua e Rubinfeld). Sostenitori come questi – oltre a editorialisti conservatori come David Brooks – ci aiutano a capire, almeno in parte, l'attenzione straordinaria ma poco meritata del libro di Vance. Il sostegno di intellettuali di destra ben piazzati e molto rispettati può anche aiutarci a spiegare perché una casa editrice come HarperCollins presti seriamente attenzione al manoscritto di un autore sconosciuto e perché quotidiani economici conservatori come lo *Wall Street Journal* ne segnalino l'importanza.

Nel sostenere *Hillbilly Elegy* lo *Wall Street Journal* ne tesseva le lodi per l'accento sui valori della "religione, della disciplina e della famiglia", ma lodava soprattutto il fatto che "più di ogni cosa Vance vuole che le persone si ritengano responsabili per la loro condotta e le loro scelte".¹⁷ L'insistenza su scelte personali e affidabilità è un tema

16 Si veda https://wikipedia.org/wiki/Reihan_Salam, ultimo accesso l'1/8/2016.

17 Alexandra Wolfe, "J.D. Vance and the Anger of the White Working Class", *The Wall Street Journal*, 29 luglio 2016. Altri nel *Washington Post* concordano: "Forse

centrale dell'ideologia del neoliberismo e l'allineamento di *Hillbilly Elegy* col neoliberismo è sicuramente un'altra ragione per il successo di vendita del libro.

Il neoliberismo capitalista comprende una varietà ampia di idee, di pratiche e di politiche. I suoi vari progetti economici, politici e culturali promuovono, fra l'altro, deregolamentazione, privatizzazione, esternalizzazione dei servizi pubblici, austerità fiscale, liberalizzazione del commercio globale, monetarismo più che incentivazione della domanda, finanziarizzazione, ristrutturazione in senso privatistico delle imprese pubbliche, anti-sindacalismo, e tagli massicci delle tasse per i super-ricchi e le corporazioni. A livello individuale accentua la responsabilità personale per il proprio benessere.¹⁸

Le politiche pro-corporazione e antidemocratiche non sono certo nuove nella politica americana.¹⁹ A partire dagli anni Trenta, però, l'ostilità verso New Deal e seconde politiche keynesiane, liberalismo dello stato del welfare e programmi della Grande società ricevettero un impeto nuovo da intellettuali di destra come Friedrich von Hayek, Ludwig von Mises, James Buchanan, e Milton Friedman, il cui pensiero, una volta marginale, guadagnò lentamente accettabilità in economi e politica. Questi pensatori sono stati pesantemente finanziati e promossi da capitalisti di destra enormemente ricchi, come i fratelli Koch e altri liberisti estremi.²⁰ Margaret Thatcher e Ronald Reagan sono stati i primi leader neoliberisti eletti democraticamente e le loro

la chiave di Vance per il successo è semplice: ha semplicemente affrontato le sue difficoltà invece di rinunciare o dare la colpa a qualcun altro". Si veda Amanda Erickson, "A Hillbilly's Plea to the White Working Class", *The Washington Post*, 4 agosto 2016.

18 Per una breve rassegna del neoliberismo e dei suoi effetti si veda George Monbiot, "Neoliberalism – The ideology at the Root of All Our Problems", *The Guardian*, 15 aprile 2016. Per analisi più a fondo si vedano David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Oxford e New York 2005; Kean Birch e Vlad Mykhnenko, a cura di, *The Rise and Fall of Neo-Liberalism*, Zed Books, London e New York 2010; e Wendy Brown, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, Zone Books, Brooklyn 2015.

19 Sulla prima era dei "robber barons" si veda Jeffrey Lustig *Corporate Liberalism: The Origins of Modern American Political Theory, 1890-1929*, University of California Press, Berkeley 1982; sugli anni Sessanta e Settanta si veda Bertram Gross, *Friendly Fascism: The New Face of Power in America*, M. Evans and Company, New York 1980.

20 Jane Mayer, *Dark Money*, Anchor Books, New York 2017; Nancy MacLean, *Democracy in Chains*, Penguin, New York 2017.

politiche sono state rapidamente messe in atto in tutto il mondo.²¹ Da allora, le presidenze americane hanno continuato con versioni delle politiche neoliberiste che rappresentavano la destra (due Bush), il centro (Clinton) e il così detto approccio “progressista” (Obama).²² Malgrado le differenze, attraverso tutte queste amministrazioni, le grandi corporazioni e i ricchi sono stati i vincenti e noi i perdenti.

È noto come Ronald Reagan abbia detto che il governo è il problema, non la soluzione, ma gli apostoli del neoliberismo non si oppongono all’azione dello stato in sé stessa. Negli Stati Uniti i loro leader sono stati disposti a spendere miliardi di dollari per la politica e le prigioni e, a partire dal 9/11, 5,6 trilioni di dollari per la guerra; né si oppongono ai miliardi di dollari che il governo federale spende per finanziare i carburanti fossili. Quello cui si oppone il neoliberismo è la spesa pubblica sul welfare, quella sanitaria (compresi medicare e medicaid), l’istruzione pubblica e gli alloggi, la protezione ambientale e del lavoro, e altri beni pubblici; in altre parole, spendere tasse per i bisogni della gente comune. È per questo che il neoliberismo enfatizza la responsabilità personale.

L’accento sulla responsabilità individuale è di particolare importanza per capire perché *Hillbilly Elegy* si adatta così bene al suo milieu ideologico. Quando i salari scendono, i posti di lavoro scompaiono, i sindacati sono distrutti e le reti pubbliche di protezione diventano inconsistenti o sono annullate, gli individui sono lasciati a combattere da soli. La responsabilità personale viene sancita nel linguaggio delle leggi neoliberiste come nel “Personal Responsibility and Work Opportunity Reconciliation Act” di Clinton che nel 1996 eliminava il welfare come diritto legato alla cittadinanza e spostava ancora di più la politica nazionale dalla “guerra alla povertà” alla guerra ai po-

21 Alcuni vedrebbero le politiche monetarie di Jimmy Carter come una prima incursione del neoliberismo. La violenta dittatura con cui Augusto Pinochet rovesciò il governo socialista di Salvador Allende precedette Thatcher e Reagan di più di un lustro. Guidati da fondamentalisti statunitensi del mercato come Milton Friedman e Jeremy Sachs, il Cile fornì un terreno di prova per l’imposizione autoritaria del neoliberismo. Si veda Naomi Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, Picador, New York 2007.

22 È possibile che Trump rappresenti una versione nazionalista più che internazionale del neoliberismo come suggerisce Sasha Breger Bush: “Trump and National Neoliberalism”, *Dollars and Sense*, 24 dicembre 2016.

veri.²³ Il problema, però, non è la “cultura della povertà”, ma, come dice Henry Giroux, è la “cultura della crudeltà”:

Sotto questa forma di autoritarismo neoliberista e sotto la cultura della crudeltà che lo accompagna c'è un'ideologia fortemente oppressiva che insiste come l'unico agente che conti sia l'individuo isolato. Ne segue che fiducia reciproca e visioni condivise su eguaglianza, libertà e giustizia cedono a paure e sensi di colpa sostenuti dall'idea neoliberista che gli individui sono i soli responsabili per la loro sfortuna politica, economica e sociale. Avviene cioè che un incrudelimento della cultura sia puntellato dalla forza di apparati culturali che lo stato sanziona e che inscrivono la privatizzazione come discorso della fiducia in sé, dell'interesse personale senza freni, dell'individualismo senza ostacoli e della sfiducia profonda in qualunque cosa anche solo remotamente pensata come bene comune. Ancora una volta, la libertà di scelta diventa il codice che definisce la responsabilità soltanto come compito individuale, col rinforzo di un appello senza vergogna al carattere.²⁴

Wendy Brown si riferisce a questa ideologia come a un nuovo “ordine normativo della ragione”, una nuova “razionalità di governo” che blandisce costantemente tutte le persone, non solo i poveri, a presidiarsi, reinventarsi, e perfezionarsi, a essere adattabili e flessibili abbastanza da fare le scelte personali giuste che si spera li proteggeranno dalle vicissitudini dure e imprevedibili di un tumulto economico che non possono controllare.²⁵

Il pifferaio dietro cui ci si chiede di ballare è il capitalismo corporativo. Il linguaggio oggi di moda nelle scienze sociali cattura in maniera *irriflessa* ma perfetta il nostro assoggettamento al capitalismo quando cominciamo a pensare e investire nelle amicizie e conoscenze come “capitale sociale”, nell'arte e nella musica che amiamo come “capitale culturale”, nell'ambiente come “capitale naturale”, e, in ultima analisi, in noi stessi come unità facilmente fungibili del “capitale umano”. In un ordine capitalista neoliberista che ci immagina

23 Premilla Nadasen, “How a Democrat Killed Welfare Reform”, *Jacobin*, 9 febbraio 2016. Si veda anche il classico libro di Francis Fox Piven e Richard Cloward, *Regulating the Poor: The Functions of Public Welfare*, Vintage Books/Random House, New York 1993.

24 Henry A. Giroux, “The Culture of Cruelty in Trump's America”, *Truthdig*, 22 marzo 2017.

25 Wendy Brown, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, Zone Books, New York 2015, p. 9.

come poco più che imprenditori di sé isolati e competitivi, chi meglio per consigliarci senza veli su come vivere e che cosa scegliere di un broker come J.D. Vance?

Ma un momento. Le cose si fanno un po' più complicate. Vance non dice che i suoi hillbilly sono esemplari soggetti neoliberalisti – dice solo che dovrebbero diventarlo. Per migliorare devono correggersi, ma quello che li trattiene è una cultura etno-regionale e scozzese-irlandese disfunzionale. Qui è dove i due binari di *Hillbilly Elegy* si incontrano o forse si scontrano: le memorie personali e quelle culturali di Vance. A livello personale *Hillbilly Elegy* dice delle scelte positive che Vance ha fatto e che, secondo lui, gli hanno permesso di sfuggire alla povertà. A livello culturale dice delle scelte positive che “altri nel posto dove viveva non avevano” fatto a causa del retaggio etnico. Non importa che la premessa del libro su che cosa sia la cultura scozzese-irlandese, in Appalachia o altrove, si basi su stereotipi già da tempo confutati, o che l'affermazione che gli scozzesi-irlandesi hanno costituito la maggioranza della popolazione appalachiana non sia vera. *Hillbilly Elegy* è allo stesso tempo uno spot per una terra promessa di anime-zombie imprenditrici e un'elegia su una cultura regionale scozzese-irlandese morente ma non abbastanza morta che, in effetti, in realtà non esiste.

Se gli hillbillies di Vance non sono ancora soggetti neoliberalisti completamente formati, alcuni dei suoi lettori sembrano esserlo. Come i solitari soggetti neoliberalisti che ci si immagina vivano nel vuoto sociale, gli autori sono visti come figure solitarie i cui scritti riflettono solo scelte personali e come tali devono essere difesi. Ho esaminato molte voci di blog dei fan di *Hillbilly Elegy* che esprimono indignazione per le critiche al libro. Queste persone sembrano non capire che le narrazioni esistono solo in contesti discorsivi più ampi, che tutti i libri hanno debiti intellettuali, impegni ideologici, e genealogie. Alcuni esempi dell'irritazione con cui è stato ricevuto il potente esame di *Hillbilly Elegy* di Ivy Brashear:

racconta solo la sua storia e io l'ho trovata illuminante;
[è] solo la storia di una persona e mi è piaciuta;
la sua esperienza non è l'esperienza di tutti, ma è la sua e ha diritto di scriverla;
il libro dice quello che ha visto coi suoi occhi. Non c'è finzione;
JD ha diritto alla sua esperienza, al suo punto di vista, e a esprimerli. Non è un trattato sull'esperienza di tutti, solo la sua.

Anche R. Mike Burr, che si definisce un “liberal appalachiano espatriato”, ha scritto un saggio fortemente critico di *Hillbilly Elegy* e ha ottenuto alcune reazioni:

ho appena finito di leggere *Hillbilly Elegy* e mi chiedo che libro abbia letto la maggioranza di voi ... io ho letto un'autobiografia ... volete sentire una storia diversa? scrivetevi la vostra;
questo è quello che ha scritto. Perché dovrebbe scrivere quello che suggerite voi. Scrive quello che è stata la sua esperienza;
siete tutti pieni di merda! è la sua vita e la sua storia e non potete contestare la sua storia perché non avete vissuto la sua vita.

Una risposta a Brashear ha spinto il tropo della scelta personale al suo estremo quando ha scritto semplicemente: “Non capisco perché hai *scelto* di essere offeso (mio il corsivo)”.²⁶

Se il nuovo ordine neoliberalista della ragione, come lo definisce bene Brown, produce l'impossibilità per i lettori di vedere aldilà delle scelte personali di chi scrive, verso i contesti culturali, intellettuali e politici che contribuiscono a dare forma ai loro libri, lo stesso si può dire dei molti che nei grandi media mainstream guardano alle politiche elettorali. Anche quando sono riconosciuti, i fattori strutturali e istituzionali delle elezioni sono eclissati dall'attenzione miope alle scelte dei votanti. Focalizzarsi esclusivamente sui comportamenti elettorali è come focalizzarsi sull'uso delle droghe in Appalachia senza esaminare l'industria farmaceutica, che nella regione ha riversato a milioni i suoi antidolorifici, i medici e i centri del dolore che li hanno promossi, la DEA che si è rifiutata di metterli sotto controllo, e i politici che non hanno dato i soldi necessari per trattamento e riabilitazione.²⁷

Senza dubbio, molti lettori e la gran parte dei media si sono rivolti a *Hillbilly Elegy* nello sforzo di capire la scelta degli elettori per Trump – probabilmente il fattore singolo che ha contribuito di più alle fenomenali vendite del libro (nel 2016, il *New York Times* lo ha salutato come uno dei più importanti per capire le elezioni). Nonostante la

26 Per queste reazioni dei lettori si veda “Response to ‘Hillbilly Elegy’”, *The Young Kentuckian*, 3 aprile 2017; e <http://tropicsofmeta.wordpress.com/2017/02/27/the-self-serving-hostile-of-hillbilly-elegy>.

27 Eric Eyre, “Drug firms poured 750m painkillers into WV amid rise of overdoses”, *Charleston Gazette Mail*, 17 dicembre 2016.

sua inclinazione ultra-conservatrice (il leader repubblicano della maggioranza al senato Mitch McConnell lo ha raccomandato come il suo libro preferito del 2016), secondo un'analisi dell'*Economist* basata sulle vendite di Amazon, molti che lo hanno letto erano liberali. Era molto più probabile che chi aveva letto *Hillbilly Elegy* comprasse libri come *Once and Future Liberal*, di Mark Lilla, *White Trash* di Nancy Isenberg e *Strangers in Their Own Land* di Arlie Russell Hochschild più che libri di destra come *In Trump We Trust* di Ann Coulter, *The Swamp* di Eric Bolling o *Rediscovering Americanism* di Mark Levin.²⁸ Centocinquant'anni di stereotipi sull'Appalachia, e di stereotipi elitari sui poveri come "white trash" (che Isenberg ha dimostrato risalire alla prima era coloniale) contribuiscono a spiegare perché sia possibile che i liberali trovino J.D. Vance non solo una guida plausibile all'attuale scena politica, ma anche un analgesico per qualunque scrupolo sulle ineguaglianze e le ingiustizie negli Stati Uniti.

In futuro, gli analisti cercheranno sicuramente di analizzare i motivi della vittoria stupefacente di Donald Trump su Hilary Clinton. Gli autori di sinistra puntano il dito contro fattori strutturali e istituzionali che hanno favorito Trump quali: la copertura elettorale dei mass media; il massiccio incremento di "fondi neri" nelle campagne elettorali a favore di Trump seguito alla sentenza "Citizen United" che ha permesso al partito repubblicano di manipolare i distretti elettorali e passare leggi che escludevano votanti in molti stati; l'uso ideologico del razzismo per soffocare l'idea di classe; il declino dei sindacati e del loro potenziale di superare temi divisivi a livello sociale; la realtà dell'effettivo declino economico, specialmente nelle comunità rurali; e il partito democratico che – amico delle grandi corporazioni – non ha fatto politiche in favore di queste aree, ha marginalizzato la propria ala progressista, e non ha fatto abbastanza campagna presidenziale negli stati della "rust-belt", dati per scontati perché tradizionalmente democratici, la così detta "muraglia blu" (la "blue wall").²⁹

Dall'altro lato, chi scriveva per i grandi media ha teso a enfatizzare attitudini, credenze e preferenze, cioè le scelte personali, come

28 "Political books, Purple blues", *The Economist*, 30 settembre 2017.

29 Due buoni esempi sono Connor Kilpatrick, "This Didn't Have to Happen", *Jacobin*, 27 ottobre 2016, e Mike Davis in <https://catalyst-journal.com/vol1/no1/great-god-trump-davis>.

fattori che spiegavano la vittoria di Trump.³⁰ Come seguissero il consiglio di Vance di “smetterla di fingere che ogni problema fosse strutturale” e invece di “trattare i poveri come agenti morali”³¹ hanno dato peso, fra l’altro, alla vulnerabilità e disperazione degli elettori, alla reazione contro quello che era percepito come disprezzo delle élite e ai corrispondenti sentimenti di invidia e vergogna, insieme con il nativismo, la xenofobia, la islamofobia, i sentimenti anti-immigrati, al razzismo e alla paura di perdere i privilegi dei bianchi, al sessismo, all’omofobia, alle credenze evangeliche di destra, e alla politiche anti-abortiste.

Tutte queste forze – strutturali, istituzionali, individuali – hanno avuto senza dubbio il loro effetto in Appalachia e nel resto del paese, ma i risultati delle elezioni del 2016 sono il risultato *sovradeterminato* di una miriade di fattori complessi. Come questi fattori si debbano separare e soppesare è una questione che riguarda teoria, metodologie, e strutture ideologiche.³² I media mainstream, però, si sono concentrati su una particolare categoria *statistica* di votanti – i bianchi rurali con un’istruzione inferiore al college – e specialmente quelli che vivono in un posto particolare – l’Appalachia.

Individuare i bianchi con un’istruzione inferiore al college come un aggregato – aggregato che comprende, fra l’altro, i super-ricchi Bill Gates e Mark Zuckerberg – non crea una classe o gruppo reale, ma i media l’hanno inteso così prima e dopo le elezioni del 2016. Hanno evocato questa pura astrazione e gli hanno dato vita, attribuendo caratteri culturali e psicologici a un non-essere. Per saperne di più giornalisti da prendi e scappa hanno invaso l’Appalachia, definita in quel momento “il cuore del paese di Trump”, per guardare da vicino la geografia e la cultura immaginarie della regione, rifacendo quello che hanno fatto già così spesso in passato. Anche se un analista si è lamentato che *Hillbilly Elegy* è “il punto più prossimo cui la gran parte dei giornalisti si sia mai avvicinato in quella regio-

30 Uno degli studi più esaustivi del comportamento dei votanti nelle elezioni del 2016 si deve al “Democracy Fund Voter Study Group”, 2017.

31 Dreher, “Trump: Tribune of Poor White People”, cit.

32 In risposta al commento di Nate Silver che l’elezione del 2012 è stata “sovradeterminata”, David Ruccio osserva che la sovradeterminazione è la posizione epistemologica per cui ogni evento può essere sia causa che effetto, cioè che gli eventi non possono essere ridotti a un’unica spiegazione essenziale. Si veda “Overdetermined Election”, *Occasional Links and Commentary*, 5 novembre 2012.

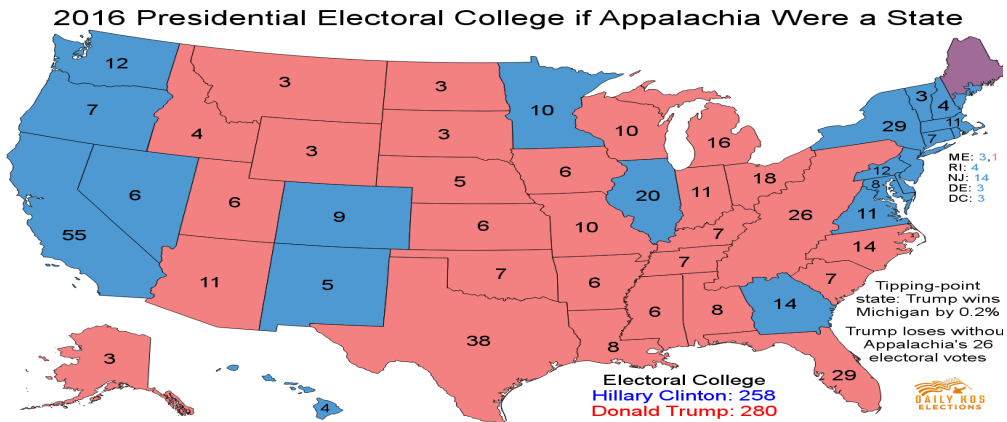
ne”, alcuni reporter sono andati in effetti in West Virginia e Eastern Kentucky, ma spesso con risultati poco apprezzabili.³³ Alla peggio, le loro corrispondenze sembravano i film horror hillbilly che dipingono gli appalachiani come furfanti endogamici, mutanti, deformati, e omicidi che depredano selvaggiamente innocenti viaggiatori urbani che si perdono accidentalmente o sono intrappolati nel “mostruoso rurale”.³⁴

Perfino quando discutevano la situazione fin troppo vera delle comunità carbonifere e (perfino più raramente) quando intervistavano le minoranze nella regione, i reporter rappresentavano comunque l’Appalachia come l’“altro” dell’America. Un giornalista ha “ammesso” che quando è entrato nella contea di McDowell in West Virginia “si è sentito un po’ come chi attraversa un confine nazionale”. Un altro che visitava la stessa contea per la *New Republic* dopo le elezioni si è lamentato che la West Virginia si era “abbandonata” a una “miseria quasi feudale”. E aggiungeva: “Come gran parte dell’America, la gente di Trump Country, del paese di Trump, desidera un passato che non è mai esistito e un futuro che non può essere” (ironicamente, stava coprendo un rally post-elezioni di Sanders in favore dell’assistenza sanitaria che era stato accolto con applausi fragorosi da un vasto pubblico). Con uno sforzo particolarmente goffo dopo le elezioni, uno scrittore di *Vox* si chiedeva perché la gente avesse votato per un candidato che aveva fatto campagna promettendo di annullare la loro copertura sanitaria, ma aveva intervistato solo una persona, una donna che diceva di non pensare che Trump lo avrebbe fatto – e che a ogni modo non era sicura la legge potesse essere cambiata (controllo di fatto: Trump aveva promesso che l’avrebbe fatta finita con lo “Obamacare” ma che tuttavia avrebbe creato una copertura sanitaria migliore). Accanto a questo spiccano le interviste fatte ai minatori del carbone sul perché sperassero che Trump avrebbe

33 Michael Massing, “Journalism in Trump’s America”, *The Nation*, 6/13 febbraio 2017.

34 In una sottile analisi delle reazioni a questi film, Emily Satterwhite ha mostrato come gli spettatori tendano a focalizzarsi solo sulle qualità mostruose degli hillbilly perfino quando i film codificano messaggi anti-capitalistici, quali quelli che riportano le mutazioni riscontrate fra gli Appalachiiani alle tossine industriali. Emily Satterwhite, “The Politics of Hillbilly Horror”, in Michele Grigsby Coffey e Jodi Skipper, a cura di, *Navigating Souths: Transdisciplinary Explorations of a U. S. Region*, University of Georgia Press, Athens 2017, pp. 227-45.

riportato posti di lavoro all'industria del carbone, come aveva promesso benché le prospettive fossero magre. Una giornalista a livello nazionale ha intervistato attivisti prominenti e scrive di aver trovato "alcuni appalachiani incredibilmente intelligenti e vibranti" che "lavoravano senza posa per ricostruire le loro comunità, proteggere il loro ambiente e conservare le loro culture". Questo sembra averla sorpresa. Ha confessato che prima di andare lì "quando pensavamo all'Appalachia, vedevamo povertà, Trump e caricature culturali", le "immagini riduttive e i tropi cui noi stessi eravamo stati esposti". Ma riflessioni del genere su di sé fra i giornalisti liberali sono rare.³⁵



Il collegio elettorale presidenziale del 2016 se l'Appalachia fosse uno stato (dal *Daily Kos* "elections"): Trump avrebbe perso senza i 26 voti elettorali dell'Appalachia

35 Si vedano, in ordine, Lauren Gurley, "West Virginia, 'Identity Decline' and why Democrats must not look away from the rural poor", *In these Times*, 15 dicembre 2016; Kevin Baker, "The Eternal Sunshine of the Spotless White Mind", *New Republic*, 18 marzo 2017; Sarah Kliff e Byrd Pinkerton, "This Trump Voter Doesn't Think Trump Was Serious about Repealing Her Health Insurance", *Vox*, 13 dicembre 2016; Sheryl Gay Stolberg, "Trump's Promises Will Be Hard to Keep, but Coal Country Has Faith", *New York Times*, 28 novembre 2016; Gregory S. Schneider, "Deep in Virginia's Craggy Coal Country, They Saw Trump as Their Only Hope", *The Washington Post*, 12 novembre 2016; e Sana Saeed, <http://medium.com/aj-story/Appalachia-without-the-classism-and-caracatures-c1a71d9b271>, 6 febbraio, 2017.

Senza queste riflessioni, l'Appalatchia è diventata quello che chiamo "Trumpalatchia", un reame mitico costruito dai media, arretrato e omogeneo. Gli appalachiani erano ancora la "gente di ieri" come erano descritti negli anni Sessanta, a adesso sembrava fossero diventati amari, risentiti, di destra, e razzisti. Quelli che si dipingevano come "problemi culturali riguardo razzismo, sessismo, e omofobia" hanno occupato il centro del palcoscenico nella diagnosi liberale della sua patologia. "Una tempesta perfetta di dati economici, conservatorismo strisciante e aperto razzismo", si è detto, aveva generato la sua svolta a destra dopo decenni di militanza democratica. Si diceva che gli hillbilly erano disperati di fronte "alla perdita reale e percepita dei vantaggi sociali ed economici di essere bianchi". In altre parole, l'Appalatchia è stata rappresentata come "il risentimento che ha innescato il fuoco della politica nazionale".³⁶

The Guardian l'ha descritta come parte di "una reazione degli elettori bianchi di classe lavoratrice frustrati dal loro relativo declino di status in America – come simboleggiato in parte, naturalmente, dal primo presidente nero". Un editorialista del *New York Times* ha scritto che "l'America non è più abbastanza bianca" per questi elettori. "Per queste persone, il 'Make America Great Again' di Trump non è la retorica vuota di un esperto imbroglione mediatico del Queens, ma una chiamata alle armi da ultima spiaggia diretta all'anima di un paese in cambiamento dove le minoranze saranno la maggioranza a metà secolo."³⁷

Il risentimento non è per forza negativo. Anche se è ritratto spesso come un'emozione oscura e sinistra, spesso il risentimento è la reazione morale a un'ingiustizia percepita. Quello che è in gioco, a volte a opera della politica, è contro che cosa tale risentimento sia diretto.³⁸ In *Hillbilly Elegy*, Vance esprime il risentimento provato una volta in Ohio verso un suo vicino drogato che prendeva il welfare e comprava bistecche quando l'autore stesso non poteva permetterselo: "Non

36 Jack Jenkins, <https://thinkprogress.org/appalachia-used-to-be-a-democratic-stronghold>, 25 maggio 2016; Roger Cohen, "We Need 'Somebody Spectacular': Views from Trump Country", *New York Times*, 9 settembre 2016.

37 Karen Heller, "'Hillbilly Elegy' made J.D. Vance the voice of the Rust Belt. But does he want the job?", *The Washington Post*, 6 febbraio 2017.

38 Si veda Jurgen Habermas, *Moral Consciousness and Communicative Action*, The MIT Press, Cambridge 1990, in particolare pp. 45-50; anche utile Elizabeth Morelli, "Resentment and Rationality", <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Anth/AnthMore.html>.

riuscivo proprio a capire come mai la nostra vita fosse così difficile mentre quelli che vivevano [della generosità del governo] si godevano gingilli che io non mi sognavo nemmeno”.³⁹ Altrove mette a nudo il sottotesto razziale del suo pensiero quando dice che, secondo lui, gli hillbillies e gli altri bianchi americani della classe lavoratrice hanno risentimento verso Obama perché “è tutto quello cui dà valore la meritocrazia americana” quando “non dà per niente valore a noi”.⁴⁰

A proposito di colpa e risentimento, in congiunzione con il fasullo movimento di base organizzato dall’industria del carbone contro la “guerra al carbone”, i politici repubblicani in Appalachia hanno deviato magistralmente il risentimento dei minatori per le perdita massiccia di posti di lavoro dall’incapacità dell’industria appalachiana di competere con i carburanti all’epoca più economici, e con le regioni più produttive dell’ovest, indirizzandola solo contro i regolamenti ambientalisti di Obama. Nel 2016 i neoliberalisti aziendali nel partito democratico e i media mainstream hanno riversato sulla Trumpalazia il loro risentimento per la vittoria presidenziale di Trump. Non c’è stata espressione più oltraggiosa del gioco a “di chi è la colpa delle elezioni” di quella pubblicata sul *Daily Kos*, voce ufficiosa del partito democratico. Senza nessuna giustificazione, il quotidiano definiva l’Appalachia una “regione culturale di grandi dimensioni” e poi disegnava la mappa riprodotta all’inizio come se essa fosse uno stato con ventisei voti nel Collegio elettorale. Questo pezzetto di scrittura creativa gli ha permesso di dichiarare drammaticamente che “Donald Trump ha vinto il Collegio elettorale solo grazie all’Appalachia”. L’Appalachia “ha imposto sugli interi Stati Uniti [...] la sua volontà di eleggere un presidente con cui il resto del paese non era d’accordo”.⁴¹ Che metamorfosi meravigliosa. L’Appalachia, formata da porzioni di 12 stati diversi con milioni di abitanti, diventa prima una regione unitaria dal punto di vista della cultura, poi uno stato e poi l’unica causa di un disastro politico nazionale. Caspita!

39 Vance, *Elegia americana*, cit., p. 138.

40 Citato in Paul Lewis, “Hillbilly Elegy author JD Vance on Barack Obama: ‘We dislike the things we envy’”, *The Guardian*, 25 gennaio 2017. Per un’analisi ulteriore del risentimento che “emerge più e più volte nel suo libro” si veda Alec Macgillis e Pro Publica, “The Original Underclass”, *The Atlantic*, 9 settembre 2016.

41 <https://www.dailykos.com/stories/2017/1/4/1613126/-Forget-imperial-California-Donald-Trump-only-won-the-Electoral-College-thanks-to-Appalachia>.

Nel frattempo, Vance è andato avanti e ha incassato le sue credenziali di destra. È stato preso in considerazione come candidato per alti uffici politici e nel 2022 è entrato al Senato. Intanto, ha creato in Ohio un'organizzazione no-profit per combattere "l'abuso di oppiacei, salvare famiglie, e aprirgli il cammino verso la classe media".⁴² Nel 2017 ha scritto la prefazione all' "Indice della Cultura e delle Opportunità" della Heritage Foundation; finanziata da Koch, la pubblicazione reitera la tesi della cultura della povertà.

In linea con i fratelli Koch, che hanno messo le loro vaste risorse a favore non di Trump ma di un repubblicano che non si presentava per la presidenza, Vance riferisce di aver amato Trump, ma di esserne terrificato, tanto che non ha votato per lui ma per un candidato conservatore fuori lista.⁴³ Ciò nonostante è stato candidato a dirigere la Heritage Foundation da un estremista della Alternative Right come Steve Bannon. Vance non è Steve Bannon anche se sbaglia. Tuttavia, dato il suo ritratto degli hillbillies come una razza distinta di bianchi etnici svantaggiati, non è poi così sorprendente che Bannon, che ha chiamato *Hillbilly Elegy* un "libro magnifico", abbia cercato di reclutarlo come potenziale alleato.⁴⁴

Il gradino più alto dei super-ricchi in America non è mai stato più abbiente, mentre il reddito dei percettori di salario profondamente indebitati ha stagnato per decenni. Milioni di persone negli Stati Uniti sono costretti a vivere in povertà e un numero ancora maggiore sperimenta insicurezza economica e gravi difficoltà.⁴⁵ Questa non è l'era delle politiche identitarie e degli shibboleth sull'autosufficienza e le scelte personali.

In "The Afterlife of a Memoir", Aninatta Forno mette in guardia: "Scrivete le vostre memorie ma solo se siete sicuri che volete portarne le conseguenze ogni giorno per il resto della vita".⁴⁶ Il gran pericolo e la tragedia di fondo di *Hillbilly Elegy* non è semplicemente che

42 Si veda, fra gli altri, il *New York Times*: <http://www.nytimes.com/2022/10/08/us/politics/jd-vance-ohio-senate-nonprofit.html>.

43 Riportato in Dreher, "Trump: Tribune of Poor White People", cit.

44 Robert Costa et al., "Heritage Foundation Considers...", *Washington Post*, 17 ottobre 2017.

45 Per un'analisi delle ineguaglianze negli Stati Uniti si veda David F. Ruccio, "Class and Trumponomics", *Real-World Economics Review* 78 (2017).

46 http://www.nybooks.com/daily/2017/11/13/the-after-life-of-a-memoir/?utm_medium=email&utm_campaign=NYR1.

perpetua gli stereotipi appalachiani. È che promuove una politica tossica che non fa altro che opprimere ancora di più gli hillbillies che Vance sostiene di amare e per cui dice di parlare.

Dwight Billings ha insegnato per il Dipartimento di Sociologia della University of Kentucky dal 1975 al 2017. Nel corso della sua carriera ha ricevuto numerosi prestigiosi riconoscimenti come docente e come studioso. È stato presidente dell'Appalachian Studies Association, vice presidente della Southern Sociological Society e *chief editor* del *Journal of Appalachian Studies*. Fra le sue pubblicazioni ricordiamo nel 2000, con Kathleen Blee, il fondamentale studio *The Road to Poverty: The Making of Wealth and Hardship in an American Region* (Cambridge University Press). La traduzione di "Once Upon a Time in Trumplachia: *Hillbilly Elegy*, Personal Choice and the Blame Game" è di Anna Scannavini. Si ringraziano l'autore e i curatori del volume *Appalachian Reckoning* per averci consentito di pubblicare questo saggio.

Come J.D. Vance ha conquistato prima la Sinistra e poi la Destra

Liam Mayes

Il 3 maggio 2022 J.D. Vance, intellettuale conservatore, *venture capitalist* e autore delle proprie memorie, ha vinto le primarie repubblicane e nel Midterm del 2022 ha sfidato il democratico Tim Ryan per uno dei seggi dell'Ohio al Senato americano. Durante le primarie, Vance ha ostentato le credenziali di conservatore, attraendo gli elettori sia come "outsider conservatore", pronto a difendere "gli americani normali" dai politici di professione che cospiravano contro di loro, che come candidato di Donald Trump, dopo il tardivo *endorsement* dell'ex presidente. Sei anni prima, Vance era stato un beniamino dei liberali. I critici letterari (un gruppo notoriamente di sinistra) avevano lodato il suo *memoir*, *Hillbilly Elegy: A Family and Culture in Crisis* (2016). Era stato intervistato da Terry Gross su *Fresh Air*, aveva parlato a un pubblico entusiasta e ricettivo all'Aspen Institute, e pubblicato saggi sull'*Atlantic*, il *Guardian* e il *New York Times* – incluso un pezzo del 2017 sui meriti della presidenza Obama.¹ Fattore centrale per l'appel liberale di Vance era stata all'epoca la sua tagliente posizione critica nei confronti di Trump, che Vance sosteneva non solo non offrisse alcuna soluzione ai problemi urgenti del paese, ma fosse reo anche di "debase our entire political culture".² In un articolo particolarmente evocativo sull'*Atlantic*, Vance aveva persino osato una metafora estesa in cui paragonava l'ascesa di Trump a una epidemia di oppiacei: "Trump is cultural heroin. He makes some feel better for a bit. But he cannot fix what ails them, and one day they'll realize it".³

1 Vance, J.D., "Barack Obama and Me", *New York Times*, 2/1/2017, <https://www.nytimes.com/2017/01/02/opinion/barack-obama-and-me.html>.

2 "Svalutare la nostra intera cultura politica". J.D. Vance, "How Donald Trump Seduced America's White Working Class." *Guardian*, 10/9/2016, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/sep/10/jd-vance-hillbilly-elegy-donald-trump-us-white-poor-working-class>.

3 "Trump è eroina culturale. Può far sentire meglio alcuni per un po'. Ma non

Oggi la presenza di Vance nei media sembra un po' diversa. Le sue interviste televisive includono ora *Tucker Carlson Today*, *Tucker Carlson Tonight*, *America First with Sebastian Gorka*, *Breitbart News*, e il *Federalist Radio Hour*. I suoi articoli mostrano tratti sempre più conservatori, dal *Wall Street Journal* all'*American Mind*, *National Review* e il *Daily Signal*. La sua critica a Trump si è trasformata in simpatia. Ed è diventato sempre più esplicito riguardo ciò che considera le più grandi minacce alla prosperità americana, tra cui la "crisi del confine creata da Biden", la teoria critica della razza, e l'aborto.⁴

La luna di miele fra Vance e la sinistra americana sembra essere giunta al termine.

Questo saggio esplora come Vance sia divenuto più incendiario e antiliberalista dalla pubblicazione del suo *memoir*. Dalla sua caratterizzazione xenofobica del "caos" al confine con il Messico,⁵ fino alle sue crociate contro l'aborto⁶ e i sussidi per l'assistenza all'infanzia,⁷ fino ai suoi ripetuti attacchi su Twitter contro le persone *queer* e *transgender* in nome dei valori familiari tradizionali, Vance fomenta un risentimento pericoloso e trasforma le categorie più vulnerabili in target. Eppure, nonostante l'interpretazione prevalente, Vance non si è semplicemente trasformato da memorialista ponderato a mostro bigotto da un giorno all'altro.

Se osserviamo più da vicino, notiamo che la retorica della campagna politica e *Hillbilly Elegy* hanno un'ideologia e una struttura comuni. In entrambi i casi, Vance si erge a campione del Sogno Americano e difensore del sistema meritocratico che si suppone lo sostenga. Uno dei pilastri della sua campagna è l'idea che le élite della cultura e del governo statunitensi (e i valori liberali che queste

può risolvere il loro malessere, e un giorno lo capiranno". J.D. Vance, "Opioid of the Masses." *Atlantic*, 4/7/2016, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2016/07/opioid-of-the-masses/489911/>.

4 "J.D. Vance Launches Senate Campaign, Brands Himself as 'Conservative Outsider'", *Forbes Breaking News*, 2/7/2021, <https://youtu.be/jJiCTr9zOaE>.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*; J.D. Vance, "What to do about Woke Capital." Discorso al Claremont Institute: Center for the American Way of Life, Washington, D.C., 18/5/ 2021. <https://dc.claremont.org/watch-jd-vance-on-woke-capital/>.

7 Jenet Erickson e J.D. Vance, "Biden's Daycare Plan Is Bad for Families", *Wall Street Journal*, 3/5/2021, <https://www.wsj.com/articles/bidens-daycare-plan-is-bad-for-families-11620078804>.

impongono al resto del paese) costituiscono una minaccia esistenziale per il sistema. Secondo Vance, queste élite stanno attaccando gli americani medi, plaudendo all'arrivo di immigrati che rubano lavori americani, che denigrano le donne che restano a casa a badare ai figli, ed espongono gli studenti facilmente suggestionabili all'influenza corruttrice di persone *queer, trans*, e a quella dei teorici critici della razza. Anche *Hillbilly Elegy* si concentra sulle minacce esistenziali al Sistema – e di nuovo Vance ne è il guardiano – ma con un diverso target di antagonisti: drogati, disoccupati, genitori negligenti, i beneficiari dell'assistenza sociale, e quasi chiunque non sia in grado di eguagliare l'esempio di Vance. Condannare la retorica della sua campagna politica come un tragico scostamento dal suo *memoir* cela le fondamenta ideologiche inalterate della sua politica e semplifica la natura del suo fascino. Ignora anche la possibilità che *Hillbilly Elegy* – un libro ricevuto entusiasticamente dall'audience liberale e al contempo scritto da chi sarebbe diventato un candidato di scorta trumpiano al Senato americano – abbia qualcosa da insegnarci sulla politica e sulla cultura americana oggi.

La narrazione di *Hillbilly Elegy* si dipana sullo sfondo di uno scenario di povertà bianca, dipendenza, prospettive economiche agli sgoccioli per gli americani meno abbienti, infrastruttura sociale in frantumi nella città di Middletown, nella *Rust Belt* dell'Ohio durante gli anni '90. Se i problemi sociali cogenti sono lo sfondo di *Hillbilly Elegy*, la famiglia di Vance ne è il cast, e Mamaw, la nonna materna di Vance, ne è il cuore carismatico. Come introduzione alla sua famiglia estesa, Vance ricorda i viaggi estivi a Jackson, Kentucky, durante l'infanzia, alla casa natale della famiglia. Con un misto di affetto e stupore, descrive gli zii mescolando folklore familiare e ricordi personali. Ricorda di essere sfuggito alla minaccia di un coltello a serramanico brandito da Zio Teaberry, il più vecchio degli uomini Blanton, che lo insegue "threatening to feed my right ear to the dogs".⁸ Racconta la storia di quando, vari decenni prima, uno Zio Teaberry più giovane aveva sentito un uomo esprimere commenti a sfondo sessuale su Mamaw, sua sorella: "Uncle Teaberry drove home, retrieved a pair of Mamaw's underwear, and forced the young man – at knifepoint – to

8 J.D. Vance, *Hillbilly Elegy: A Family and Culture in Crisis*, Harper, New York 2016, p 14: "giurando di dare il mio orecchio destro in pasto ai cani". *Elegia Americana*, trad. it. di R. Merlini, Garzanti, Milano 2017, p. 21.

consume the clothing”.⁹ Vance descrive lo zio Pet come “il più attraente degli uomini Blanton”, dal “fascino tranquillo” che nascondeva un “gran brutto carattere”. Racconta di quando un camionista apostrofò lo zio come “figlio di puttana” e questi intese l’insulto come uno sgarbo verso la madre. Zio Pet “pulled the man from his truck, beat him unconscious, and ran an electric saw up and down his body”.¹⁰

Gli zii di Vance sono personaggi che ci coinvolgono in larga misura per l’intensità e la violenza delle loro azioni. Tuttavia il loro fascino non è solo monodimensionale. Nonostante i loro difetti, Vance li descrive come fondamentalmente affettuosi, leali e onesti. “My people,” scrive Vance, “were extreme, but extreme in the service of something – defending a sister’s honor or ensuring that a criminal paid for his crimes. The Blanton men [...] were enforcers of hillbilly justice, and to me, that was the very best kind”.¹¹ Nel suo racconto, i Blanton non sono né i cattivi, né delle caricature, ma antieroi, imprevedibili e violenti, ma legati ai loro codici d’onore, la loro brutalità sempre a servizio di una causa nobile. Come con molti dei personaggi che descrive, gli zii di Vance sono al contempo eccezionali e sentimentali, e l’incongruità tra le loro personalità esplosive e la loro devozione alla “giustizia Hillbilly”, così come a un giovane Vance, è funzionale a una prosa avvincente.

Mentre gli zii possiedono cuori teneri sotto micce incredibilmente corte, Vance è straordinario per essere riuscito a sfuggire alla povertà e farsi strada fino alla scuola di legge di Yale e oltre. Nonostante la sua meteoritica ascesa sociale, Vance minimizza i propri risultati eccezionali; e tuttavia la narrazione della sua resilienza soddisfa la fantasia americana su come le scelte giuste, il duro lavoro e puntare su sé stessi siano in grado di sconfiggere le avversità e dare accesso a ritorni remunerativi.

Per spiegare come ha superato le avversità che ha dovuto affron-

9 *Hillbilly Elegy*, p. 17; “lo zio andò a casa, recuperò un paio di mutande della sorella e costrinse il giovane malcapitato – con un coltello puntato alla gola – a divorarle”. *Elegia americana*, p. 24.

10 *Hillbilly Elegy*, p. 15: “lo tirò giù dal camion, gli fece perdere i sensi a furia di botte e lo concìò per le feste con una sega elettrica”. *Elegia americana*, p. 21.

11 *Hillbilly Elegy*, p. 17: “I miei familiari erano tipi estremi, ma erano al servizio di qualcosa – la difesa dell’onore di una sorella o la punizione di un criminale. I fratelli Blanton [...] erano alfieri della giustizia hillbilly e per me non poteva esserci nulla di più positivo”. *Elegia americana*, p. 24.

tare, Vance ha due *refrain*: la sua attitudine positiva e il giusto sostegno. Il primo dimostra il carattere di Vance e il secondo la natura lodevole dei membri della sua famiglia, specialmente la nonna. Laddove Vance enfatizza la propria natura ordinaria, descrive la nonna come fuori dall'ordinario. La nonna è sia l'angelo guardiano, sia la bussola morale che protegge e guida Vance. Quando questi ha bisogno di una calcolatrice grafica costosa, la nonna trova il modo di fargliela avere. Quando si arrabatta al centro addestramento reclute della marina, le sue lettere giornaliere lo incoraggiano. Sfama Vance con la sua pensione, si assicura che finisca i compiti, e paga le bollette quando la madre di Vance non può farlo. Ancor più importante, instilla in Vance le convinzioni e i valori che lo spingono verso la prosperità: "Mamaw and Papaw taught me that we live in the best and greatest country on earth. This fact gave meaning to my childhood. Whenever times were tough – when I felt overwhelmed by the drama and the tumult of my youth – I knew that better days were ahead because I lived in a country that allowed me to make the good choices that others hadn't. When I think today about my life and how genuinely incredible it is [...] I feel overwhelming appreciation for these United States. I know it's corny, but it's the way I feel".¹² Così, Vance inquadra il suo successo non solo come il risultato del suo duro lavoro, della giusta predisposizione e delle decisioni giuste, ma anche come il frutto dell'influsso e del sostegno della nonna. In breve, prospera perché lui e la nonna sono persone buone e responsabili, con i giusti valori, con una profonda abnegazione verso la nazione, la famiglia e verso di sé. Quando spiega del perché alcuni abbiano successo, il suo racconto appare piuttosto ingenuo, anche se di certo nazionalistico. Quando spiega perché gli altri falliscono, il racconto è intriso di ostilità.

Sebbene *Hillbilly Elegy* tragga energia dall'urgenza dei problemi sociali che introduce, si tratta essenzialmente di un libro su individui

12 *Hillbilly elegy*, p. 190: "la nonna e il nonno mi hanno insegnato che viviamo nel paese più avanzato del mondo. Questa certezza ha dato significato alla mia infanzia. Quando le cose si mettevano male - quando ero oppresso dai drammi e dai turbamenti della mia giovinezza - sapevo che mi aspettavano giorni migliori perché vivevo in un paese che mi offriva possibilità che altri non avevano. Quando penso alla mia vita e a quello che mi ha regalato [...] provo ancora lo stesso amore per gli Stati Uniti. So che è banale, ma è così". *Elegia americana*, p. 187.

senzazionali. Invece di analizzare le mutevoli correnti economiche, le politiche fuori controllo del governo e i progressi e i ritardi della tecnologia, Vance si concentra sui tratti individuali, sui pattern comportamentali e su aneddoti rivelatori. Celebra il senso di giustizia degli zii, la devozione della nonna e la propria etica del lavoro; al contempo condanna gli *hillbillies* per le loro scelte sciagurate e le azioni sconsiderate. Nell'arco di un paio di pagine, Vance identifica il "comportamento davvero irrazionale" che crede sia facendo marcire la cultura hillbilly dall'interno: "We spend our way into the poorhouse"; "We spend to pretend we're upper-class"; "We choose not to work when we should be looking for jobs"; "We'll get fired for tardiness, or for stealing merchandise and selling it on eBay, or for having a customer complain about the smell of alcohol on our breath"; "Our eating and exercise habits seem designed to send us to an early grave and it's working".¹³ L'obiettivo dichiarato di Vance in *Hillbilly Elegy* è descrivere la crisi che ha colpito la comunità e la cultura della sua infanzia. Come scrive, il libro è sul "reacting to bad circumstances in the worst way possible. It's about a culture that increasingly encourages social decay instead of counteracting it".¹⁴ Quando Vance biasima la cultura hillbilly per non aver reagito, ma aver incoraggiato il declino sociale, il colpevole non è la cultura, ma gli individui irresponsabili. Invece di sostenere le proprie affermazioni su riscontri sociologici o etnografici, Vance le presenta come verità manifeste, e affida alla descrizione melodrammatica degli individui l'onere di convincerci.

Nella maggior parte dei casi, gli individui che spingono verso la decadenza sociale non sono fra gli amici e la famiglia di Vance, ma fra gli sconosciuti e le conoscenze che incontra nella sua vita a Middletown. Ricordando il suo periodo come cassiere nel supermercato

13 *Hillbilly Elegy*, pp. 146-48. "Spendiamo tutto per finire all'ospizio dei poveri"; "Spendiamo per far finta di appartenere alla classe superiore"; "al momento di cercare un lavoro decidiamo di non fare niente"; "Ci licenziano perché arriviamo in ritardo, perché rubiamo la merce e la rivendiamo su E-Bay, perché un cliente si lamenta del nostro fiato che puzza di alcol"; "Le nostre abitudini alimentari e sportive sembrano fatte apposta per mandarci prematuramente all'altro mondo, ed è così". *Elegia americana*, pp. 145-6.

14 *Hillbilly Elegy*, p. 7: "reagire a una situazione negativa nel peggior modo possibile. Di una cultura che promuove sempre più il decadimento sociale anziché contrastarlo". *Elegia americana*, p. 15.

del paese mentre frequentava le superiori, Vance fa il punto della situazione:

I also learned how people gamed the welfare system. They'd buy two dozen-packs of soda with food stamps and then sell them at a discount for cash. They'd ring up their orders separately, buying food with food stamps, and beer, wine, and cigarettes with cash. They'd regularly go through the checkout line speaking on their cell phones. I could never understand why our lives felt like such a struggle while those living off of government largesse enjoyed trinkets that I only dreamed about. Mamaw listened intently to my experiences at Dillman's. We began to view much of our fellow working class with mistrust. Most of us were struggling to get by, but we made do, worked hard, and hoped for a better life. But a large minority was content to live off the dole. Every two weeks, I'd get a small paycheck and notice the line where federal and state income taxes were deducted from my wages. At least as often, our drug-addict neighbor would buy T-bone steaks, which I was too poor to buy for myself but was forced by Uncle Sam to buy for someone else.¹⁵

Agli occhi di Vance, lui e la nonna combattono virtuosamente, mentre i loro vicini senza scrupoli si barcamenano imbrogliando il sistema. Vance non può permettersi una bistecca con l'osso perché i suoi vicini irresponsabili scelgono la droga e l'assistenza governativa invece dell'autodisciplina e del lavoro onesto. Questo passaggio è rivelatore di un segmento della classe lavoratrice che si merita di più di quanto

15 *Hillbilly Elegy*, p. 139: "Ho capito anche come la gente truffava il sistema del welfare. Acquistavano due casse di bibite con i buoni e poi le rivendevano a prezzo scontato per mettersi in tasca un po' di soldi. Facevano ordini separati, perciò pagavano la roba da mangiare con i buoni, e birra, vino e sigarette con u contanti. Passavano regolarmente alla cassa parlando al cellulare. Non riuscivo proprio a capire come mai la nostra vita fosse così difficile, mentre quelli che vivevano di sussidi pubblici si godevano gingilli che io non mi sognavo nemmeno. La nonna ascoltava attentamente il racconto delle mie esperienze in quel supermercato. Abbiamo cominciato a provare sfiducia nei confronti di quasi tutti gli altri membri della classe operaia. Tiravamo avanti a fatica, ma ci arrangiavamo lo stesso, sgobavamo e speravamo in una vita migliore. Ma una grossa minoranza si accontentava di vivere a spese della collettività. Ogni due settimane ricevevo un piccolo assegno e prendevo nota della ritenuta fiscale. Altrettanto spesso, la nostra vicina tossicodipendente acquistava bistecche con l'osso, che io non potevo permettermi, ma che Zio Sam mi costringeva ad acquistare per qualcun altro". *Elegia americana*, p. 138.

abbia (Vance crede che per gli americani onesti e sobri desiderosi di lavorare, vivere non dovrebbe essere una lotta), ma la discussione è meno sul sostenere chi sia meritevole e più sullo smascherare chi è indegno. In questa formulazione contorta, l'ingiustizia delle difficoltà economiche è che la vita di alcune persone povere è troppo agiata. Sebbene possa invidiarli in parte, Vance banalizza i "gingilli" con cui i suoi vicini si sollazzano perché ciò che conta davvero è il fatto che siano in mano a gente che non li merita.

Dato il legame opinabile che Vance stabilisce fra le tasse sul proprio reddito, la sua povertà relativa e lo stile di vita generoso di alcuni dei clienti dell'alimentari, la sua rabbia sembra esagerata. Il gruppo in questione è astratto e quasi senza volto, ma la sua rabbia è personale, nutrita dall'insistenza che sono *loro* che lo danneggiano. Quale male possibile possono aver fatto a Vance queste persone? Per quanto possa provare risentimento nei loro confronti, la cosa peggiore che fanno è costringerlo a battere alla cassa scontrini separati ed esporlo visivamente ai segni del loro uso di droga.

Qualsiasi minaccia rappresentino è, al massimo, un disagio per Vance, e di certo non eguaglia le forze combinate del supporto intenso della nonna e della propria ambizione. Sebbene le loro azioni abbiano poco o per niente effetto sulla sua vita, Vance crede che non stiano ancora soffrendo abbastanza e si augura che qualsiasi piccolo bene di conforto sia strappato loro. Lo squilibrio fra la minaccia limitata degli acquirenti irresponsabili e l'intensità dell'ira di Vance è un segno che l'origine del suo disprezzo è altrove. La vera minaccia a cui sopravvive in *Hillbilly Elegy* non è una fila anonima di clienti, ma sua madre, Bev.

Fin dall'inizio, la disfunzionalità di Bev si posiziona in netto contrasto con l'eroismo della nonna. Vance si descrive come "the grandson of the toughest woman anyone knew and the most skilled auto mechanic in town" e "the abandoned son of a man I hardly knew and a woman I wished I didn't".¹⁶ Nei capitoli che seguono, Bev e la nonna restano due figure antagoniste; mentre la nonna difende gli interessi di Vance, Bev li mette a rischio. In nessun altro passo questa dinamica risulta più chiara di quello in cui Vance descrive l'uso di

16 *Hillbilly Elegy*, p. 13: "il nipote della donna più tosta che ci fosse e del più bravo meccanico della città" e "il figlio abbandonato di un uomo che conoscevo a malapena e di una donna che avrei voluto non conoscere". *Elegia americana*, p. 20.

droghe di Bev. Poco dopo la morte del nonno e mentre la famiglia soffre, un Vance tredicenne e la sorella più grande Lindsay vedono la madre perdere il controllo:

A few days after the funeral, I walked onto Mamaw's front porch, looked down the street, and saw an incredible commotion. Mom was standing in a bath towel in her front yard, screaming at the only people who truly loved her: to Matt, 'You're a fucking loser nobody'; to Lindsay, 'You're a selfish bitch, he was my dad, not yours, so stop acting like you just lost your father'; to Tammy, her unbelievably kind friend who was secretly gay, 'The only reason you act like my friend is because you want to fuck me.' I ran over and begged Mom to calm down, but by then a police cruiser was already on the scene. I arrived on the front porch as a police officer grabbed Mom's shoulders and she collapsed on the ground, struggling and kicking.¹⁷

Nella descrizione di Vance, la tensione è fra l'esperienza fenomenologica del suo sé tredicenne e la sua voce autoriale. L'immagine del primo – inconsapevole dell'intero contesto, della necessità e della gravità di ciò che sta accadendo – che si fa largo per essere al fianco della madre e darle aiuto è complessa e triste. Dispiaciuti per il Vance tredicenne e toccati dalla sua preoccupazione innocente per la madre, è facile che si perda di vista il contesto ideologico della scena. Come tredicenne, Vance corre per aiutare la madre; ma, come adulto, si posiziona fuori dalla breve lista delle “uniche persone che le volevano veramente bene” (rendendo più forte la sua identificazione con la nonna, anche quest'ultima palesemente assente dalla lista). Questa discrepanza mostra che i due Vance sulla scena – quello più giovane e quello più vecchio, il protagonista e il narratore – non sono la stessa persona. Il tredicenne suscita simpatia per la sua preoccupa-

17 *Hillbilly Elegy*, p. 112: “Pochi giorni dopo il funerale, sono uscito sulla veranda della nonna, ho guardato giù in strada e ho visto una scena incredibile. La mamma era avvolta in un asciugamano nel cortiletto di fronte a casa, e malediceva le uniche persone che le volevano veramente bene: Matt (“sei solo un perdente nato, una nullità”); Lindsay (“Sei una puttana egoista, quello era mio padre, non il tuo, perciò smettila di comportarti come se lo fosse”); Tammy, il suo amico gentilissimo che era segretamente gay (“Fai tanto il gentile con me solo perché vuoi scoparmi”). Sono corso da lei e l’ho pregata di calmarsi, ma nel frattempo è arrivata una macchina della polizia. Ne è sceso un agente che l’ha afferrata per le spalle, mentre lei crollava a terra, urlando e scalciando”. *Elegia americana*, p. 113.

zione totalizzante per la salute della madre, mentre l'autore costruisce una narrazione nella quale immaginare il dolore di Bev come responsabilità di chiunque altro che non lei stessa è impossibile.

Nell'immaginario di Vance, l'essenza del comportamento irresponsabile di Bev è all'origine di qualsiasi minaccia lui si trovi ad affrontare. In un incubo che ha dall'età di sette anni, Vance è intrappolato in una casa sull'albero con Lindsay e la nonna quando Bev arriva di corsa: "She screams, but her voice is robotic and distorted, as if filtered through radio static. Mamaw and Lindsay run for a hole in the floor – presumably the exit ladder from the tree house. I fall behind, and by the time I reach the exit, Mom is just behind me. I wake up, right as she's about to grab me, when I realize not just that the monster has caught me but that Mamaw and Lindsay have abandoned me".¹⁸ Bev è senza dubbio sia sé stessa e sia "il mostro",¹⁹ una figura familiare che incorpora qualsiasi minaccia Vance si immagini, senza che diminuisca il terrore che il suo aspetto induce.

Vance dichiara di offrire una spiegazione culturale dell'erosione della working-class bianca della Grande Appalachia. Invece, delinea le sofferenze della sua infanzia come il risultato diretto delle scelte irresponsabili di Bev, del suo comportamento incosciente e dei suoi valori corrotti. Con la nonna e il nonno a fare da guide, Vance descrive il resto della sua famiglia in termini affettuosi, riconoscenti e, non infrequentemente, entusiasti comportamenti e tutto il resto. Queste persone incarnano la buona cultura hillbilly che Vance elogia, mentre Bev incarna l'origine della sua rovina. Le persone buone sono devote alle loro famiglie, amano il proprio paese, credono in sé stesse,

18 *Hillbilly Elegy*, p. 256: "Grida, ma la sua voce è meccanica e distorta, come se uscisse da una radio sintonizzata male. La nonna e Lindsay corrono a infilarsi in un buco nel pavimento (presumibilmente l'uscita che dà sulla scala). Io resto indietro, e quando arrivo all'uscita la mamma mi è ormai alle spalle. Mi sveglio di soprassalto non perché mi accorgo che il mostro mi ha raggiunto, ma perché la nonna e Lindsay mi hanno abbandonato". *Elegia americana*, p. 248.

19 Vance prosegue: "In different versions, the antagonist changes form. It has been a Marine Corps drill instructor, a barking dog, a movie villain, and a mean teacher [...] Without fail, the dream provokes pure terror". J.D. Vance, *Hillbilly Elegy*, pp. 256-57: "In altre versioni, il nemico cambia: un sergente istruttore urlante, un cane che abbaia, un cattivo dei film e un insegnante odioso [...] Quel sogno non manca mai di terrorizzarmi". *Elegia americana*, p. 248.

sperano per un futuro migliore e mantengono la fiducia in un onesto lavoro giornaliero e nella promessa del sogno americano. Le persone cattive, di contro, lasciano che le disfunzionalità personali mettano in pericolo il benessere delle proprie famiglie; non sanno fare o non sanno tenersi un lavoro; senza speranza, scelgono di fare uso di alcol e di droghe; e invece di lavorare per andare avanti, imbrogliano il sistema sfruttando i programmi governativi e le persone care.

Con fiducia assoluta nella sua capacità di distinguere chi è buono e chi è cattivo, la visione della responsabilità personale di Vance è tanto soggettiva e selettiva quanto brutale. Il problema non è una cultura, ma individui cattivi determinati a distruggerla. Vance crede che le persone come lui e la nonna non dovrebbero portare il peso imposto loro dagli irresponsabili. Allo stesso modo, crede che persone come Bev dovrebbero essere allontanate e costrette a fare i conti da sole con le conseguenze delle loro decisioni sbagliate. *Hillbilly Elegy* non è un'elegia di un gruppo socioeconomico spesso ignorato e in sofferenza, ma un panegirico della visione di Vance della responsabilità personale.

In *Hillbilly Elegy*, Vance menziona problemi sociali urgenti e poi li svuota dei loro contesti e delle loro cause sociali, economiche e storiche, raccontandoli come una lotta fra coloro che si impegnano per avere successo e coloro che sono loro di intralcio. Nel percorso fatto durante la campagna elettorale, Vance ha ampliato il raggio del suo sguardo senza cambiare l'equazione. La storia che racconta in *Hillbilly Elegy* è quella della sua ascesa allo status che pensa di meritarsi: "I knew that kids like me weren't supposed to get this far [...] I was better than where I came from: better than Mom and her addiction and better than the father figures who'd walked out on me".²⁰ La storia che ha continuato a raccontare all'elettorato dell'Ohio è quella di un gruppo di americani meritevoli a cui viene negato ciò che spetta loro. Entrambe le storie si basano su cattivi. Mentre Bev si frapponeva fra Vance e la ricchezza delle élite, sono ora le élite che cospirano contro le persone comuni oneste e gran lavoratrici. Quando inaugurò la sua campagna, Vance dichiarò esplicitamente qual era il proprio nemico:

20 *Hillbilly Elegy*, p. 223: "Sapevo che dai tipi come me non ci si aspettava così tanto [...] Mi ero dimostrato migliore dell'ambiente da cui provenivo: migliore della mamma e della sua dipendenza, e migliore delle figure paterne che mi avevano abbandonato l'una dopo l'altra". *Elegia americana*, p. 217.

“If you look at every issue in this country, every issue, I believe, traces back to this fact: on the one hand, the elites and the ruling class of this country are robbing us blind; and, on the other hand, if you dare complain about it, you are a bad person”.²¹ Nello stesso modo in cui Vance riduce l’apparente crisi nella cultura Hillbilly a una descrizione di Bev, la spiegazione dei problemi e delle crisi nazionali si riduce alla descrizione delle personalità e dei valori che caratterizzano le élite che Vance ritiene responsabili.

Per Vance, questa cultura delle élite assomiglia al peggio di Middletown, che non solo è meschino, ma anche incline a reprimere le persone buone: “If you think about the language you have to use, that way that you’re supposed to speak about certain topics, that, in some ways, is a barrier to a kid who came from a home where people talked like my grandma spoke, right. My grandma’s figures of speech, her politically incorrect mannerisms, those were not welcome in a place like Yale [...] Just the way in which our elites speak and think is itself a barrier to upward mobility for working-class kids”.²² Vance assembla le diverse parti della sua narrazione come un conflitto culturale “noi contro loro” attraverso sostituzioni metonimiche fluide. Vance, la nonna, i ragazzini working class e quelli esclusi da Yale (e luoghi simili) stanno da una parte, e quelli benvenuti a Yale (e luoghi simili), il *politically correct* e le élite stanno dall’altra. Ogni entità individuale rappresenta il resto della propria parte, un ipotetico sgarbo ai danni della nonna è la prova del desiderio delle élite di negare ai ragazzini della classe lavoratrice la mobilità sociale. Il comportamento di

21 “Se si osservano i problemi di questo paese, ogni problema credo si possa ricondurre a questo elemento: da un lato, le élite e la classe dirigente di questo paese ci stanno rubando anche le mutande; dall’altro, se osi protestare, sei una persona cattiva”. “JD Vance Launches Senate Campaign, Brands Himself as ‘Conservative Outsider’”, cit.

22 “Se pensi al linguaggio che devi usare, quel modo in cui si suppone tu debba parlare di determinati argomenti, quello, in qualche modo, è la barriera per un ragazzino che viene da una casa in cui la gente parlava come mia nonna, giusto. Le figure retoriche di mia nonna, le sue maniere politicamente scorrette, quelle non erano le benvenute in posti come Yale [...] Proprio nel modo in cui le nostre élite parlano e pensano è in sé una barriera alla mobilità sociale per i ragazzini della working class”. J.D. Vance, intervista con Tucker Carlson, *Tucker Carlson Today*, Fox Nation, 9/4/2021. <https://nation.foxnews.com/watch/efa9b528eda0e-0c731e5f8ece2f67916/>.

singoli studenti e professori alla scuola di legge di Yale diviene la cultura delle istituzioni delle élite e dell'educazione superiore più in generale, e poi "proprio il modo in cui le nostre élite parlano e pensano". In linea con il suo punto di vista in *Hillbilly Elegy*, questa è una logica totalizzante con un potenziale politico, con una posta in gioco impossibile e la promessa sicura di coltivare il risentimento. Una volta che i compagni di classe di Vance escono da Yale, la loro influenza cresce e il pericolo che rappresentano si accumula.

Un mese e mezzo prima dell'annuncio della sua decisione di presentarsi alle elezioni per il senato, Vance ha tenuto un discorso al Claremont Institute sul futuro del movimento conservatore e la minaccia del "capitale woke" in America:

My view of what the conservative movement should be about is pretty simple and pretty straight forward. I think that we should fight for the right of every American to live a good life in the country they call their own, to raise a family in dignity on a single middle-class job. It's a simple vision that if you work hard and play by the rules, you should be able to live a good life in this country, that is your own, that was built by your grandparents and parents, that will be inherited by your children...²³

La visione di Vance non è solo di una prosperità middle class per tutti coloro che la meritano, ma del "diritto di ogni americano... di crescere una famiglia dignitosamente con *un solo* lavoro middle-class". Insistendo sull'importanza di proteggere le famiglie monoreddito, Vance sostiene l'organizzazione specifica della famiglia mononucleare, a lungo associata con i valori tradizionali e conservatori americani, implicando che sia in pericolo. Sebbene non lo espliciti, la famiglia dignitosa che Vance ha in mente è quella in cui gli uomini guadagnano abbastanza da permettere alle donne di stare a casa e badare ai figli.

23 "La mia idea su ciò che il movimento conservatore dovrebbe fare è abbastanza semplice e diretta. Penso che dovremmo lottare per il diritto di ogni americano di avere una buona qualità di vita nella nazione che definiscono la loro, di crescere la famiglia dignitosamente con un reddito della classe media. È un concetto semplice, se lavori duro e giochi secondo le regole, dovresti essere in grado di vivere una buona vita in questo paese, che è il tuo, che è stato costruito dai tuoi nonni e dai tuoi genitori, e che sarà lasciato in eredità ai tuoi figli...". D. Vance, "What to do about Woke Capital", 18/5/2021,

Nonostante il dato reale secondo cui per molte famiglie americane il costo crescente di voci di spesa come l'alloggio, l'istruzione e la sanità abbia superato già di molto quello che si possono permettere due genitori che lavorano, Vance non è preoccupato né dai salari bassi né dal costo proibitivo di ciò che il resto del mondo considera diritti umani fondamentali. Invece, il pericolo che vede è "the culture that tells a young woman not to be proud of her children".²⁴ Da qui in poi, Vance gioca su un terreno conosciuto, convogliando la rabbia delle difficoltà economiche in una presa di posizione culturale contro coloro che guardano dall'alto in basso le donne che si occupano a tempo pieno dei propri figli. Questi cattivi sono liberali autoproclamatisi nel giusto e le élite presuntuose, ma anche le donne che trascurano i figli per la carriera e soprattutto le donne che scelgono di non avere figli. Anche se Vance inquadra le minacce in termini di discriminazione culturale, queste conservano un crinale economico. Dopo tutto, gli uomini che considerano lo sfamare la propria famiglia come il loro obbligo sacro ed esclusivo competono per troppo pochi lavori decenti contro donne egoiste che si ostinano nel voler fare carriera.

Nella logica di Vance, rafforzare la famiglia americana monoredito non è solo una questione di armonia domestica, ma di sicurezza nazionale. Il pericolo più cogente che fa capolino dietro i valori culturali che i liberali, le élite e le femministe impongono ai buoni americani è una cospirazione mirata a strappare il controllo della nazione dai suoi legittimi proprietari. Le sole persone che possono rivendicare la nazione come propria sono coloro che hanno i propri antenati a dimostrarlo. Ogni volta in cui la presenza primordiale diventa una condizione per la titolarità nazionale, l'immigrazione diventa una minaccia esistenziale. Nel racconto di Vance, assalitori immigrati hanno già aperto molteplici fronti, prendendo di mira qualsiasi cosa, dai lavori americani alla religione americana. Nel contesto di questi incessanti attacchi, permettere ai cittadini americani di vivere le loro vite oneste nella loro nazione inizia difendendo il confine, reclamando la sfera pubblica e la società civile, e impedendo a chi simpatizza con gli immigrati e ai cospiratori liberali di dirottare le risorse dal cuore della nazione ai suoi nemici.

24 "La cultura che dice a una giovane donna di non essere fiera dei propri figli". "J.D. Vance Launches Senate Campaign, Brands Himself as 'Conservative Outsider'", cit.

Sostanzialmente, la responsabilità di proteggere l'*American way of life* spetta alle donne. Con l'avanzare degli immigrati, Vance crede che l'unica strada per la salvezza della nazione sia attraverso ciò che egli definisce "il miglioramento dell'indice di natalità": "we owe something to our country, we owe something to our future, the best way to invest it is to ensure that the next generation actually exists".²⁵ In altre parole, assicurare un futuro all'America dipende dal fatto che le donne giuste abbiano i bambini giusti.

L'ostilità di Vance verso le donne nel 2021 non è totalmente distinta dalla sua descrizione delle imperdonabili mancanze di Bev come madre: in maniera simile, le sferzate anti-immigrazione su ciò che Vance chiama la "crisi del confine" rimandano al nazionalismo incrollabile che descrive come eredità della nonna. Ma questi strali sono sfumati e potrebbero essere scambiati per un affetto più innocente verso la famiglia e la nazione anche dai lettori liberali più attenti.

È possibile che i lettori liberali di *Hillbilly Elegy* siano stati conquistati dall'eroismo della nonna, dai fallimenti di Bev e dai trionfi di Vance al punto da ignorare il cupo sfondo sociologico e da non notare gli eccessi crudi della devozione senza compromessi di Vance verso la responsabilità individuale? Forse. Ma c'è un'altra possibilità. Vance e i suoi sostenitori liberali non concordano su chi sia sotto attacco, ma concordano sul fatto che la meritocrazia americana non stia funzionando come dovrebbe. Concordano sul fatto che i cattivi fanno fortuna e i buoni soffrono. Concordano sul fatto che il comportamento individuale sconfigge le condizioni sociologiche. Concordano sul fatto che la cosa più importante che ci dobbiamo l'un l'altro è una possibilità onesta di successo. Concordano sul fatto che chiunque sperperi le proprie opportunità dovrebbe almeno levarsi di mezzo. E concordano sul fatto che persone come Bev si meritino la sofferenza che provano. Chiunque si prenda la briga di cercare può trovare la propria versione di Bev, un individuo fragile che si ritiene responsabile di tutte le calamità della famiglia, della cultura e

25 "Dobbiamo qualcosa alla nostra nazione, dobbiamo qualcosa al nostro futuro, il modo migliore per investirvi è assicurarsi che la prossima generazione esista realmente". Vance, "Intervista con Chris Bedford e Ben Domenech", *Federalist Radio Hour*, FDRLST Media, 18/5/2021. <https://thefederalist.com/2021/05/18/why-j-d-vance-is-very-seriously-considering-a-senate-bid/>.

della nazione. A Middletown e oltre, attaccare questi individui non costituisce né una risposta efficace a problemi sociali ben radicati e nemmeno genera una sana critica sociale.

Liam Mayes insegna Inglese e Comunicazione alla Tulane University (New Orleans) ed è Assistant Director del Centro di Studi Transculturali. I suoi interessi di ricerca includono la storia culturale della povertà, la disuguaglianza sociale ed economica e il mito della meritocrazia. Il suo attuale progetto, "The Broken Hermeneutics of American Poverty," prende in esame la trasformazione del concetto di povertà e della sua progressiva invisibilità. La traduzione dall'inglese è di Cinzia Schiavini.

Hillbilly Eulogy: gli Appalachi contemporanei tra immaginario e letteratura

Marco Petrelli

La recente vittoria nelle elezioni di *midterm* del 2022 ha nuovamente portato alla ribalta J.D. Vance, imprenditore e politico repubblicano salito agli onori della cronaca nel 2016 a seguito della pubblicazione di *Hillbilly Elogy*, un *memoir* accolto dal plauso bipartisan di stampa e pubblico. Nel libro, Vance racconta del proprio difficile apprendistato alla vita da figlio della classe lavoratrice del sud americano, ponendo l'accento in particolare sulla peculiare dimensione culturale nella quale è cresciuto: quella dei cosiddetti *hillbillies*, i bianchi cronicamente impoveriti che popolano la parte meridionale della catena montuosa degli Appalachi. "Americans call them hillbillies, rednecks, or white trash", scrive Vance in merito a questo gruppo sociale, "I call them neighbors, friends, and family".¹ Gli abitanti di questa regione non sembrano però ricambiare l'affetto (benché evidentemente venato di paternalismo) dell'autore, essendo stati infatti tra i principali detrattori dell'opera. Qualche anno dopo la pubblicazione e il successo fulminante di *Hillbilly Elogy*, un gruppo di studiosi, artisti e scrittori provenienti dagli Appalachi ha infatti dato alle stampe *Appalachian Reckoning: A Region Responds to Hillbilly Elogy*, una risposta piuttosto veemente a quello che, nelle parole degli autori, è un resoconto "largely devoid of analyses of broader socioeconomic and historical dynamics", viziato da pregiudizi e stereotipi che cancellano la reale varietà e ricchezza della cultura appalachiana in favore di una narrazione semplicistica che aderisce *in toto* al canovaccio logoro del sogno americano.²

1 J.D. Vance, *Hillbilly Elogy: A Memoir of a Family and a Culture in Crisis*, HarperCollins, New York 2016, p. 3 (*Elegia americana*, trad. it. di R. Merlini, Garzanti, Milano 2017). "Gli americani li chiamano hillbilly (buzzurri, montanari), redneck (colli rossi) o white trash (spazzatura bianca). Io li chiamo vicini di casa, amici e familiari".

2 Anthony Harkins e Meredith McCarroll, a cura di, *Appalachian Reckoning*, West Virginia University Press, Morgantown 2019, p. 5. "Privo di più ampie analisi socioeconomiche e storiche".

Da un punto di vista prettamente retorico, è difficile negare che le riflessioni di Vance non soffrano di una sostanziale ambiguità. Se da un lato l'autore si aggrappa alla propria eredità *hillbilly* con l'evidente volontà di nobilitare una cultura indubbiamente vittima di stigmatizzazioni colpevoli, dall'altro è altrettanto palese il desiderio di distanziarsi da questa per giustificare il successo che Vance, nato da una famiglia gravemente disfunzionale e arrivato a ottenere una laurea in legge all'università di Yale, ostenta nel corso della narrazione. Come scrivono i curatori di *Appalachian Reckoning*, "only in distancing himself from Appalachia and what he dubs 'Greater Appalachia' has Vance come to be seen as the 'authentic' and 'credible' voice from the region and the white working class".³ Una schizofrenia di fondo muove il *memoir*, ma la paternità di questo approccio ambivalente non è certo attribuibile al politico, essendo legata in maniera indissolubile all'immagine dell'Appalachia così come questa si è cristallizzata nell'immaginario popolare americano. Nel tratteggiare la storia secolare dei lavoratori rurali indigenti del Sud, infatti, la storica Nancy Isenberg nota come gli *hillbillies*, da gruppo sociale vittima di una povertà artificialmente imposta dai più ampi rapporti di produzione capitalista, siano stati lentamente ma inesorabilmente trasformati in un'identità etnica intrinsecamente inferiore; e, allo stesso tempo, come la regione degli Appalachi non abbia mai del tutto perduto le mitiche qualità rigenerative che il primitivismo e il pastoralismo americano associano istintivamente a società più semplici e a stretto contatto con la terra. "Appalachia remained in the minds of many a lost island containing a purer breed of Anglo-Saxon. Here, in this imaginary country of the past, is where the best of Jefferson's yeoman 'roots' could be traced", afferma Isenberg.⁴ Il successo di *Hillbilly Elegy* è quindi probabilmente da ritrovarsi nel modo in cui Vance, coscientemente o meno, si muove fluidamente tra queste due

3 *Ibidem*. "Solo distanziandosi dagli Appalachi e da quella che definisce 'l'area appalachiana' Vance ha potuto essere considerato una voce 'autentica' e 'credibile' per la regione e la classe operaia bianca".

4 Nancy Isenberg, *White Trash: The 400-Year Untold History of Class in America*, Penguin, New York 2017, p. 270. (*White Trash. Storia segreta delle classi sociali in America*, trad. it. di P. Cecioni, Minimum Fax, Roma 2021). "Nella mente di molti, gli Appalachi rimasero un'isola perduta che ospitava una razza anglosassone più pura. Qui, a questa immaginaria terra del passato, si potevano far risalire le 'radici' migliori dei contadini descritti da Jefferson".

rappresentazioni antitetiche delle montagne del Sud e dei suoi abitanti, riuscendo ad accomodare il suo racconto alle aspettative ormai consolidate del pubblico statunitense.

Appalachia on whose mind?

Il particolare *status* imagologico dell'Appalachia, terra reale-e-immaginata (prendendo in prestito una nota definizione del geografo Edward W. Soja)⁵ stretta tra i poli di un bruto atavismo e della purezza originaria, favorisce senza dubbio questo genere di rappresentazioni sostanzialmente mitiche. Come affermato dagli autori di *Appalachian Reckoning*, la regione è infatti ciclicamente "riscoperta" dal *mainstream* americano, una dinamica che tende a rafforzare la percezione degli Appalachi come alterità misteriosa fondamentale insondabile piuttosto che gettare una luce più scientificamente etnografica sui suoi abitanti (operazione alla quale la raccolta in risposta a Vance è invece interamente votata).⁶ Sin dal primo riconoscimento di questa regione come bacino di un'identità antropologica peculiare, ma non per questo totalmente distinta dalla più ampia area culturale del Sud, quelli che sarebbero poi entrati nel vocabolario comune con il termine derogatorio di *hillbillies* furono infatti descritti come totalmente incompatibili con l'auto-rappresentazione istituzionale di un'America proiettata verso la modernità. William Goodell Frost, primo studioso al quale si deve la formalizzazione dell'esistenza di una distinta cultura *Appalachian American* all'interno delle varie declinazioni identitarie del meridione, definì i montanari appalachiani come "our contemporary ancestors in the Southern mountains", dichiarando come lo stato del progresso statunitense potesse essere via via misurato sull'evidente arretratezza che li caratterizzava.⁷ Frost, che da presidente dell'Oberlin College ridefinì la missione di questa istituzione per fornire un'istruzione alle genti d'Appalachia, era cer-

5 Per un approfondimento, si veda Edward W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Oxford 1996.

6 Anthony Harkins e Meredith McCarroll, a cura di, *Appalachian Reckoning*, cit., p. 4.

7 William Goodell Frost, "Our Contemporary Ancestors in the Southern Mountains", *The Atlantic* 03/1899, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1899/03/our-contemporary-ancestors-southern-mountains/581332/>, n.p., ultimo accesso il 26/01/2023.

tamente mosso dall'intento di nobilitare gli abitanti delle montagne come ultimi detentori di un'edenica (per quanto selvatica) purezza americana, ma le sue parole forniscono una chiara conferma della percezione di costoro come individui in cronico ritardo sulla rapida modernizzazione che investiva il resto del continente.

Se ci si sposta in avanti di settant'anni, e in particolare al celeberrimo romanzo del 1970 di James Dickey, *Deliverance* (divenuto poi un ancor più celebre film per la regia di John Boorman nel 1972), si nota come l'ambiguità di fondo associata agli *hillbillies* sia già stata assorbita dall'immaginario letterario meridionale. Nel dipingere i montanari degli Appalachi come una razza primitiva, endogama e violenta, decisa ad annientare i quattro protagonisti del romanzo – urbanizzati, istruiti e pienamente integrati nel sistema produttivo dell'America degli anni Settanta – Dickey dimostra di abbracciare una visione nostalgica e indubbiamente conservatrice della società a lui coeva: solo riacquisendo la ferinità primigenia che caratterizzava gli uomini di frontiera, di cui i truci antagonisti di *Deliverance* sono una versione estremizzata in negativo, l'uomo contemporaneo può elevarsi al di sopra della mollezza indotta dal progresso. "There are men in those remote parts that'd just as soon kill you as look at you. And you could turn into a counter-monster yourself, doing whatever you felt compelled to do to survive", ebbe a dire l'autore a riguardo.⁸ Il romanzo può tutto sommato essere letto come una riproposizione contemporanea della conquista di una *wilderness* ostile e, per estensione, come la riconquista di una mitica mascolinità originaria ottenuta grazie al trionfo sull'umanità selvaggia che la abita. A riprova di ciò, Dickey, che discendeva dalla nobiltà terriera della Georgia, mentì a più riprese sulle proprie origini, vantando fantomatiche radici *hillbilly* nel palesare come la feroce dimensione tribale associata all'Appalachia fosse un tratto paradossalmente nobilitante; a patto però di distanziarsene successivamente nell'acquisizione di uno stadio sociale ed evolutivo superiore.⁹

8 Walter Clemons, "James Dickey, Novelist", *The New York Times* 22/03/1970, <https://www.nytimes.com/1970/03/22/archives/james-dickey-novelist.htm>, n.p., ultimo accesso il 25/02/2023. "Ci sono uomini in quei luoghi remoti che ti ucciderebbero a vista. E potresti trasformarti in un mostro, facendo tutto ciò che ti è necessario per sopravvivere".

9 Sulla tendenza di Dickey a inventare storie su di sé, e in particolare la volontà

È certo possibile derubricare parzialmente la dimensione ideologica di *Deliverance* come il prodotto di una volontà autoriale viziata dal noto machismo e dall'egomania dell'autore piuttosto che considerare l'opera come un'affidabile cartina al tornasole della percezione che l'America contemporanea, in tempi più o meno recenti, ha avuto delle montagne meridionali. Ma etichettare il romanzo come un esempio isolato sarebbe un errore grossolano. Come dimostra lo storico Henry D. Shapiro, l'immagine degli Appalachi come "a strange land inhabited by peculiar people" era già presente nella produzione letteraria ben prima che la regione fosse ufficialmente "scoperta" dagli studiosi che, a partire da William Goodell Frost, si dedicarono a raccontarla. La visione veicolata da opere come *In the Tennessee Mountains* (1884) di Mary Noailles Murfree, una raccolta di storie di gusto gotico che ottenne un notevole successo grazie al supposto realismo che le caratterizzava (benché Murfree non avesse praticamente alcuna esperienza diretta dell'oggetto del suo lavoro), ebbe nonostante tutto una risonanza eccezionale all'interno della cultura americana dell'epoca. Questa visione distorta, scrive Shapiro, "had consequences beyond the pages in which a sketch or a story appeared, to the degree that it became the basis for private or public action".¹⁰ L'esempio di Vance è la dimostrazione di come gli stereotipi sull'Appalachia godano tutt'ora di ottima salute, nonché, come afferma Alessandro Portelli, della capacità di questa regione di stagliarsi ancora nell'immaginario nazionale come sineddoche per il lato più selvaggio e primitivo della psiche statunitense.¹¹ Una terra onirica in grado di accomodare tanto i sogni di un'ancestrale purezza anglosassone quanto gli incubi tribali di un'America divisa tra l'avanzamento del progresso e il richiamo della tradizione.

La produzione letteraria autoctona ha però spesso sfruttato o sfi-

di dipingersi come un *hillbilly* inurbato, si veda Emily Satterwhite, *Dear Appalachia: Readers, Identity, and Popular Fiction Since 1878*, The University Press of Kentucky, Lexington 2015, pp. 149-50.

¹⁰ Henry D. Shapiro, *Appalachia on Our Mind: The Southern Mountains and the Mountaineers in the American Consciousness, 1870-1920*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1978, p. 18. "Ebbe conseguenze che andarono ben oltre le pagine che ospitavano vignette e storie, al punto che divenne la base per iniziative pubbliche o private".

¹¹ Alessandro Portelli, *They Say in Harlan County: An Oral History*, Oxford University Press, New York 2011, p. 235.

dato la pletera di distorsioni associate alla regione nel tentativo di denunciare l'infondatezza di questi miti, sfruttandoli fino al parossismo per rivelarne la totale irrazionalità o viceversa contrapponendoli a una ricostruzione della società appalachiana più cosciente ed empatica. Tra i vari autori che si sono cimentati in questa opera di dissacrazione e sfatamento, vale qui la pena soffermarsi su Cormac McCarthy e Chris Offutt: due fra i più importanti cantori della "feccia" bianca meridionale e dei monti Appalachi. La scelta di questi scrittori, fra i numerosi che in tempi più o meno recenti hanno aggiunto la propria voce al canone letterario locale, è tutt'altro che arbitraria. I due autori risultano infatti di notevole interesse perché, adottando strategie narrative diametralmente opposte, ma in definitiva complementari, forniscono un approccio mitoclastico a tutto tondo in grado di mettere in crisi l'immagine a cui la cultura degli Appalachi è stata associata dal momento in cui è stata "scoperta" dall'America *mainstream*.

Hillbillyxploitation

Il primo esempio che è bene analizzare nell'ottica di una demistificazione del mito apparentemente inscalfibile degli Appalachi è il romanzo *Child of God* (1973) di Cormac McCarthy. Benché la popolarità dell'autore si debba soprattutto alle incursioni nel *western*, e in particolare a *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*, capolavoro indiscusso del genere, una parte consistente della produzione di McCarthy è legata ai luoghi in cui lo scrittore si è formato: le montagne che circondano la città di Knoxville, Tennessee. Il primo romanzo di McCarthy, *The Orchard Keeper* (1965), è tutto dedicato allo scontro tra un'America proiettata verso il futuro e un mondo arcaico destinato a essere abbandonato tra le reliquie di un passato mitico sostanzialmente incompatibile con il presente. "No avatar, no scion, no vestige of that people remains", scrive McCarthy al termine della storia, "their names are myth, legend, dust".¹² Lo scontro tra l'anziano montanaro Uncle Arthur Ownby, deciso a difendere il proprio frutteto

12 Cormac McCarthy, *The Orchard Keeper*, Vintage, New York 1993, p. 246. (*Il guardiano del frutteto*, trad. it. di S. Pareschi, Einaudi, Milano 2002). "Di quella gente non rimane alcuna incarnazione, alcun discendente, alcuna traccia. [...] i loro nomi sono mito, leggenda, polvere".

dalle ingerenze del governo a ogni costo, ripropone pressoché intatta la dialettica fondativa tra *garden* e *machine* (ovvero, tra visione pastorale e progresso tecnologico) delineate da Leo Marx nel classico *The Machine in the Garden* (1964). Nel forzoso allontanamento di Ownby dal suo terreno, e nel declino successivo di questo personaggio, è immediatamente riconoscibile la tradizionale retorica postlapsaria meridionale per la quale (almeno da Thomas Jefferson in avanti), la perdita del rapporto con la natura equivarrebbe a un'inarrestabile decadenza umana.¹³ Dinamica del resto ancora presente, almeno in sordina, anche nel recente *memoir* di Vance, in cui l'inurbamento degli *hillbillies* dai quali l'autore discende rappresenta la perdita di una precaria, ma tutto sommato vitale, dimensione pseudo-edenica. "The fallen world described by the Christian religion matched the world I saw around me",¹⁴ scrive Vance addentrandosi brevemente nei territori dell'elegia pastorale meridionale; modo al quale *The Orchard Keeper* appartiene invece interamente.

Già dal secondo romanzo, *Outer Dark* (1968), McCarthy abbandona la dimensione malinconicamente bucolica che caratterizza il suo esordio (e gran parte delle incursioni nel *western*) per descrivere un'Appalachia allucinata, un paesaggio da incubo capace di ispirare nell'uomo solo le forme di libertà più oscure e di colorare la trama dei risvolti più raccapriccianti, come scrive il critico James R. Giles.¹⁵ Ma è con *Child of God* che l'autore crea forse la versione più livida delle montagne del Sud. Però, a differenza di operazioni come quella messa in scena dal già citato *Deliverance*, l'eccesso e la violenza che caratterizzano questo romanzo non rispondono a un'economia simbolica di puro sfruttamento degli stereotipi associati agli Appalachi, utilizzati in quel caso, e in definitiva, come negativo antropologico da affrontare e distruggere per rafforzare l'immagine contemporanea dell'*homo americanus*. Piuttosto, in *Child of God* McCarthy realizza una compiuta, tagliente parodia dello stereotipo del montanaro de-

13 Il riferimento è a *Notes on the State of Virginia* (1785), e in particolare alle *query* XVIII e XIX.

14 J.D. Vance, *Hillbilly Elegy*, cit., p. 87. "Il mondo caduto descritto dal Cristianesimo assomigliava a quello che vedevo attorno a me".

15 James R. Giles, "Discovering Fourthspace in Appalachia: Cormac McCarthy's *Outer Dark* and *Child of God*", in Harold Bloom, a cura di, *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy*, InfoBase Publishing, New York 2009, pp. 107-32, qui p. 109.

viente atta a demolirne la credibilità tramite una poetica interamente votata all'eccesso, riuscendo allo stesso tempo ad articolare una critica della coeva società americana, colpevole di aver trasfigurato gli abitanti delle montagne in un bestiale altro da sé al fine di celebrare la propria superiorità.

Con la figura del protagonista Lester Ballard, *hillbilly* assassino e necrofilo che abita il dedalo di caverne nascoste nelle profondità delle *Great Smokies* in cui accumula i corpi delle sue vittime, l'autore dà forma all'apoteosi della *white trash* cruenta e belluina. Come scrive Gabe Rikard, che alla rappresentazione dei *mountaineers* appalachiani da parte di McCarthy ha dedicato un interessante studio (volto anche a dimostrare come la costruzione dell'alterità di questa gente sia tutt'altro che un'invenzione di tardo Ottocento, ma possa essere rintracciabile già dal secolo precedente nell'episodio della *Whiskey Rebellion* del 1791), Ballard è un caso "superlativo" di devianza, "stand[ing] in a position of alterity in relation to the economically, politically, and socially secure mainstream of his community and of American society at large".¹⁶ Il personaggio ricade pienamente nella descrizione (così come ricostruita anche da Isenberg in *White Trash*), del *poor white* sudicio e truce. La sua prima apparizione sulla pagina lo mostra infatti "unclean" e "unshaven", caratterizzato da una "constrained truculence" pur nella piena discendenza dalla mitologica razza americana originaria che per prima si insediò nella regione, avendo nelle vene "Saxon and Celtic bloods".¹⁷ L'ambivalenza fondamentale antitetica della figura di Ballard rispecchia fedelmente la percezione comune che l'America aveva, e continua ad avere, dello *hillbilly*, detentore a un tempo di un'arcaica nobiltà etnica e di un'irriducibile differenza antropologica decisamente virata verso il disumano e il criminale. Torna anche il mitico potere rigenerativo legato al possesso e alla lavorazione della terra (elemento che, come si è visto, sopravvive *in nuce* anche in un'analisi più recente

16 Gabe Rikard, *Authority and the Mountaineer in Cormac McCarthy's Appalachia*, McFarland & Company, Jefferson (NC) 2013, p. 133. "Trovandosi in una posizione di alterità rispetto alla maggioranza economicamente, politicamente e socialmente tutelata della sua comunità e dell'America in generale".

17 Cormac McCarthy, *Child of God*, Vintage, New York 1993, p. 4 (*Figlio di dio*, trad. it. di R. Montanari, Einaudi, Torino 2000). "Sporco e con la barba incolta". "Nervosa truculenza". "Sangue sassone e celtico".

come quella di Vance): nelle prime pagine del romanzo, infatti, Ballard viene sfrattato dalla fattoria di famiglia per via delle tasse mai pagate alla contea di Sevier, Tennessee. È proprio l'asta fallimentare della proprietà ad aprire il romanzo, un dettaglio di cruciale importanza che reinscrive la perdita dell'edenica pienezza postulata dalla pastorale americana all'interno di una dimensione socioeconomica saldamente realistica e materialistica. Da questo momento in poi, il protagonista è lentamente ma inesorabilmente trascinato in una spirale postlapsaria che lo trasforma in un essere ferino, primitivo e brutale: di nuovo, un caso superlativo di devianza *hillbilly* che distorce in un'iperbole grottesca lo già scarsamente lusinghiero stereotipo del montanaro degli Appalachi.

Questa rappresentazione profondamente radicata nell'immaginario nazionale viene però subito messa in crisi da McCarthy, che, certamente conscio dei luoghi comuni ai quali i suoi conterranei erano associati, va a scuotere le fondamenta dei rapporti imagologici che si instaurano tra il lettore e il personaggio, scardinando gli eventuali pregiudizi e le sicurezze del primo nell'insinuare il dubbio perturbante che, in fondo, Lester Ballard non rappresenti un'alterità totalmente incompatibile con le norme della civiltà. Quando viene introdotto, il demoniaco protagonista è infatti definito anche come "a child of god much like yourself perhaps",¹⁸ con un'interessante deissi extradiegetica che, significativamente, è anche l'unica che il narratore si concede nel capitolo. Suggestendo l'inaspettata e disturbante somiglianza tra il pubblico e una perversa, ulteriore distorsione del leggendario degrado che caratterizzerebbe gli abitanti delle montagne, l'autore rifiuta di onorare la distinzione convenzionale tra feccia bianca e *mainstream* (bianco) americano, come afferma Susan Edmunds, precipitando il lettore in una dissonanza cognitiva insanabile.¹⁹

Così facendo, McCarthy non solo demolisce la pretesa superiorità dell'America contemporanea nei confronti dei propri "antenati

18 Cormac McCarthy, *Child of God*, cit., p. 4. "Un figlio di dio proprio come te, forse".

19 Susan Edmunds, "Second Life: Salvage Operations in Cormac McCarthy's *Undead South*", in Eric Gary Anderson, Taylor Hagood e Daniel Cross Turner, a cura di, *Undead Souths: The Gothic and Beyond in Southern Literature and Culture*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2015, pp. 149-60, qui p. 157.

coevi", ma, disseminando *Child of God* di simboli e oggetti legati al mondo dei prodotti di scarto, suggerisce come lo sfacelo sociale dipinto nel romanzo sia in fin dei conti nient'altro che un effetto collaterale generato dai processi produttivi del capitalismo statunitense.²⁰ In questo, l'autore sembra avvicinarsi alle tesi di Isenberg, che, nel riportare la storia dei rapporti di classe americani all'interno di un paradigma interpretativo saldamente storico-materialista, scrive: "the nation not only produced but *required* the production of wasted lives along with wasted goods and resources".²¹ Affermazione che si ritrova in sostanza anche nel romanzo di McCarthy laddove il narratore, nel tentativo di spiegare l'esistenza altrimenti incomprensibile di un individuo come Ballard, afferma: "You could say that he's sustained by his fellow men, like you. [...] A race that gives suck to the maimed and the crazed, that wants their wrong blood in its history and will have it",²² rivolgendosi di nuovo direttamente al lettore nel sottolineare ancora una volta la sostanziale inscindibilità dell'America moderna dall'antonimia simbolica che questa proietta sulla regione appalachiana.

In definitiva, è possibile individuare una duplice volontà nelle strategie retoriche di *Child of God*. Come afferma di nuovo Susan Edmunds, l'autore ricicla stereotipi letterari e pseudoscientifici di vecchia data per creare i suoi personaggi; e, allo stesso tempo, mette in dubbio le premesse ideologiche dalle quali quegli stessi stereotipi discendono.²³ In bilico tra una parodia condotta all'estremo del buon gusto – intento palesato dalla chiara, seppur cupissima, ironia con la quale McCarthy descrive le gesta di Ballard e dei suoi altrettanto malmessi compagni – e la denuncia di uno stigma sociale artificioso che tende a deprivere gli *hillbillies* della propria umanità, *Child of*

20 In merito alla presenza ricorrente in *Child of God* di scarti, spazzatura e rifiuti vari legati al capitalismo estrattivo e all'impatto di questo sugli Appalachi, si veda anche Wesley K. Berry, "The Lay of the Land in Cormac McCarthy's Appalachia", in James D. Lilly, a cura di, *Cormac McCarthy: New Directions*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2002, pp. 47-69.

21 Nancy Isenberg, *White Trash*, cit., p. 157. "La nazione non solo produceva, ma *richiedeva* la produzione di vite di scarto insieme a prodotti e risorse di scarto".

22 Cormac McCarthy, *Child of God*, cit., p. 156. "Potresti dire che è sostenuto dai suoi simili, come te. Una razza che nutre gli storpi e i folli, che vuole il loro sangue sbagliato nella propria storia e lo avrà".

23 Susan Edmunds, "Second Life", cit., p. 149-50.

God è uno specchio nero in cui l'autore costringe lo sguardo dell'America *mainstream*, in un gioco di repulsione e riconoscimento volto non solo a sfatare gli stereotipi legati agli Appalachi, ma a mettere in dubbio il mito del progresso statunitense *tout court*.

Kentucky senza filtro

Se *Child of God* mette in scena un cortocircuito di straniamento e identificazione (e dissacrazione della struttura ideologica alla base di questi), l'opera di Chris Offutt è certamente più lineare nel rapporto che instaura con la società degli Appalachi. Abbandonando la dimensione marcatamente simbolico-allegorica (seppur fortemente radicata nel territorio) che caratterizza la narrativa di McCarthy, Offutt mette infatti la propria scrittura al servizio di una trasparente volontà documentaria. La bontà del naturalismo di Offutt non è in discussione: l'opera dello scrittore nasce e si sviluppa come vero e proprio tributo agli abitanti delle montagne e a uno stile di vita minacciato dall'appiattimento culturale inerente alla contemporanea società dei consumi statunitense. Non a caso, l'esordio di Offutt fu applaudito da una rivista scientifica specializzata come *Appalachian Heritage*, nel quale la scrittura dell'autore viene lodata per il crudo realismo che la caratterizza e per la creazione di personaggi che sfuggono ai semplicistici, offensivi cliché hollywoodiani sugli *hillbilly*.²⁴ Il titolo di questa prima raccolta di racconti (forma nella quale la narrativa di Offutt si esprime forse con maggiore forza) è di per sé un programma: *Kentucky Straight* (1992) si riferisce infatti al prodotto più noto dello stato, ovvero il bourbon che i protagonisti di queste storie consumano in notevole quantità, ma anche alla volontà di presentare la vita sulle colline del Kentucky – le stesse che rappresentano la mitica terra d'origine che si staglia sullo sfondo di *Hillbilly Elegy* – senza filtri né romanticismo di sorta.

Offutt stesso, che si definisce “a writer of Kentucky, a writer of the mountains and a writer of the people that happen to be in the South”, spiega le intenzioni che muovono la sua narrativa. Nelle parole dell'autore, *Kentucky Straight* è:

24 Beth Harrison, “Kentucky Straight”, *Appalachian Heritage*, XXI, 2 (1993), pp. 70-71, qui p. 70.

[A way of] giving life to the place, giving a voice to people who have not had a voice in literature, people who have been ignored by most of the world, people who have no economic power, who have no political power, who just have themselves and the land, really. [...] When I was a young writer I couldn't find books about my place, my people, or poor people in the mountains. So I thought, well...²⁵

Seguendo idealmente il noto imperativo del premio Nobel Toni Morrison ("If there's a book that you want to read, but it hasn't been written yet, then you must write it") Offutt esordisce sulla scena letteraria con un'agenda ben definita: ridare voce agli abitanti poveri delle montagne fra le quali è cresciuto; i *veri* abitanti delle montagne, non la versione distorta e/o addomesticata depositata nell'immaginario collettivo americano con la quale McCarthy gioca in modo spregiudicato in *Child of God*.

Già nel paratesto di *Kentucky Straight* è possibile individuare un elemento utile a comprendere le intenzioni dell'autore: una cartina geografica dei luoghi che ospitano le vicende narrate nei nove racconti della raccolta. Nella tradizione letteraria del Sud americano, la presenza di una mappa non può non riportare immediatamente alla memoria quelle della contea immaginaria di Yoknapatawpha disegnate da William Faulkner a corredo di *Absalom, Absalom!* (1936) e della raccolta *The Portable Faulkner* (1946) a cura di Malcolm Cowley. Se è impossibile non ricollegare questa carta all'enorme influenza che il *magnum opus* di invenzione geopoetica faulkneriano ha avuto e continua ad avere sulla letteratura a sud della linea Mason-Dixon, la volontà di Offutt non è però del tutto riducibile a quella dell'autore di Oxford, Mississippi. Laddove il desiderio di Faulkner era quello di creare uno spazio che, prendendo nuovamente in prestito l'aggettivo coniato da Edward W. Soja, potremmo definire reale-e-immaginato, Offutt, pur nell'evidente mescolanza di realtà e finzione che caratterizza la topografia di *Kentucky Straight*, utilizza la letteratura per reinscrivere all'interno della geografia americana un luogo pressoché dimenticato nella sua tangibile concretezza, senza trasfigurarla in una terra dai contorni sfumati dell'epica. "I drew that map. That map is not in existence except in that book and it's important to me to say: this is a place even if there

25 Chris Offutt, conversazione privata con l'autore. "Uno scrittore del Kentucky, uno scrittore delle montagne e uno scrittore della gente che vive al Sud".

are no other maps and it is not on a map of the United States”, dice infatti l’autore, sottolineando ancora una volta come la propria scrittura sia soprattutto consacrata a un naturalismo non privo di rivendicazioni politiche.²⁶ Se Faulkner parte dal “little patch up there in Mississippi” (come ebbe a dire Sherwood Anderson) per abbracciare il mondo al di fuori di questo grazie all’afflato universale della propria scrittura, Offutt si muove piuttosto in direzione opposta. L’autore del Kentucky incanala la propria voce all’interno degli stretti, remoti confini dell’anonima contea appalachiana cui dedica le sue storie, spinto dalla volizione di ricondurre la propria narrativa all’interno di un *hic et nunc* nettamente definito per contribuire al riconoscimento di questi luoghi attraverso la propria produzione letteraria.

L’importanza della dimensione geografico-culturale è non a caso un tema portante del primo, e forse più significativo, racconto di *Kentucky Straight*, “Sawdust”. Il protagonista, un giovane dalla storia familiare travagliata, decide di ottenere il diploma di scuola superiore per corrispondenza attirandosi lo scherno di familiari e conoscenti, convinti che il ragazzo stia peccando di orgoglio e voglia dimostrare di valere di più dei conterranei, operai e piccoli agricoltori a malapena alfabetizzati e ancora legati a uno stile di vita arcaico. A far nascere questo desiderio nel personaggio è il ricordo del padre, un uomo bizzarro morto suicida a seguito di un’apparentemente incomprensibile disperazione causata da un cucciolo di cane con una zampa spezzata. “One afternoon I saw a sign in the post office about a GED. [...]hat set me thinking on what Dad said about quitting school. He never read anything but the King James Bible and about a hundred maps”, racconta il protagonista, “big maps and little maps, favorites and no-counts. I’ve seen him study maps over a tree-stump till way past dark. [...] ‘Everywhere has to be somewhere,’ he always said”.²⁷

26 Chris Offutt, conversazione privata con l’autore. “Ho disegnato io quella mappa. Esiste solo nel libro e per me è importante poter dire: questo posto esiste anche se non ci sono altre mappe e non figura sulla mappa degli Stati Uniti”.

27 Chris Offutt, *Kentucky Straight*, Vintage, New York 1992, p. 7 (*Nelle terre di nessuno*, trad. it. di R. Serrai, Minimum Fax, Roma 2017). “Un pomeriggio vidi un cartello all’ufficio postale su una cosa che si chiama GED [...] e mi venne da pensare a quello che diceva Papà sullo smettere di andare a scuola. Lui aveva letto solo la King James e almeno un centinaio di carte geografiche. [...] Lo guardavo studiarle, seduto su un ceppo, anche col buio pesto. [...] «Se è un posto, da qualche parte sarà», diceva sempre”.

È interessante notare come l'uomo, che avrebbe voluto proseguire gli studi ma è stato costretto a una vita di sussistenza dalla povertà endemica dell'area, concentri la propria formazione da autodidatta sullo studio della cartografia (oltre all'immane Bibbia). Alla luce dell'affermazione di Offutt menzionata in precedenza riguardo alla mappa posta in apertura della raccolta, la considerazione finale, "Everywhere has to be somewhere" può essere interpretata come la volontà di ricollegare la propria esperienza a un luogo specifico, così da poter dare un fondamento, una realtà oggettiva alla propria storia e alle storie di una società dimenticata, i cui abitanti, schiacciati tra la negligenza delle istituzioni e la rapacità di un sistema economico improntato allo sfruttamento delle fasce più deboli, "are just waiting to die", come afferma amaramente il narratore di "Sawdust".²⁸ Un'aspirazione destinata però a infrangersi contro l'abbandono colpevole da parte del governo statunitense, rappresentato ancora una volta da una delle cartine dell'uomo, nella quale i piccoli insediamenti sulle colline che ospitano la vicenda non compaiono neppure. "When [dad] died, Mom burned his maps", dice il protagonista del racconto; "but I saved the one of Kentucky. Where we live wasn't on it".²⁹

Ecco allora che, attraverso il giovane narratore, Offutt mette in scena un'operazione apertamente correttiva, tesa a riempire i vuoti creati dalla noncuranza delle autorità (metaforicamente rappresentata dall'assenza della comunità dalla mappa dell'area) e a rettificare le narrazioni che circondano la sua gente, come dimostra l'ostinata volontà di istruirsi del protagonista di "Sawdust". In una delle sue pagine più apertamente metanarrative, Cormac McCarthy scrive: "things separated from their stories have no meaning. [...] The story on the other hand can never be lost from its place in the world for it is that place".³⁰ Una riflessione affatto simile sembra muovere la composizione di *Kentucky Straight*, in cui il silenzio delle carte ufficiali viene sostituito da una narrazione improntata all'onestà rap-

28 Chris Offutt, *Kentucky Straight*, cit., p. 15. "Aspettano di morire e basta".

29 Ivi, p. 12. "Quando [Papà] morì, mamma bruciò tutte le sue carte geografiche, ma io tenni quella del Kentucky. Il posto dove abitiamo noi non c'è".

30 Cormac McCarthy, *The Crossing*, Picador, London 1995, p. 146 (*Oltre il confine*, trad. it. di R. Bernascone e A. Carosso, Einaudi, Torino 1995). "Le cose separate dalle loro storie non hanno senso. [...] La storia, d'altro canto, non può mai venir separata dal luogo al quale appartiene, perché essa è quel luogo."

presentativa, vicina al territorio e ai suoi abitanti attraverso l'utilizzo di una prima persona del tutto immersa nella cultura locale e nelle dinamiche sociali di questa. A un livello più specificamente linguistico-culturale, la scelta di introdurre la raccolta con un racconto che, in obbedienza al patto narrativo, scaturisce direttamente dalle voci delle colline senza alcuna mediazione, è un'ulteriore, evidente riprova del trasparente realismo a cui Offutt si dedica: in una regione in cui un terzo della popolazione è tutt'oggi considerata funzionalmente analfabeta,³¹ l'oralità è il mezzo più naturale di comunicazione e confronto, la narrazione un atto sociale volto a rafforzare e tramandare il senso di comunità. Non a caso, l'autore ha dichiarato di essere stato fortemente influenzato dalla grande tradizione di *storytelling* popolare per cui le montagne del sud sono note, arrivando ad affermare come questa abbia lasciato un'impronta indelebile sulla sua scrittura – come e più di altri letterati statunitensi quali Ernest Hemingway e Flannery O' Connor, scrittori frequentemente menzionati da Offutt tra le sue fonti d'ispirazione primarie.³²

Pur nel silenzio pressoché totale della critica accademica, *Kentucky Straight* si staglia dunque con notevole forza nel panorama letterario appalachiano contemporaneo, grazie soprattutto alla pregevole opera di ricostruzione sociologica ed etnografica che Offutt affida a questi nove brevi racconti. La concisione e la stretta osservanza dell'unità di luogo e azione che li caratterizzano sembrano riecheggiare la minutezza di vite solo apparentemente trascurabili, indissolubilmente legate alla geografia appalachiana ma non per questo soffocate da questa; e anzi, capaci di innervare il paesaggio di narrazioni significanti in quella che Michail Bachtin, con un'affermazione che si adatta perfettamente a questa raccolta, chiamava "organica adesione e saldatura della vita e dei suoi eventi al luogo: al paese natio con tutti i suoi cantucci, ai monti, alla vallata, ai campi, al fiume, al bosco".³³

31 Thomas C. Shaw, Allan J. DeYoung e Eric W. Rademacher, "Educational Attainment in Appalachia: Growing with the Nation, But Challenges Remain", *Journal of Appalachian Studies*, X, 3 (2004), pp. 307-29. È interessante notare come, dei nove racconti che compongono *Kentucky Straight*, solo due siano narrati in prima persona ed entrambi riguardino degli adolescenti turbolenti dall'intelligenza vivace e dalle prospettive scolastiche incoraggianti.

32 Chris Offutt, "Chris Offutt, cantore degli Appalachi", a cura di Marco Petrelli, *il manifesto*, 8/9/2019, n.p., ultimo accesso il 6/3/2023.

33 Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 372.

In anni più recenti, Offutt si è spostato nei territori della *crime fiction* (senza abbandonare mai del tutto l'intento documentario dimostrato in *Kentucky Straight*), partecipando, insieme ad autori quali Ron Rash e David Joy, alla definizione del cosiddetto *Appalachian noir*. Nell'impossibilità di fornire qui un'analisi compiuta di questa recente tradizione letteraria, che sta attualmente vivendo un momento di grande vivacità, può essere interessante sottolineare, a mo' di temporanea conclusione di un discorso ancora aperto che meriterebbe uno studio più ampio e articolato, come la particolare epistemologia e l'approccio ermeneutico tipici della *detective fiction* siano curiosamente affini alle dinamiche dell'immaginario di cui le montagne del meridione sono ancora ammantate: una terra che, anche quando viene spogliata dei tratti più smaccatamente mitici e stereotipici, resta nonostante tutto un mistero sul quale la letteratura contemporanea continua a interrogarsi, e che gli scrittori locali non smettono di raccontare al pubblico americano.

Marco Petrelli insegna Letteratura angloamericana all'Università di Pisa. Si occupa principalmente di letteratura e cultura del sud statunitense, gotico americano e letteratura afroamericana. È autore di *Paradiso in nero. Spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy* (2020), *Nick Cave. Preghiere di fuoco e ballate assassine* (2021), e di un ampio numero di saggi apparsi su riviste e collettanee italiane e internazionali. Tra i più recenti: "A Theory of Southern Time and Space: Memory, Place and Identity in Natasha Trethewey's *Native Guard*" (*The Southern Quarterly*) e "'I need the story to go': *Sing, Unburied Sing*, Afropessimism and Black Narratives of Redemption" (*Jesmyn Ward: New Critical Essays*, 2023).

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 mercantilista 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". "Tocò il suo pene, lo accarezzò, lo sentì crescere tra le dita [...] e chinò la testa per baciarlo".

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.

Il corpo estraneo: classismo e stereotipi di genere nella vicenda di Tonya Harding

Leonardo Buonomo

Tornata sulla scena mediatica nel 2017 grazie al successo del film biografico *I, Tonya*, l'ex pattinatrice Tonya Harding ha capitalizzato la rinnovata attenzione nei suoi confronti l'anno successivo, partecipando al popolare programma televisivo *Dancing with the Stars* e conquistando il terzo posto. Questo risultato ha sancito il riscatto e la redenzione di una figura che negli anni Novanta era stata vituperata e ridicolizzata per il suo presunto coinvolgimento, il 6 gennaio 1994, nell'aggressione alla compagna di squadra Nancy Kerrigan, di cui furono ritenuti responsabili l'ex marito di Tonya Jeff Gillooly e i suoi tre complici, Shawn Eckardt, Derrick Smith e Shane Stant.¹ Chiamata in causa da Gillooly in cambio di una riduzione dei capi di accusa nei suoi confronti, Tonya Harding fu condannata a tre anni di reclusione con la sospensione della pena, a svolgere 500 ore di lavoro socialmente utile e al pagamento di un'ingente multa per aver ostacolato le indagini.² Inoltre, la *U.S. Figure Skating Association* la bandì a vita dalle gare a livello "dilettantistico" (come i campionati nazionali, i campionati mondiali e le olimpiadi) e revocò il suo secondo titolo nazionale, conquistato ai campionati di Detroit del 1994, nel corso dei quali era avvenuta l'aggressione a Nancy Kerrigan.³ La condanna morale da parte dell'opinione pubblica e dei media e il conseguente ostracismo di ampi settori del pattinaggio di fatto le preclusero anche l'accesso al circuito professionistico e alle esibizioni fino al 1999, quando fu invitata a partecipare a una gara organizzata

1 Shane Stant, esecutore materiale dell'aggressione, colpì la gamba destra di Nancy Kerrigan – quella su cui atterrava dopo i salti – con un manganello retrattile subito dopo un allenamento, durante i campionati nazionali di Detroit del 1994.

2 In una conversazione con Lynda Prouse, trascritta nel libro *The Tonya Tapes*, Harding spiega di essere stata reticente perché minacciata e sottoposta a ripetute violenze, anche di natura sessuale, dall'ex marito Jeff Gillooly (Lynda D. Prouse, *The Tonya Tapes*, 2nd Edition, World Audience, New York 2017, pp. 124-26).

3 James R. Hines, *Figure Skating: A History*, University of Illinois Press, Urbana 2006, pp. 250-53.

dal network sportivo ESPN. Paradossalmente, proprio la persona che aveva trasformato il pattinaggio in un fenomeno di massa,⁴ consentendo ai pattinatori di guadagnare compensi prima di allora impensati, fu la sola a non beneficiare del boom del suo sport nel periodo post-olimpico. Con disarmante chiarezza, la stessa Harding dichiarò: “Everyone is making money in the sport but me [...] they’re making money *because of me*”.⁵

L'accoglienza riservata a Tonya Harding durante la promozione di *I, Tonya* e la sua partecipazione a *Dancing with the Stars*, ha rappresentato una sorta di perdono e abbraccio collettivo da parte dell'opinione pubblica statunitense. Considerando che il suo nome era diventato sinonimo di estrema scorrettezza agonistica e aggressività,⁶ il risultato ottenuto nell'ambito di un format competitivo come *Dancing with the Stars* (pur con i limiti di attendibilità propri dei *reality show*), appare particolarmente significativo. La benevolenza e la simpatia che hanno circondato Tonya Harding al suo ritorno alla vita pubblica sono il frutto di un ripensamento sul modo in cui i media ritraggono le donne ritenute trasgressive o fuori dalla norma dal punto di vista fisico, comportamentale, sociale e culturale.⁷ Questo ripensamento pervade

4 Come ricordano Melanie Thernstrom e Matt Crossman, negli Stati Uniti la telecronaca del programma breve femminile ebbe indici di ascolto senza precedenti nella storia della copertura televisiva dei giochi olimpici, diventando il terzo evento sportivo più visto fino ad allora. Melanie Thernstrom, “The Glass Slipper”, in Cynthia Baugham, a cura di, *Women on Ice: Feminist Essays on the Tonya Harding/Nancy Kerrigan Spectacle*, Routledge, New York 1995, pp. 148-61, qui p. 159; Matt Crossman, “Harding-Kerrigan Twenty Years Later: Remembering the Stunning, Life-Changing Attack”, 19 dicembre 2013, <https://bleacherreport.com/articles/1887592-harding-kerrigan-20-years-later-remembering-the-stunning-life-changing-attack>, ultimo accesso il 10/02/2023.

5 “Tutti stanno guadagnando in questo sport tranne me [...] stanno guadagnando *grazie a me*”. In Christine Brennan, *Edge of Glory*, Penguin Books, New York 1999, p. 191.

6 Per esempio nell'espressione “to go Tonya Harding on someone”. È da notare come, a livello linguistico (e conseguentemente nell'immaginario di molti), a Tonya Harding sia attribuito il ruolo di esecutrice materiale dell'aggressione a Nancy Kerrigan.

7 Per esempio, gli episodi dedicati a donne demonizzate dai media del podcast *You're Wrong About* di Sarah Marshall (con la collaborazione, fino al 2021, di Michael Hobbes). La vicenda di Tonya Harding è al centro di due episodi, datati 19 e 26 luglio 2019. Sarah Marshall, Michael Hobbes, *You're Wrong About*, 2018-2021, Podcast.

la ricostruzione della vita di Tonya Harding in *I, Tonya*.⁸ Calibrando abilmente commedia nera e dramma familiare, la denuncia del classismo americano e la satira dei media, il film narra l'ascesa e la caduta di una giovane donna che, nonostante il suo enorme talento naturale, viene considerata sin dai primi risultati di rilievo un'anomalia o un'intrusa nel mondo del pattinaggio di figura americano. Attraverso una serie di efficaci vignette (l'infanzia in un contesto familiare disfunzionale, le prime gare, il matrimonio con un uomo violento, etc.), il film delinea chiaramente come, a causa della sua estrazione sociale, del suo eccezionale atletismo, del suo modo di presentarsi e di esprimersi, Tonya Harding sia stata considerata, ben prima dello scandalo del 1994, incompatibile con l'immagine di uno sport allora (e in parte ancora oggi) affetto da elitarismo e sessismo.⁹ Nella ricostruzione cinematografica, la copertura mediatica esplosa nel 1994 non è che l'amplificazione di un verdetto preesistente: Tonya Harding era colpevole di aver portato sul ghiaccio una fisicità, un comportamento, un gusto, in breve un'estetica che una parte del pubblico disprezzava o derideva.¹⁰ È l'estetica dell'America bianca e rurale (anche se Harding cresce nei sobborghi di Portland, Oregon), dei *trailer park*, dei tabloid, del *wrestling*, del poliestere, della musica country e del circuito di gare automobilistiche Nascar. In particolare, come la stessa Harding ha lamentato, negli anni Novanta il suo nome fu insistentemente associato all'espressione denigratoria "trailer park trash".¹¹ Questo linguaggio intendeva renderla affine o sovrapponibile a quella classe socialmente svantaggiata che negli Stati

8 *I, Tonya*, Craig Gillespie, LuckyChap Entertainment, Clubhouse Pictures, AI Film 2017.

9 Come ha ricordato Mary Louise Adams, il pattinaggio, al pari di altri sport che richiedono l'appartenenza a un club (come gli sport equestri e il golf), non è stato esente in passato dalla discriminazione su base razziale, etnica e religiosa. Il caso forse più conosciuto è quello della pattinatrice afroamericana degli anni Trenta Mabel Fairbanks che, non potendo iscriversi ad alcun club, si vide negare l'opportunità di intraprendere l'attività agonistica. Mary Louise Adams, *Artistic Impressions: Figure Skating, Masculinity, and the Limits of the Sport*, University of Toronto Press, Toronto 2011, pp. 172-73.

10 Barbara Jensen ha sottolineato come l'atteggiamento derisorio nei confronti di chi viene classificato come *redneck* o *trailer trash* trascenda l'appartenenza ideologica, essendo diffuso anche tra coloro che si battono per i diritti dei lavoratori. Barbara Jensen, *Reading Classes: On Culture and Classism in America*, ILR Press, Ithaca, NY 2012, p. 22.

11 Prouse, *The Tonya Tapes*, cit., p. 183.

Uniti, secondo Nancy Isenberg, è considerata “seemingly incapable of becoming part of the mainstream society”.¹² Etichettata dapprima come “waste people” e in seguito “white trash”, questa parte della popolazione è oggetto di biasimo “for their inability to be productive, to own property, or to produce healthy and upwardly mobile children – the sense of uplift on which the American dream is predicated”.¹³ Le espressioni *waste people* e *white trash* possiedono una forte valenza disumanizzante, poiché implicano che le persone così identificate siano equiparabili a materiale di scarto, non solo privo di valore ma anche potenzialmente nocivo per il benessere della comunità. Quei termini sottendono inoltre un giudizio morale, la stigmatizzazione di persone che, in base ai valori della classe media, hanno sprecato la loro vita, per mancanza di disciplina, autocontrollo e ambizione, e sono pertanto irrecuperabili. Come vedremo, l’idea dello spreco – nello specifico lo spreco del talento e delle opportunità – è centrale alla narrazione di Tonya Harding come atleta e protagonista di uno dei più grandi scandali della storia sportiva degli Stati Uniti. Tuttavia, l’analisi del modo in cui Tonya Harding è stata trattata dall’establishment del pattinaggio statunitense e rappresentata dai media induce domande su chi sia veramente responsabile dello spreco, se spreco c’è stato, di un grande talento.

Per capire come Tonya Harding sia stata percepita e rappresentata, e soprattutto in base a quali modelli di classe e di genere sia stata trovata deviante, è necessario considerare il ruolo che lo sport che l’ha vista protagonista ai massimi livelli ha nell’immaginario collettivo degli Stati Uniti.

Sonja Henie e la femminizzazione del pattinaggio

Un nome su tutti è legato alla prima esplosione di popolarità del pattinaggio di figura negli Stati Uniti, quello della pattinatrice norvegese Sonja Henie, tre volte campionessa olimpica (1928, 1932, 1936). Ritiratasi dalle gare dopo la conquista del suo decimo titolo mondiale consecutivo, Sonja Henie approdò a Hollywood dove fu messa sotto

12 “Apparentemente incapace di diventare parte della società mainstream”. Nancy Isenberg, *White Trash: The 400-Year Untold History of Class in America*, Atlantic Books, London 2017, p. xxvi.

13 “La loro incapacità di essere produttivi, di possedere beni, o di produrre figli sani e in grado salire nella scala sociale – il senso del progresso su cui si fonda il sogno americano”. Nancy Isenberg, *White Trash*, cit., p. xxvii.

contratto dalla 20th Century Fox. A partire dal suo esordio in *One in a Million* (uscito all'inizio del 1937), fu protagonista tra la seconda metà degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta di una serie di pellicole di enorme successo commerciale,¹⁴ che ne fecero la principale rivale del fenomeno Shirley Temple.¹⁵ Terminata la carriera cinematografica nella seconda metà degli anni Quaranta, Sonja Henie continuò a far conoscere il pattinaggio al grande pubblico, esibendosi in fastosi spettacoli sul ghiaccio che, come i film di cui era stata protagonista, presentavano elaborate coreografie e sfarzosi costumi. La celebrità di Sonja Henie ebbe l'effetto di conferire una marcata connotazione di genere al pattinaggio, cristallizzandone l'immagine di sport prettamente femminile, in cui l'avvenenza fisica, la grazia nei movimenti, i costumi, avevano maggiore importanza della prestazione atletica (o per lo meno ne mascheravano i presunti effetti "mascolinizzanti"). Come atleta, Sonja Henie era stata tra le prime ad armonizzare gli elementi tecnici dei suoi programmi con la musica, avvicinando così il pattinaggio alla danza. I suoi film e le sue esibizioni dal vivo consolidarono l'impressione che il pattinaggio fosse uno sport "non sport", una forma d'arte e di spettacolo in cui il corpo femminile era la principale fonte di attrazione. Come ha osservato Mary Louise Adams, il nome di Sonja Henie divenne sinonimo di pattinaggio negli Stati Uniti, e la sua figura di danzatrice sul ghiaccio (una delle sue specialità era pattinare sulle punte) rappresentò il modello a cui ispirarsi per migliaia di giovani pattinatrici, allontanando, al contempo, i ragazzi da uno sport sempre più percepito come incompatibile con la mascolinità normativa.¹⁶ In particolare, l'immagine cinematografica di Sonja Henie – straniera ma assimilabile in quanto bianca e scandinava, graziosa e dotata di abilità ritenute appropriatamente femminili – ebbe un ruolo determinante nel definire il pattinaggio, in precedenza non caratterizzato in termini di genere, come sport "of young middle-class white girls".¹⁷

14 Sulla scia del grande interesse suscitato dalla gara femminile di pattinaggio ai giochi olimpici di Lillehammer del 1994, furono ridistribuiti in VHS otto dei film interpretati da Sonja Henie (Jane Feuer, "Nancy and Tonya and Sonja: The Figure of the Figure Skater in American Entertainment", in *Women on Ice*, cit., pp. 3-21, qui p. 3).

15 Adams, *Artistic Impressions*, cit., p. 155.

16 *Ibidem*.

17 "Giovani ragazze bianche della classe media". Ivi, p. 156.

Il vertiginoso aumento di piste di ghiaccio e di praticanti, dovuto al successo di Sonja Henie, diede i suoi frutti nel 1953 con il primo titolo mondiale di una pattinatrice statunitense, Tenley Albright, che tre anni più tardi avrebbe conquistato la medaglia d'oro alle olimpiadi di Cortina davanti alla connazionale Carol Heiss. I risultati di Tenley Albright inaugurarono una lunga scia di successi per le pattinatrici statunitensi e resero il pattinaggio femminile l'evento di maggior richiamo ai giochi olimpici invernali per il pubblico americano. In un periodo in cui la copertura mediatica delle gare di pattinaggio era ancora limitata, la vera consacrazione popolare per Tenley Albright avvenne con la partecipazione al popolare varietà televisivo *Ed Sullivan Show* l'11 marzo 1956, per l'occasione trasmesso dal Rockefeller Center di New York. La sua principale concorrente, Carol Heiss, a sua volta campionessa olimpica nel 1960, seguì brevemente le orme di Sonja Henie quando fu chiamata a Hollywood per interpretare la parte principale nel film *Snow White and the Three Stooges* (1961).¹⁸ In seguito, le campionesse olimpiche Peggy Fleming (1968) e Dorothy Hamill (1976) furono celebrate come "fidanzate d'America" e ideali incarnazioni della femminilità grazie a numerose tournée, apparizioni televisive e campagne pubblicitarie.

Ladies e principesse

Nella costruzione di Tonya Harding come atleta e personaggio pubblico prima e dopo lo scandalo del 1994, le questioni di classe sono strettamente intrecciate a quelle di genere, come lo sono nel pattinaggio in generale e in quello statunitense in particolare. Basti pensare che solo nel 2022 la denominazione ufficiale in lingua inglese del settore femminile nelle competizioni sancite dall'ISU (*International Skating Union*), è passata da *ladies* a *women* (la denominazione del settore maschile è sempre stata *men*). Il termine *lady* ha una doppia connotazione, di genere e di classe. Evoca un modello di femminilità frutto di una posizione di privilegio, basato sull'eleganza, sulle buone maniere e sul *poise*, ovvero la capacità di trasmettere sicurezza e autocontrollo. Si tratta, in altre parole, di una femminilità altamente regolata e contenuta che riafferma il potere patriarcale.

Come Dayna Daniels, Todd Crossett, Jennifer Hargreaves, Nancy

18 *Snow White and the Three Stooges*, Walter Lang, 20th Century Fox 1961.

Theberge e altri hanno sottolineato, lo sport è stato storicamente definito come attività prettamente maschile.¹⁹ Di conseguenza, chi intraprendeva un'attività sportiva entrava in un'arena in cui poteva dimostrare di possedere qualità (forza, resistenza, competitività) ritenute desiderabili per il genere maschile. Nello sport, si presume, la mascolinità è valorizzata e intensificata. Al contrario, la femminilità viene esposta al rischio di essere contaminata da caratteristiche maschili. Pertanto, le atlete si sono spesso trovate nella necessità di dover rassicurare il pubblico, i media e gli sponsor sulla propria identità di genere. Sono state chiamate a dimostrare che, pur possedendo straordinarie abilità atletiche, hanno saputo preservare tratti e comportamenti convenzionalmente femminili. Questo è particolarmente evidente nel pattinaggio, in cui l'aderenza alla femminilità normativa è addirittura codificata nell'attività agonistica. Si tratta infatti di uno sport in cui, come ha osservato Abigail Feder, "costume, makeup, and gesture feminize and soften the athletic prowess required for executing triple jumps and flying sit-spins".²⁰ Dello stesso avviso è Judith Mayne, secondo la quale "the presentation of figure skating keeps female athleticism within safe boundaries by emphasizing constantly the grace and the prettiness of skaters".²¹ Come sancito dal linguaggio istituzionale in vigore fino a poco tempo fa, le pattinatrici erano (o dovevano essere) prima di tutto *ladies*. Non a caso, nel documentario *Reflections on Ice: A Diary of*

19 Dayna B. Daniels, *Polygendered and Ponytailed: The Dilemma of Femininity and the Female Athlete*, Women's Press, Toronto 2009; Todd Crossett, "Masculinity, Sexuality, and the Development of Early Modern Sport", in *Sport, Men, and the Gender Order: Critical Feminist Perspectives*, Michael A. Messner e Donald F. Sabo, a cura di, Human Kinetics Publishers, Champaign, IL 1990, pp. 45-54; Jennifer Hargreaves, *Sporting Females: Critical Issues in the History and Sociology of Women's Sports*, Routledge, London 1994, p. 43; Nancy Theberge, "The Construction of Gender in Sport: Women, Coaching, and the Naturalization of Difference", *Social Problems*, XL, 3 (1993), pp. 301-13.

20 "I costumi, il trucco, i gesti rendono femminile e ingentiliscono l'abilità atletica necessaria per eseguire salti tripli e trottole basse col salto". Abigail M. Feder, "'A Radiant Smile from the Lovely Lady': Overdetermined Femininity in 'Ladies' Figure Skating", *TDR*, XXXVIII, 1 (1994), pp. 62-78, qui p. 63.

21 "La presentazione del pattinaggio di figura mantiene l'atletismo femminile entro confini rassicuranti accentuando costantemente la grazia e l'avvenenza delle pattinatrici". Judith Mayne, "Fear of Falling", in *Women on Ice*, cit., pp. 78-89, qui p. 83.

Ladies Figure Skating (1998) – che ripercorre l’evoluzione dello sport fino agli anni Settanta – il pattinaggio femminile viene definito “a cross between an athletic endeavor and the Miss America pageant”.²²

Non sorprende che la femminizzazione delle atlete, corredata da una forte connotazione di classe, abbia trovato la sua massima espressione nell’icona della *ice princess*. Questo è particolarmente vero negli Stati Uniti, paese repubblicano ma affascinato dall’aristocrazia e costantemente alla ricerca di sue versioni autoctone. Nella narrazione dei media, della pubblicità e della cultura popolare, la *ice princess* è il modello a cui ogni pattinatrice dovrebbe ambire, ma che solo poche riescono a incarnare. Con la significativa eccezione di Michelle Kwan (vincitrice di 5 titoli mondiali), le pattinatrici statunitensi che fanno parte di questo ristretto gruppo hanno tutte conquistato l’oro olimpico. Nelle parole di Joan Ryan, la campionessa olimpica “becomes an icon, a living symbol of a nation’s feminine ideal. [...] As a real-life fairy princess, she is welcome everywhere”.²³ Sebbene Carol Heiss avesse letteralmente interpretato una principessa (*Snow White*) sul grande schermo, è soprattutto con la vittoria olimpica di Peggy Fleming nel 1968 (unica medaglia d’oro per gli Stati Uniti in quell’edizione), trasmessa via satellite a colori da Grenoble, che l’immagine della *ice princess* si afferma definitivamente. Protagonista di sontuosi special televisivi,²⁴ invitata a numerosi talk show, protagonista di spot pubblicitari, Peggy Fleming, con la sua fisicità da ballerina, diventa il riferimento rispetto al quale verranno valutate le pattinatrici americane negli anni seguenti. Si tratta di un modello che per Tonya Harding, sin dai suoi esordi, viene ritenuto irraggiungibile.

22 “[U]na via di mezzo tra un’impresa atletica e il concorso di Miss America”. *Reflections on Ice: A Diary of Ladies Figure Skating*, HBO 1998.

23 “[D]iventa un’icona, il simbolo vivente dell’ideale femminile nazionale. [...] Come una principessa delle fiabe in carne e ossa, è la benvenuta ovunque”. Joan Ryan, *Little Girls in Pretty Boxes*, The Women’s Press, London 1996, p. 112.

24 A conferma dell’aura fiabesca e regale che si voleva creare attorno a Peggy Fleming, nello special *Here’s Peggy Fleming* del 1968 la pattinatrice è affiancata dall’attore Richard Harris, che l’anno prima aveva interpretato Re Artù nel film *Camelot*. <https://www.youtube.com/watch?v=xnyVYYFfMmk>, ultimo accesso l’11/02/2023.

Tonya Harding, l'intrusa

Nata nel 1970, Tonya Harding muove i primi passi sul ghiaccio da bambina e in breve tempo dimostra di possedere un talento fuori dal comune, riuscendo a padroneggiare tutti i salti tripli (tranne l'axel) già nei primi anni Ottanta. A impressionare gli addetti ai lavori sono soprattutto l'elevazione e la velocità con cui, sin da giovanissima, Tonya Harding esegue gli elementi tecnici più difficili del pattinaggio. Queste doti le consentono di conseguire risultati di assoluto rilievo già a partire dal 1985, nonostante si trovi sempre attardata in classifica dopo il primo segmento di gara – le figure obbligatorie – a lei poco congeniale.²⁵ Dopo l'eliminazione delle figure obbligatorie nel 1990, la parte più acrobatica del pattinaggio (i salti) diventa determinante. Il 1991 è infatti l'anno della consacrazione per la pattinatrice di Portland, che conquista il titolo nazionale e la medaglia d'argento ai campionati mondiali, ma soprattutto entra nella storia diventando la prima donna statunitense a completare il triplo axel in gara.²⁶ L'ascesa di Tonya Harding in uno sport dai costi molto elevati è tanto più ragguardevole se si considera l'ambiente in cui è cresciuta, un contesto familiare caratterizzato da precarietà economica, instabilità e violenza. Nonostante i continui cambi di domicilio (compreso il soggiorno in un *trailer park* su cui si focalizzerà l'attenzione dei media), la separazione dei genitori, gli abusi verbali, fisici e psicologici inflitti dalla madre alcolizzata, le molestie sessuali subite da un fratellastro,²⁷ la violenza domestica che segna il suo primo matrimonio (con Jeff Gillooly), Tonya Harding raggiunge risultati che la candidano a potenziale campionessa olimpica e, teoricamente, aspirante *ice princess* d'America. Tuttavia, sin dalle prime gare importanti, Tonya viene etichettata come pattinatrice atletica e

25 Le figure obbligatorie, anche note come figure di scuola, consistevano in variazioni sulla figura dell'otto che venivano tracciate sul ghiaccio.

26 Ricordando quell'impresa, Harding l'ha definita "one thing that nobody has ever been able to take away from me" ("l'unica cosa che nessuno è riuscito a portarmi via"). Prouse, *The Tonya Tapes*, cit., p. 73. La prima donna ad eseguire il triplo axel in gara fu la giapponese Midori Ito nel 1988. Nel pattinaggio di figura i salti sono, in ordine decrescente di difficoltà, l'axel, il lutz, il flip, il loop (o rittberger), il salchow e il toeloop.

27 Tonya Harding parlò di questi episodi traumatici nel corso di una serie di colloqui con Lynda Prouse, dal 1999 al 2007 (Prouse, *The Tonya Tapes*, cit., pp. 57-62).

potente, ma non sufficientemente elegante nei movimenti. È ritenuta carente per quanto attiene alla parte performativa del pattinaggio, oggetto di valutazione sotto il nome di “impressione artistica”. L’unione di atletismo e interpretazione della musica è indubbiamente il tratto distintivo del pattinaggio di figura, che ne fa contemporaneamente uno sport e una forma di espressione affine alla recitazione e alla danza. Storicamente, nelle gare femminili la valutazione dell’impressione artistica, inevitabilmente legata al gusto soggettivo, ha promosso un’immagine convenzionale della femminilità, facendo coincidere le doti artistiche con l’avvenenza fisica. Di conseguenza, quando una pattinatrice viene descritta come “atletica” ma debole nella parte artistica, come nel caso di Tonya Harding, è la sua femminilità a essere giudicata inadeguata. Il fisico compatto e muscoloso di Tonya enfatizza (invece di nascondere) lo sforzo atletico, ritenuto incompatibile con la grazia che l’establishment del pattinaggio, i media e gli sponsor considerano elemento irrinunciabile dello sport per le donne. Il corpo di Tonya, a differenza di quello di Peggy Fleming, non evoca la danza classica, a cui il pattinaggio viene paragonato da chi vuole elevarlo a forma d’arte. Per costoro, il suo corpo – e quello che metonimicamente rappresenta – è quanto di più lontano ci possa essere dalla cultura alta di cui la danza è considerata espressione. Ai loro occhi, la fisicità di Tonya Harding costituisce pertanto “an invasion of trash into this sanctified sphere, and the intrusion of class difference into the fantasy of the classless social body”.²⁸ La diversità di Tonya Harding viene letta attraverso il filtro dei pregiudizi di classe. Lei stessa, in un’intervista con Larry King sul canale CNN (6 giugno 2000), identifica nel suo vissuto e nei segni esteriori della sua appartenenza sociale l’origine dell’etichetta di *bad girl* che i media le hanno affibbiato. Con ragguardevole consapevolezza, Harding menziona il *trailer park* in cui ha trascorso parte della sua infanzia, i numerosi cambi di domicilio (con conseguente mancanza di socializzazione), la povertà della sua famiglia e i suoi abiti acquistati nei negozi dell’Esercito della Salvezza o cuciti da sua madre.²⁹ Implicito

28 “[U]n’invasione del trash in questa sfera santificata, e l’intrusione delle differenze di classe nell’illusione del corpo sociale uniforme”. Sam Stoloff, “Tonya, Nancy, and the Bodily Figuration of Social Class”, in *Women on Ice*, cit., pp. 225-40, qui p. 237.

29 In Stephanie Foote, “Making Sport of Tonya: Class Performance and Social Punishment”, *Journal of Sport & Social Issues*, XXVII, 1 (2003), pp. 3-17, qui p. 4.

nelle parole *bad girl* vi è un giudizio di inadeguatezza rispetto ai canoni borghesi. Il fatto che, soprattutto dopo lo scandalo del 1994, la stampa e la televisione abbiano associato insistentemente il nome di Tonya Harding al *trailer park* è sintomatico. Il messaggio che trapela tra le righe è che si può rimuovere Tonya Harding dal *trailer park* ma non si può rimuovere il *trailer park* – con la sua connotazione di marginalità, degrado e instabilità – da Tonya Harding. Non meno rilevante è l'attenzione che i media dedicano al fatto che Harding fumi nonostante sia affetta da asma, perché anche questo diventa un tratto rivelatorio della sua estrazione sociale, un segno di quella mancanza di disciplina che la classe media ascrive a chi occupa i gradini più bassi della scala gerarchica sociale.³⁰ Anche le sue preferenze nel tempo libero – giocare a biliardo, guidare i camion, andare a pesca e a caccia – sono irrimediabili con la femminilità convenzionale.

Nel suo bestseller *Inside Edge* (bestseller grazie al clamore suscitato dal caso Harding/Kerrigan), la giornalista sportiva Christine Brennan definisce Tonya Harding “a perplexing woman” per l'ostinazione con cui si rifiutava di modificare (ovvero rendere più convenzionalmente femminile) il suo comportamento e il suo stile di pattinaggio.³¹ Cita in particolare un episodio in cui Harding rimase a braccia incrociate al bordo della pista mentre altre pattinatrici imparavano “how to be more graceful, which is a requisite in the sport” (corsivo aggiunto).³² Nell'analisi di Brennan, Tonya Harding è la peggiore nemica di se stessa, perché non ha saputo trarre vantaggio dal suo grande talento naturale e dalle opportunità che le sono state offerte. Pur riconoscendo che Harding è cresciuta in un ambiente difficile, Brennan la considera interamente responsabile di quello che le è successo: “Contrary to what she believed, figure skating didn't do a number on her. She did a number on herself”.³³ Così descritta, Harding è la versione aggiornata della categoria Vittoriana dei poveri immeritevoli, categoria nella quale, secondo Spencer Piston, le elite americane hanno storicamente collocato chi era escluso da ogni

30 Stoloff, “Tonya, Nancy, and the Bodily Figuration of Social Class”, cit., p. 228.

31 “[U]na donna enigmatica”. Christine Brennan, *Inside Edge*, Anchor Books, New York 1996, p. 37.

32 “[C]ome essere più aggraziate, che è un requisito dello sport”. *Ibidem*.

33 “Contrariamente alla sua opinione, il pattinaggio non le ha giocato un tiro. È stata lei a giocare un tiro a se stessa”. *Ivi*, p. 36.

forma di sostegno economico.³⁴ L'antitesi di Harding nella narrazione di Brennan è Kristi Yamaguchi che, dopo la sconfitta ai campionati nazionali del 1991, torna subito ad allenarsi duramente e si prende la rivincita precedendo Harding ai mondiali dello stesso anno e soprattutto vincendo l'oro olimpico nel 1992. Di origine giapponese, Yamaguchi dà prova di un'etica del lavoro e una disciplina che la rendono assimilabile e pertanto meritevole del sogno americano, così come lo era stata, molti anni prima, Carol Heiss, figlia di immigrati tedeschi di Ozone Park, nella zona popolare di Queens.³⁵ Lo stesso dualismo tra marginalità bianca immeritevole ed etnicità meritevole si ripropone nella rivalità tra Tonya Harding e Nancy Kerrigan. I Kerrigan, scrive Sam Stoloff, erano "identifiably Irish, while the Hardings were 'white trash,' i.e. ethnically indeterminate".³⁶ Il successo di Heiss, Yamaguchi e Kerrigan può essere celebrato dalla classe media con un linguaggio congratulatorio – come l'ha definito Benjamin DeMott – il linguaggio con cui esponenti delle minoranze etniche o delle classi svantaggiate sono riconosciuti come meritevoli di approvazione.³⁷ La vita disordinata di Harding sembra invece una storia di occasioni sprecate, resa ancora più repressibile dalla sua non etnicità, una condizione di privilegio da cui non si è saputo trarre vantaggio. Non c'è dubbio che alcune decisioni prese da Harding si siano rivelate oggettivamente controproducenti, in particolare quella di arrivare ad Albertville (Francia), sede dei giochi olimpici del 1992, solo tre giorni prima della gara (a differenza delle compagne di squadra Yamaguchi e Kerrigan, che Brennan definisce "model citizens").³⁸ Probabilmente ancora sotto gli effetti del jet-lag,

34 Spencer Piston, *Class Attitudes in America: Sympathy for the Poor, Resentment of the Rich, and Political Implications*, Cambridge University Press, New York 2018, p. 23.

35 Sulla costruzione dell'immagine mediatica di Kristi Yamaguchi, da rappresentante esemplare di una minoranza virtuosa a incarnazione della tipica ragazza americana, si veda: Elena Tajima Creef, *Imaging Japanese America: The Visual Construction of Citizenship, Nation, and the Body*, New York University Press, New York 2004, pp. 145-71.

36 "Riconoscibilmente irlandesi, mentre gli Harding erano 'white trash', ovvero etnicamente indefinibili". Stoloff, "Tonya, Nancy, and the Bodily Figuration of Social Class", cit., p. 230.

37 Benjamin DeMott, *The Imperial Middle: Why Americans Can't Think Straight About Class*, William Morrow and Company, New York 1990, p. 21.

38 "Cittadine modello". Brennan, *Inside Edge*, cit., p. 38.

Harding prova a eseguire il triplo axel nel programma breve – il primo segmento di gara in cui non è consentito ripetere alcun elemento – ma cade, compromettendo irrimediabilmente le sue chance di vittoria, finendo quarta dopo il libero. Tuttavia, è difficile stabilire quale fosse il potere decisionale di Harding, considerando che all'epoca era sposata a un uomo violento e possessivo. Quel che è certo è che in vista dei successivi giochi olimpici (a Lillehammer, in Norvegia), previsti eccezionalmente solo due anni più tardi, Harding si trova nel ruolo di *underdog* rispetto alla compagna di squadra Kerrigan, medaglia di bronzo ad Albertville, che i media americani incoronano come nuova *ice princess* e grande speranza per l'oro olimpico.

Tonya e Nancy

Il confronto tra Tonya e Nancy, alimentato dai media, dall'establishment del pattinaggio e dalle grandi aziende in cerca di *testimonials* per i loro prodotti, si gioca in larga parte sul terreno estetico, culturale e sociale. Ben prima del risultato deludente di Albertville nel 1992, Tonya Harding è giudicata inadatta a incarnare la femminilità codificata della *ice princess*. Significativamente, dopo la storica tripletta ottenuta dagli Stati Uniti ai mondiali del 1991, non sono la prima classificata (Yamaguchi) o la seconda (Harding) a vedersi offrire lucrosi contratti pubblicitari, ma la terza (Kerrigan). Medaglia di bronzo nella competizione sportiva, Kerrigan vince l'oro, letteralmente, in quella commerciale, poiché viene preferita dall'America aziendale in virtù della sua fisicità (il corpo snello, gli zigomi "aristocratici", ecc.) e di un contesto familiare rassicurante.³⁹ Al contrario, il corpo di Harding, capace di generare potenza, elevazione e velocità, viene considerato troppo maschile per essere attraente, nonché inseparabile dal disordine della sua vita privata e della sua provenienza sociale. Il suo è un corpo che genera disagio in una parte del pubblico americano perché evoca la disuguaglianza economica, la mancanza di assistenza per chi vive ai margini della società e uno stile di vita incompatibile con gli standard della classe media. Persino chi prende le difese di Harding, come Frank Rich sulle pagine del *New York Times*, non riesce a evitare la trappola

39 Nel 1993 la rivista *People* inserisce Nancy Kerrigan nel suo annuale elenco delle cinquanta persone più belle (Ryan, *Little Girls in Pretty Boxes*, cit., p. 114).

della condiscendenza e degli stereotipi di classe, come quando scrive che i costumi di gara di Tonya “reeked of polyester”.⁴⁰ Come ha giustamente notato Stephanie Foote, l’affermazione di Rich, sebbene imprecisa (il poliestere è ampiamente usato per i costumi del pattinaggio, a prescindere dal cetto di chi li indossa), è rivelatoria. Il poliestere, osserva Foote, “is, of course, a keyword of class’s relationship to style and is associated in the popular imagination with ‘White trash’”.⁴¹ Il poliestere, abbinato a un verbo – *reeked* – che denota disgusto, diventa così il naturale rivestimento del corpo di una donna “that smoked and shot pool, that had fights, that called 911, that separated from her husband, that drove trucks, that gained too much weight, that would not wear the right kind of make-up, and most important, that seemed genetically coded to act out the class background of its family”.⁴²

È degno di nota che, dovendo spiegare Tonya Harding al pubblico presumibilmente East Coast, urbano, istruito e alto-borghese del *New York Times*, Frank Rich faccia ricorso a un riferimento letterario. Per introdurre il ritratto di una “would-be ice princess” cresciuta ai margini della società, Rich evoca la narrativa di Theodore Dreiser: “It’s a familiar 20th-century American morality tale, right out of a Theodore Dreiser novel. And maybe Dreiser could have found in Miss Harding’s story the glimmer of an American tragedy”.⁴³ Il nome di Dreiser e l’allusione al suo romanzo più noto, *An American Tragedy* (1925), fungono da punto di riferimento e chiave interpretativa per comprendere una vicenda che mette a nudo la brutalità delle

40 “Puzzavano di poliestere”. Frank Rich, “Tonya Trashed”, *The New York Times*, 20/01/1994, p. A21.

41 “È, naturalmente, una parola indicativa del rapporto tra classe e stile ed è associata nell’immaginario collettivo al ‘White trash’”. Foote, “Making Sport of Tonya”, cit., p. 12.

42 “Che fumava e giocava a biliardo, che faceva a botte, che chiamava il numero di pronto intervento, che si era separata dal marito, che guidava i camion, che metteva su chili di troppo, che non usava il trucco appropriato e, cosa più importante, che sembrava geneticamente predisposta a incarnare l’origine sociale della sua famiglia”. *Ibidem*.

43 “È un familiare racconto morale dell’America del Ventesimo secolo, uscito dalle pagine di un romanzo di Theodore Dreiser. E forse Dreiser avrebbe trovato nella vicenda di Miss Harding il barlume di una tragedia americana”. Rich, “Tonya Trashed”, cit., p. A21.

differenze di classe negli Stati Uniti. Analoga strategia è adottata da Stacey D'Erasmus, che non solo prende in prestito il titolo del romanzo di Dreiser per il suo saggio su Tonya Harding e Nancy Kerrigan, ma aggiunge un secondo riferimento non meno rilevante: il romanziere naturalista Frank Norris (si pensi, in particolare, alle ingenuie illusioni di prosperità di *McTeague*, nel romanzo omonimo del 1899). Anche per D'Erasmus, il pattinaggio rivela le diseguaglianze della società americana e, al contempo, la riluttanza a esaminarne le cause sistemiche: "The sport of figure skating itself seems to be an arena for fantasies about class – most of them sad".⁴⁴ Ricordando la sua reazione al programma libero di Tonya Harding a Lillehammer – in cui, in seguito alla rottura dei lacci di un pattino, Harding scoppiò in lacrime, chiese e ottenne dai giudici di ripetere l'esercizio più tardi –,⁴⁵ D'Erasmus iscrive quello spettacolo caotico, che molti videro come una sorta di punizione divina, nella tradizione americana delle aspirazioni infrante: "I felt that I was witnessing the final act of an American tragedy. Theodore Dreiser or Frank Norris could have written it".⁴⁶ Infine, per sottolineare il ruolo di outsider e lo spaesamento di Tonya Harding e suo marito, nonché l'estrema fragilità del loro sogno americano, Joan Ryan evoca *Grapes of Wrath* (1939) di John Steinbeck: "Harding and Gillooly were like John Steinbeck's Okies, who strapped their life's possessions to a shabby truck and headed for the riches of California, only to discover the paradise for which they had sacrificed everything never existed".⁴⁷ I riferimenti letterari utilizzati da Rich, D'Erasmus e Ryan

44 "Lo sport del pattinaggio di figura sembra essere uno spazio per le suggestioni – per lo più tristi – sulle classi sociali". Stacey D'Erasmus, "An American Tragedy", in *Women on Ice*, cit., pp. 221-224, qui p. 221.

45 Grazie a una telecamera posizionata dal network CBS nel corridoio che portava alla pista, milioni di spettatori poterono osservare Harding, con voyeuristico piacere o sconcerto, mentre cercava freneticamente di allacciarsi un pattino entro i due minuti concessi dal regolamento. Per evitare di essere squalificata, entrò nella pista senza aver risolto il problema del laccio spezzato, iniziò il programma ma fu costretta a interromperlo dopo il primo salto. Si avvicinò quindi alla balaustra per mostrare ai giudici il pattino con il laccio spezzato e ottenne di ripetere il programma alcuni minuti più tardi.

46 "Sentii che stavo assistendo all'atto finale di una tragedia americana. Avrebbe potuto essere scritta da Theodore Dreiser o Frank Norris". D'Erasmus, "An American Tragedy", cit., p. 222.

47 "Harding e Gillooly erano come gli Okies di John Steinbeck, che avevano

servono a rivelare una verità scomoda: il ruolo determinante della disegualianza sociale negli Stati Uniti persino in un'arena, quella della competizione sportiva, in cui si presuppone che a dettare legge sia il talento naturale. I dettagli della vita disfunzionale ed economicamente incerta di Tonya Harding – spesso raccontati con toni sensazionalistici – hanno costretto gli americani a confrontarsi con le dure regole della mobilità sociale, una gara in cui Tonya Harding partiva con un handicap estremamente difficile da compensare. Al centro della vicenda di Tonya Harding e della sua ricezione c'è quello che Randall Sullivan ha definito “America's profound denial of (and subterranean fascination with) social class”, un disagio nell'ammettere l'esistenza di gravi disparità nella distribuzione della ricchezza e nell'accesso a servizi e opportunità che fa di Harding “the skeleton in the country's closet”.⁴⁸

Non c'è da stupirsi che l'opinione pubblica statunitense abbia trovato molto più rassicurante, e in linea con i miti fondanti del paese, la figura di Nancy Kerrigan che, nelle parole di Ellyn Kestnbaum, “projected an image the judges, and before them the corporations that had hired her to star in their ads, and ABC Sports, wanted to promote”.⁴⁹ Nata e cresciuta a Boston, in un ambiente decisamente *blue collar* (il padre faceva il saldatore, la madre – legalmente non vedente – la casalinga), Kerrigan presentava l'immagine di una giovane donna supportata da solidi legami familiari e animata da un'autentica passione per lo sport. Al contrario, a Tonya Harding veniva attribuita come principale motivazione la voglia di arricchirsi.⁵⁰ L'apparente disinteresse di Nancy

caricato i loro averi su un camion malconco ed erano andati alla ricerca delle ricchezze della California per poi scoprire che il paradiso per cui avevano sacrificato ogni cosa non era mai esistito”. Ryan, *Little Girls in Pretty Boxes*, cit., pp. 112-13.

48 “Il profondo rifiuto americano (e l'attrazione segreta) per le classi sociali [...] lo scheletro nell'armadio della nazione”. Randall Sullivan, “The Tonya Harding Fall: The Transformation of Young Figure-Skating Champion into the World's Most Visible Villainess”, *Rolling Stone* 686/687, July 14-28 (1994), www.ProQuest.com, ultimo accesso il 24/02/2023.

49 “Proiettava un'immagine che i giudici e, prima di loro, le aziende che l'avevano ingaggiata per apparire nelle loro pubblicità, e ABC Sports volevano promuovere”. Ellyn Kestnbaum, “What Tonya Harding Means to Me, or Images of Independent Female Power on Ice”, in *Women on Ice*, cit., pp. 53-77, qui p. 67.

50 Secondo quanto riportato da parte della stampa (*Newsweek*, *The New York Times*, *The Oregonian*, *The Chicago Tribune*, etc.) quando fu chiesto a Tonya Harding quale era il motivo principale per cui voleva prender parte alle olimpiadi, rispose

Kerrigan per la possibile monetizzazione della sua attività sportiva era in perfetta sintonia con l'ideale olimpico e, più in generale, con il mito dello sport come pratica separata dalle dinamiche del mercato. Come ha scritto Pierre Bourdieu, storicamente le élite borghesi, nel campo dello sport e dell'arte, si sono fatte vanto del loro distacco dagli interessi materiali.⁵¹ L'aderenza di Nancy Kerrigan ai modelli comportamentali ed estetici della classe media ne faceva l'ideale candidata per l'ascesa sociale. L'opinione di un giudice intervistato dal *Washington Post* lascia pochi dubbi sull'influenza degli stereotipi di genere e di classe sulla valutazione delle pattinatrici: "Nancy's not from a high-class background [...] but she's a lovely lady. She was raised as a lady. We all notice that".⁵² Sulla stessa linea sono le parole dell'ex campionessa olimpica Peggy Fleming durante la telecronaca del programma libero di Kerrigan ai campionati nazionali del 1991 (quelli vinti da Harding): "She has a very *lady-like quality* to her skating, very elegant [...] yet she can execute the difficult triple jumps" (corsivo aggiunto).⁵³ In altre parole, è tecnicamente competitiva senza per questo sacrificare la sua femminilità. In realtà, c'è molto di costruito in quella *lady-like quality*, soprattutto a opera degli esperti allenatori di Kerrigan, i coniugi Evy and Mary Scotvold. Come Harding, da bambina Kerrigan preferiva le attività considerate maschili, come giocare a hockey con i fratelli maggiori. Tuttavia, a differenza della connazionale, nel corso degli anni si fa cucire addosso un'identità signorile e normativamente femminile. Prima e durante le gare, l'attenzione dei media si sofferma sul suo aspetto

che per lei i cerchi olimpici erano come il simbolo del dollaro (cit. in Foote, "Making Sport of Tonya", cit., p. 16n1). Nel libro *The Tonya Tapes*, Harding nega di essersi mai espressa in questi termini (Prouse, *The Tonya Tapes*, cit., p. 189).

51 Pierre Bourdieu, "Sport and Social Class", trad. dal francese di R. Nice, in Chandra Mukerji e Michael Schudson, a cura di, *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, University of California Press, Berkeley 1991, pp. 357-73, qui p. 360.

52 "Nancy non proviene da un ambiente sociale elevato. [...] Ma è una signora incantevole. È stata educata come una signora. Lo notiamo tutti". In Ryan, *Little Girls in Pretty Boxes*, cit., p. 115.

53 "Il suo pattinaggio ha proprio *uno stile da signora*. Molto elegante [...] eppure sa eseguire i salti tripli difficili". U. S. National Figure Skating Championships, Ladies' Free Program, ABC, 16/02/1991, <https://www.youtube.com/watch?v=Rm-nuPf-OA-k>, ultimo accesso l'11/02/2023.

fisico: il corpo longilineo, il portamento elegante, il volto che ricorda quello di una giovane Katharine Hepburn (un paragone significativo, considerata l'aura aristocratica dell'attrice). I costumi che indossa, a differenza di quelli di Harding, soddisfano i requisiti del buon gusto. A livello di vestiario, il contrasto tra le due atlete raggiunge il culmine nella gara olimpica di Lillehammer del 1994, in cui Kerrigan indossa abiti firmati dalla stilista Vera Wang, mentre Harding si presenta nel programma breve in "Jezebel-red sequins"⁵⁴ o "bordello red",⁵⁵ quasi a incarnare la donna scarlatta dell'immaginario biblico. Anche le musiche dei loro programmi di gara sembrano confermare l'aura rassicurante di Kerrigan e la sfacciataggine di Harding. Se la prima pattina sulle note familiari ed *easy listening* di Neil Diamond (nel libero), la seconda sembra determinata a provocare i suoi critici con le colonne sonore di *Much Ado About Nothing* e *Jurassic Park*.⁵⁶ Poco importa che la lettura di *Much Ado About Nothing* come risposta ironica al clamore che circonda l'evento sia palesemente infondata, dal momento che le musiche erano state scelte molti mesi prima dell'aggressione a Kerrigan. La colonna sonora di *Jurassic Park*, d'altro canto, viene interpretata come ennesima prova della mancanza di *lady-like quality* di Harding. Come i contesti familiari, i comportamenti e l'aspetto fisico, gli abiti e le musiche sono elementi su cui i media costruiscono la contrapposizione e la rivalità tra le due atlete. Sono elementi che rimuovono le protagoniste dall'ambito sportivo, portandole su un terreno che, come ha osservato Dayna Daniels, ricorda quello delle protagoniste delle soap opera.⁵⁷ Vale anche la pena di sottolineare come i giornalisti americani (la maggioranza dei quali aveva scarsa dimestichezza con il pattinaggio) abbiano presentato la gara olimpica del 1994 non tanto come una competizione quanto come uno scontro tra il bene (Kerrigan) e il male (Harding), nonché tra classe lavoratrice virtuosa (Kerrigan) e sottoclasse incorreggibile

54 Laura Jacobs, "Pure Desire", in *Women on Ice*, cit., pp. 47-52, qui p. 49.

55 Ryan, *Little Girls in Pretty Boxes*, cit., p. 111.

56 Anche in passato la musica che accompagnava i programmi di Harding – del gruppo rock ZZ Top, di LaTour (William LaTour) e del rapper Tone Lōc – aveva fatto alzare più di un sopracciglio. Sulle scelte musicali di Harding si veda: Ellyn Kestnbaum, *Culture on Ice: Figure Skating & Cultural Meaning*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 2003, pp. 141-42.

57 Daniels, *Polygendered and Ponytailed*, cit., p. 116.

(Harding), a esclusione di qualunque scenario che coinvolgesse atlete di altre nazioni.⁵⁸

Agli occhi dei media americani, Kerrigan è già vincente prima della gara, in virtù della tenacia di cui ha dato prova dopo l'aggressione, durante il faticoso percorso di riabilitazione e allenamento per recuperare la piena efficienza fisica in un solo mese prima delle competizioni olimpiche. Possiede la stoffa per superare le avversità e può contare sul sostegno di un tradizionale nucleo familiare. Al contrario, Harding è una presenza imbarazzante perché rivela il lato oscuro del sogno americano. Come ha rilevato Melanie Thernstrom, "If Nancy represents the solid working class from which it is possible to rise, Tonya can be seen to represent the permanent underclass, the cycle of poverty".⁵⁹ Harding viene dipinta simultaneamente come disposta a tutto per raggiungere il successo e ostinatamente refrattaria ad accettare i valori e i codici estetici che il *mainstream* della società americana considera indispensabili per l'ascesa sociale. In particolare, le viene imputato di essersi rifiutata di trasformare la sua identità per renderla più accettabile in base agli standard vigenti di rispettabilità e decoro del pattinaggio. È la sua ostinazione a rimanere se stessa che la rende, per citare nuovamente Christine Brennan, "perplexing". Come ha ipotizzato Stephanie Foote, Harding "might

58 Dando prova di evidente sciovinismo, i media americani sembrano dimenticare o ignorare che lo scontro tra le due pattinatrici americane avviene nell'ambito di una gara internazionale, che vedrà prevalere la pattinatrice ucraina Oksana Baiul, campionessa mondiale in carica. La favola olimpica di Nancy Kerrigan non ha pertanto il finale sperato, visto che si conclude con la medaglia d'argento nonostante due eccellenti prestazioni (nel programma breve e nel programma libero). Ironicamente, Kerrigan viene sconfitta dalla sedicenne Oksana Baiul che, più di lei, riesce a incarnare l'ideale della ballerina sul ghiaccio (nel programma breve, sulle note de *Il lago dei cigni* di Tchaikovsky, indossa un tutù nero). Baiul viene preferita (seppur di poco, 5 giudici contro 4) sul fronte artistico (il secondo punteggio) che, all'epoca della gara olimpica, era decisivo in caso di parità. Secondo Jane Feuer "the entire Lillehammer contest ended by glorifying and reestablishing the most traditionally feminine mode of the figure skater as ballerina" ("l'intera competizione di Lillehammer finì per glorificare e riaffermare l'immagine più tradizionalmente femminile della pattinatrice come ballerina"). Feuer, "Nancy and Tonya and Sonja", cit., p. 8.

59 "Se Nancy rappresenta la solida classe lavoratrice da cui è possibile emergere, Tonya può essere vista come l'esponente dell'eterna sottoclasse, del ciclo della povertà". Thernstrom, "The Glass Slipper", cit., p. 151.

have been a more sympathetic public figure had she ever shown herself willing to learn the occulted ways of the clan of the middle class, but curiously, she did not".⁶⁰ Persino poco prima di partire per Lillehammer, assediata dai giornalisti, se ne esce con un commento su Nancy Kerrigan ("I'm going to whip her butt") che rientra nel registro *trash talk*, ampiamente tollerato (se non addirittura incoraggiato) nel linguaggio sportivo maschile, ma considerato repressibile in bocca a una donna.⁶¹

Strascichi

Nel decennio successivo, le notizie su Harding non fanno che cementare la sua reputazione di figura emblematica del *white trash*, come aveva decretato la copertina della rivista *New York* ("White Trash Nation") e, al suo interno, l'editoriale di Tadd Friend.⁶² Scarsa attenzione viene dedicata alle difficoltà economiche (dovute in gran parte a ingenti spese legali) che Harding, una giovane donna che aveva abbandonato gli studi prematuramente,⁶³ deve affrontare senza poter ricorrere all'unica abilità (il pattinaggio) che aveva sviluppato negli anni. La brevissima esperienza come cantante nel gruppo *Golden Blades* (nel 1995), il ruolo di protagonista nel b-movie *Breakaway* (1996) e soprattutto la partecipazione a un incontro di pugilato, organizzato dal network Fox (2002), contro Paula Jones, la donna che aveva accusato Bill Clinton di molestie, confermano l'appartenenza di Harding a un modo marginale e carnevalesco che, agli occhi della classe media, è il suo habitat naturale. Ma l'episodio che più di ogni altro cattura l'opinione pubblica, con effetti devastanti sui tentativi di rinascita professionale di Harding, è il cosiddetto *hubcap*

60 "Avrebbe potuto essere una figura pubblica più accattivante se si fosse dimostrata incline a imparare i metodi occulti del clan della classe media ma, curiosamente, non lo fece mai". Foote, "Making Sport of Tonya", cit., p. 4.

61 "La straccio". Cit. in Clarence Page, "Tonya's Doing It Her Way", *The Chicago Tribune*, 23 January 1994, <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1994-01-23-9401230402-story.html>, ultimo accesso il 23/02/2023.

62 Tadd Friend, "White Hot Trash", *New York*, XXVII, 33 (1994), pp. 22-31.

63 Harding lasciò la scuola superiore a quindici anni per dedicarsi completamente al pattinaggio. A diciotto anni conseguì il GED (General Educational Development), un titolo equivalente al diploma di scuola superiore (Prouse, *The Tonya Tapes*, cit., p. 65).

incident del 2000, quando Harding viene arrestata e condannata a tre giorni di reclusione per aver ferito al volto il suo compagno.⁶⁴ Il clamore sollevato dalla notizia, che riconsegna Harding al ruolo di “aggressore” assegnatole dall’opinione pubblica nel 1994, fa svanire in un colpo le opportunità (contratti, sponsorizzazioni, etc.) emerse dopo il trionfale ritorno al pattinaggio del 1999. Evapora anche il progetto di raccontare il tanto sospirato *comeback* di Harding in un libro, il cui materiale preparatorio – le conversazioni tra Harding e l’autrice Lynda Prouse – vedrà la luce solo nel 2008 con il titolo *The Tonya Tapes*. Alcune delle rivelazioni contenute nel libro, tra cui lo stupro subito a opera dell’ex marito Jeff Gillooly e di altri due uomini, sono ben più sensazionali di quelle diffuse dai tabloid e persino dal giornalismo *mainstream* dopo l’aggressione a Nancy Kerrigan, ma è il tono a fare la differenza.⁶⁵ Nelle domande di Lynda Prouse traspare quel rispetto che a Tonya Harding è stato ripetutamente negato. E nelle risposte di Tonya Harding, che mai ha rinnegato le sue origini, si avverte forte e chiaro il desiderio di rivendicare quella umanità che l’espressione *white trash* intende negare: “I guess the biggest misconception is that I’m not an animal. I am just human”.⁶⁶

Leonardo Buonomo insegna Letteratura Angloamericana all’Università di Trieste. Si occupa prevalentemente di letteratura dell’Ottocento, letteratura italoamericana e televisione. Recentemente ha curato l’edizione critica del romanzo *Lorenzo and Oonalaska* di Joseph Rocchietti (2022) e ha pubblicato saggi sulla serie TV *The Americans* (nel volume *Cultures on the Screens*, 2022) e su Henry James (nel volume *Cosmopolitan Italy in the Age of Nations*, 2023).

64 Nella sua introduzione a *The Tonya Tapes*, Lynda Prouse osserva che Harding era sotto l’effetto di farmaci che le erano stati prescritti in seguito a un incidente automobilistico (15). Dal canto suo, Harding sostiene di aver lanciato l’oggetto incriminato (il copricerchi) contro la motocicletta del suo compagno e di averlo colpito al volto solo dopo che lui l’aveva aggredito (Prouse, *The Tonya Tapes*, cit., pp. 263-275).

65 Ivi, p. 125.

66 “Credo che il più grande malinteso sia che non sono un animale. Sono solo umana”. Ivi, p. 296.

Il mid-term del 2022: quale 'voto bianco' per la Destra?

Mario Del Pero

Per esaminare il voto di mid-term del 2022, compararlo con quelli che lo hanno preceduto e comprendere che cosa esso ci dica dell'elettorato statunitense – e della *working* e *middle class* bianca – sono necessarie tre banali, ma fondamentali, premesse metodologiche. La prima è che i dati di cui disponiamo sono per la gran parte basati su exit-poll: per il campionamento utilizzato e la natura del sondaggio, essi hanno un margine di errore significativo per quanto non amplissimo.¹ E rispetto al voto del 2022 non vi sono ancora state quelle successive revisioni basate sugli elettori certificati (ossia su chi davvero ha votato) che sono invece disponibili per le tornate elettorali precedenti (2016, 2018 e 2020) e che hanno in parte modificato le stime iniziali.²

La seconda cautela di metodo riguarda inevitabilmente la categoria della razza. Che è, lo sappiamo bene, artificiale e socialmente determinata, ma rimane nondimeno imprescindibile quando si fanno analisi del voto negli Usa. Perché viene utilizzata nella fondamentale radiografia del Paese prodotta ogni decennio dal censimento; perché i dati che questo produce vanno a informare in tanti modi le politiche pubbliche federali e statali; perché tutti gli esami disaggregati dei risultati e dei flussi elettorali non ne prescindono.³

1 CNN, "Exit Polls" (<https://edition.cnn.com/election/2022/exit-polls/national-results/house/0>).

2 Si vedano ad esempio Ruth Igielnik, Scott Keeter e Hannah Hartig, "Behind Biden's Victory. An Examination of the 2020 Electorate Based on Validated Voters", *Pew Research Center*, 30 giugno 2021 (<https://www.pewresearch.org/politics/2021/06/30/behind-bidens-2020-victory/>) e "An Examination of the 2016 Electorate Based on Validated Voters", *Pew Research Center* 9 agosto 2018 (<https://www.pewresearch.org/politics/2018/08/09/an-examination-of-the-2016-electorate-based-on-validated-voters/>).

3 I dati del censimento del 2020 sono disponibili all'<https://www.census.gov/programs-surveys/decennial-census/decade/2020/2020-census-results.html>. Per una loro analisi che usa acriticamente criteri "razziali/etnici" si veda William H. Frey, "New 2020 Census Results Show Increased Diversity Countering

Terzo e ultimo: la classe. Come definiamo il ceto medio? La *working class*? E quella sua quasi mitologica parte bianca che, secondo tanti (infondati) luoghi comuni, sarebbe stata decisiva nella vittoria di Trump nel 2016 e costituirebbe oggi la componente più importante della base repubblicana? È evidente come indicatori strettamente occupazionali abbiano perso gran parte del loro valore e non possano più essere utilizzati. A oggi – per fare un esempio tra i tanti – il numero di occupati nel manifatturiero, nell’edilizia e nell’industria estrattiva è più o meno equivalente a quello di chi lavora nella sanità e nei servizi alla persona. In termini assoluti, i lavoratori del settore industriale sono gradualmente cresciuti dal 2008 a oggi, dopo la pesantissima caduta del decennio precedente, quando – anche in conseguenza dell’ingresso della Cina nell’Organizzazione Mondiale del Commercio (OMC) – vi fu un calo di circa un terzo (da quasi 18 milioni a circa 11 milioni e mezzo). Essi costituiscono però poco meno dell’8 per cento della forza lavoro complessiva e secondo le proiezioni del Dipartimento del Lavoro questa percentuale è destinata a scendere ulteriormente, a dispetto degli onerosi programmi attivati sia da Trump sia da Biden per “reindustrializzare” il paese.⁴ La *working class*, in altre parole, non può essere identificata primariamente con gli occupati nel manifatturiero. Anzi, se utilizziamo parametri altri, e più logici, per definirla – ad esempio incrociando reddito e istruzione – una parte degli occupati nell’industria esce immediatamente dal conteggio.⁵ E molte leggende, a partire appunto dalle matrici della vittoria di Trump nel 2016, vengono facilmente smentite. A partire dagli anni Settanta, il voto della *working class* bianca si è sì spostato verso il Partito Repubblicano, ma senza rotture significative nel 2016; in molti collegi di aree post-industriali (si pensi

Decade-Long Declines in America’s White and Youth Population”, *The Brookings Institution*, 13 agosto 2021 (<https://www.brookings.edu/research/new-2020-census-results-show-increased-diversity-counteracting-decade-long-declines-in-america-white-and-youth-populations/>).

4 Per alcuni dati sugli occupati nel manifatturiero si vedano Federal Reserve Bank of St. Louis, “All Employees, Manufacturing”, *Federal Reserve Economic Data (FRED)* (<https://fred.stlouisfed.org/series/MANEMP>) e U.S. Bureau of Labor Statistics, “Employment by Major Industry Sector” (<https://www.bls.gov/emp/tables/employment-by-major-industry-sector.htm>)

5 Si veda ad esempio Aurelien Mondon e Aaron Winter, “Whiteness, Populism and the Racialisation of the Working Class in the United States and the United Kingdom”, *Identities* 5 (2019), pp. 510-518.

ad esempio al Michigan), Trump non ha accresciuto i voti repubblicani e decisiva nel 2016 è stata la defezione di una parte dell'elettorato democratico, particolarmente marcata soprattutto a confronto con la prima vittoria di Obama nel 2008.⁶

Numerose ricerche hanno contestato quelle letture economicistiche (e deterministiche) del successo di Trump nel 2016 a lungo popolari nella narrazione mediatica. E da più parti si è contrapposta alla matrice economica delle scelte di voto (la *economic anxiety* di chi è stato lasciato indietro e non ha più nulla da perdere) una spiegazione tutta centrata sul timore di una perdita di status (*status threat*). Che può avere radici interne, legate al declino relativo della *middle class* o a profonde trasformazioni demografiche che riducono inesorabilmente il peso relativo della popolazione bianca non-ispánica. O che si lega al contesto internazionale e al convincimento che vi sia un declino relativo dell'influenza, del primato e, quindi, dello *status* degli Stati Uniti nel mondo: che il paese non sia più rispettato e che altri, a partire dal nuovo gigante cinese, stiano approfittando di processi d'integrazione globale che danneggerebbero invece gli Usa.⁷

Le analisi elettorali centrate sulla paura di perdita di status hanno rappresentato un utile correttivo a tante, grossolane semplificazioni. Tuttavia, hanno talora ecceduto nel rifiutare in toto il peso di fattori economici che aiutano invece a spiegare i flussi elettorali degli ultimi quindici anni e che ci obbligano a confrontarci in particolare con gli effetti di lungo periodo (strutturali?) della crisi del 2007-2009. Su questo aspetto ritornerò più avanti. Prima, però, proviamo a esami-

6 Nicholas Carnes and Noam Lupu, "The White Working Class and the 2016 Election", *Perspective on Politics* 1 (marzo 2021), pp. 55-72.

7 Christopher Sebastian Parker, "Status Threat: Moving Right Further to the Right?", *Daedalus* 2 (2021), pp. 56-75; Diana C. Mutz, "Status Threat, not Economic Hardship, Explains the 2016 Presidential Vote", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 19 (aprile 2018), pp. 4330-4339; Laura Silver e Aidan Connaughton, "Most Americans Continue to Think the U.S. is Less Respected Today than in the Past", *Pew Research Center*, 22 giugno 2022 (<https://www.pewresearch.org/short-reads/2022/06/22/most-americans-continue-to-think-the-u-s-is-less-respected-today-than-in-the-past/>). Si veda inoltre la risposta a Mutz di Stephen L. Morgan, "Status Threat, Material Interests, and the 2016 Presidential Vote", *Socius* 4 (2018), pp. 1-17. Per una riflessione più generale sul tema cfr. Pippa Norris e Ronald Inglehart, *Cultural Backlash: Trump, Brexit and Authoritarian Populism*, Cambridge University Press, New York-Cambridge 2019.

mare il voto del mid-term 2022 tenendo bene a mente tutte le precauzioni metodologiche che ho sommariamente illustrato.

All'ultimo mid-term, lo sappiamo, i democratici sono andati decisamente meglio di quanto non si prevedesse (e di quanto non indicassero i sondaggi). Il partito del Presidente ha mantenuto la maggioranza al Senato, aumentandola anzi di un seggio (ai 48 senatori democratici si aggiungono oggi tre indipendenti, per una maggioranza di 51 a 49). I repubblicani hanno conquistato la Camera dei Rappresentanti, con uno scarto però assai inferiore al previsto (222 a 213). Nelle tante elezioni statali, i democratici sono andati molto bene, soprattutto se confrontiamo il loro risultato con quello decisamente negativo di due anni prima. Le *trifectas* – gli Stati dove lo stesso partito controlla il governatorato e i due rami dell'assemblea legislativa – in mano ai democratici sono passate da 14 a 17, il numero più alto dal 1994 a oggi, e includono potenziali *swing-states* alle presidenziali come il Michigan e il Minnesota. Vi sono state importanti eccezioni, si pensi ai risultati di Florida e soprattutto New York. La sintesi generale è che vi sia stata un'inattesa tenuta, e in taluni casi, un vero e proprio successo del Partito democratico.

Le spiegazioni di questo risultato sono plurime e spesso legate ad alcune specifiche contingenze: l'incidenza della decisione della Corte suprema di annullare la garanzia federale del diritto di aborto, con la revoca di *Roe v. Wade* nel giugno 2022; la scarsa competitività di una serie di radicali (e spesso impresentabili) candidati trumpiani che avevano prevalso nelle primarie repubblicane; i risultati più che apprezzabili di un'economia contraddistinta sì da alta inflazione, ma anche da una disoccupazione ai minimi storici e da una tendenza alla crescita delle diseguaglianze di reddito finalmente invertita. Al netto di questi aspetti, il dato centrale del voto è però che esso ha in larga misura espresso la rigida, e stabile, polarizzazione che da qualche anno ormai caratterizza gli Stati Uniti. In un contesto contraddistinto da bassissima mobilità elettorale, propensione sempre più marcata a votare *straight-ticket* (ossia candidati dello stesso partito, a prescindere dalla carica) e delegittimazione reciproca, diventa difficile ottenere nette vittorie e le sconfitte possono quasi sempre essere contenute. È stato così per Trump e i repubblicani nel 2020; ed è stato così in una certa misura per i democratici nel 2022.⁸

8 Alan I. Abramowitz, "The Polarized American Electorate: The Rise of Partisan-

L'analisi disaggregata del voto offerta dagli exit poll di cui disponiamo ci mostra in modo plastico questa fissità. Anche se vi è stato un calo di poco più di tre punti percentuali del tasso di partecipazione rispetto al 2018 (dal 50 al 46.6 per cento), si è rimasti di molto al di sopra della media dei mid-term dell'ultimo mezzo secolo (a parte il 2018, bisogna tornare al 1968 per avere una percentuale più alta). L'unico voto "nazionale" – che permette in teoria una comparazione della forza elettorale dei due partiti – è stato quello per la Camera, dove i repubblicani hanno ottenuto nel voto popolare circa tre punti percentuali in più rispetto ai democratici. Un dato da maneggiare con cautela, anche se pare smentire l'assunto secondo il quale tra *gerrymandering* – mappe statali dei collegi elettorali artefatte per massimizzare il ritorno elettorale di chi le disegna – e più inefficiente distribuzione dell'elettorato democratico (concentrato nelle aree metropolitane e nella prima suburbia), i repubblicani godrebbero di un vantaggio strutturale e potrebbero ottenere la maggioranza dei seggi senza necessariamente avere quella dei voti.⁹

Quali altri elementi generali emergono dal voto? La comparazione con l'ultimo mid-term, quello del 2018, indica che per due gruppi di elettori democratici vi è stato un calo particolarmente marcato del tasso di partecipazione: gli afroamericani (di circa dieci punti, dal 52 al 42 per cento) e gli under-30 (dal 32.5 al 26 per cento). I gruppi che hanno visto invece il calo minore sono stati quelli degli elettori bianchi – appena un punto e mezzo (e quindi la metà della media nazionale) – e degli elettori over-65, per i quali non vi sono stati cambiamenti. Il tasso di partecipazione di questi ultimi è stato del 65 per cento, laddove appena il 26 per cento degli under-30 si è recato a votare.¹⁰ È questo il primo aspetto da tenere quindi a mente: il mid-term 2022 è stato un voto più bianco e decisamente più anziano rispetto a quello del 2018 (o, ancor più, rispetto alle presidenziali del 2020).

Ideological Consistency and Its Consequences", *Political Science Quarterly* 4 (inverno 2022), pp. 645–674.

9 Tra voti (il 50.6%) e seggi (il 51%) repubblicani vi è stata nel 2022 praticamente un'equivalenza.

10 Jacob Fabina, "Voter Registration in 2022 Highest in 20 Years for Congressional Elections", *United States Census Bureau*, 2 maggio 2023 (<https://www.census.gov/library/stories/2023/05/high-registration-and-early-voting-in-2022-mid-term-elections.html>). Per una utile sintesi si veda Scott Clement e Lenny Bronner, "Black Turnout Dropped Sharply in 2022, Census Survey Finds", *Washington Post*, 2 maggio 2023.

Guardiamoci, allora, dentro questo “voto bianco”, per provare a individuarne caratteristiche e specificità. In termini assoluti, gli elettori bianchi sono stati quasi i 3/4 di quelli totali (il 73 per cento). Stando agli exit poll, avrebbero votato 58 a 40 per il Partito Repubblicano. Una percentuale che però cresce molto, se intrecciamo la razza con il genere, l’età e il livello d’istruzione. Tra i maschi bianchi lo scarto sarebbe stato 63 a 35; tra i bianchi con livelli d’istruzione bassa o medio bassa (senza un *college degree* di qualsiasi tipo), 66 a 32; tra i bianchi over-45, 62 a 37.¹¹

Rispetto al 2018, i repubblicani sono andati decisamente meglio (e meglio del previsto) con le elettrici bianche, che avrebbero vinto con uno scarto di otto punti, laddove quattro anni prima vi sarebbe stata una situazione di sostanziale pareggio. Un dato questo forse decisivo in numerose contese, ma anche in linea con le ultime elezioni rispetto alle quali il 2018 era stato in una certa misura un’eccezione. Lo zoccolo duro del partito repubblicano – quell’elettorato cioè che è largamente sovra-rappresentato tra chi vota GOP – è però costituito da elettori bianchi, non giovani e con livelli d’istruzione non elevati. L’idealtipo di membri della *working class* bianca, sembrerebbe a uno sguardo affrettato. Così in realtà non è se inseriamo una ulteriore variabile che non abbiamo finora considerato: il reddito. Le rilevazioni, ahimè, non lo incrociano con le altre categorie e quindi va trattato distintamente. In linea con le elezioni del 2018 e del 2020, i voti repubblicani crescono al salire del reddito medio degli elettori e dei loro nuclei familiari, anche se nel 2022 lo scarto massimo a loro favore lo si è avuto nei redditi superiori ai 200mila dollari (che sarebbero circa il 10 per cento dell’elettorato complessivo), e non nella fascia intermedia tra i 100 e i 200mila dollari, com’è invece stato nel 2020. Poiché permane una differenza di reddito medio elevata tra le diverse categorie del censimento (bianchi, neri, ispanici), anche in questo caso abbiamo una sovra-rappresentanza dei bianchi.¹²

11 I dati sono presi dagli exit poll pubblicati dalla CNN. Si veda “2022 Exit Polls” (<https://edition.cnn.com/election/2022/exit-polls/national-results/house/0>).

12 Stando agli ultimi dati di cui disponiamo, il reddito medio di una famiglia bianca non ispanica è di circa il 40% superiore a quello di una famiglia nera e del 30% di una famiglia ispanica. “Income and Wealth in the United States: An Overview of Recent Data”, *Peter G. Paterson Foundation*, 9 novembre 2022 (<https://www.pgpf.org/blog/2023/02/income-and-wealth-in-the-united-states-an-overview-of-recent-data>). Il reddito medio per nucleo familiare è di circa 71mila dollari.

Tutti questi dati permettono di definire con più chiarezza l'idealtipo di elettore repubblicano nel 2022: bianco, maschio, non giovane, con livelli d'istruzione tendenzialmente bassi e redditi invece medi o alti. Un elettore che non è invece l'esponente di una *working class* per la quale l'elemento razziale, la *Whiteness*, dovrebbe combinarsi con redditi bassi o medio-bassi. Le rilevazioni di cui disponiamo non permettono certezze al riguardo, ma possiamo almeno affermare con sicurezza che: a) tra i bianchi il voto repubblicano si distribuisce quanto meno tra tutte le fasce di reddito; e b) è assai probabile che aumenti, sia pure non radicalmente, al crescere del reddito.

Si tratta di dati che appaiono coerenti con chi enfatizza il peso cruciale di fattori non economici nello spiegare la scelta di chi vota a destra. Che lo farebbe non in risposta a difficoltà economiche molto meno acute rispetto ad altri segmenti dell'elettorato, ma spinto invece da considerazioni, e paure, legate allo status. Una *status anxiety*, questa, nella quale centrale è la dimensione razziale: la paura di un'America bianca e conservatrice che si trova di fronte a profonde trasformazioni demografiche, sociali e culturali che ne mettono in discussione ruolo e, in una certa misura, privilegi.¹³ E che è facilmente catturabile da un messaggio identitario fortemente normativo: un nostalgico essenzialismo – a cui la retorica trumpiana ha sempre attinto a piene mani – che rimanda a un passato edenico, a-conflittuale e nel quale le gerarchie tradizionali, a partire da quella razziale, avrebbero agito da garanti di ordine e stabilità.¹⁴

Una lettura storica di breve periodo pare validare questo tipo di interpretazioni. La crisi del 2007-2009 ha in una certa misura confermato o riattivato queste paure, in un contesto di cambiamenti demografici e trasformazioni culturali che le acuivano. L'elezione di Obama e le politiche moderatamente redistributive che la sua ammi-

13 John Sides, Michael Tesler, e Lynn Vavreck, *Identity Crisis: The 2016 Presidential Campaign and the Battle for the Meaning of America*, Princeton University Press, Princeton 2018; Lilliana Mason, Julie Wronski e John V. Kane, "Activating Animus: The Uniquely Social Roots of Trump Support", *American Political Science Review* 4 (novembre 2021), pp. 1508-1516; Daniel J. Hopkins, "The Activation of Prejudice and Presidential Voting: Panel Evidence from the 2016 Election", *Political Behavior* 43 (2021), pp. 663-686.

14 Bart Bonikowsky e Oscar Stuhler, "Reclaiming the Past to Transcend the Present: Nostalgic Appeals in U.S. Presidential Elections", *Sociological Forum* 37 (dicembre 2022), pp. 1263-1293.

nistrazione promosse in risposta alla crisi – su tutte lo *stimulus* del 2009 e la riforma sanitaria del 2010 – hanno concorso ad alimentare la matrice interna della *status anxiety*: l'idea, alla base della mobilitazione del Tea Party, per la quale – come evidenziato dalle sociologhe Theda Skocpol e Vanessa Williamson – a beneficiare di questi programmi fosse soprattutto una classe di parassiti improduttivi, gli *undeserving* verso cui si indirizzava gran parte dell'alta spesa pubblica, in una narrazione caratterizzata da un subtesto razziale che poi Trump avrebbe esplicitato e sdoganato.¹⁵ Ma la transizione del 2007-2009 informò anche l'altro lato della *status anxiety*, quello rivolto a un contesto internazionale sempre meno amico e a una globalizzazione che non si riteneva fosse più benefica per gli Stati Uniti. Anche in questo caso, centrale era l'elemento razziale che andava a nutrire un nuovo, a tratti estremo, nazionalismo, declinato vuoi in chiave antichinese, se non scopertamente sinofobica, vuoi contro gli immigrati messicani e centro-americani.¹⁶

Oltre a produrre una contestazione di una narrazione benevola della globalizzazione e dei suoi effetti, quella crisi fece però anche saltare uno dei meccanismi – per molti aspetti il suo pilastro fondamentale – del *compact* sociale che ha contraddistinto gli Usa del post-anni Settanta e reso possibile l'assorbimento di alcuni degli effetti delle politiche neoliberali e delle dinamiche d'integrazione globale: i consumi a debito. Il trentennio (non particolarmente "glorioso") tra la fine degli anni Settanta e la crisi del 2008 è stato contraddistinto da vari processi strettamente interdipendenti: integrazione commerciale e finanziaria; delocalizzazione industriale; deregolamentazione e tagli alle tasse su redditi e capitali; esplosione del debito pubblico e privato; deficit alti e costanti (con l'eccezione dell'ultimo triennio clintoniano); inflazione bassa e stabile, ottenuta non tramite una contrazione dei consumi (che invece esplodevano), ma con importazioni di prodotti a prezzi

15 Theda Skocpol e Vanessa Williamson, *The Tea Party and the Remaking of American Conservatism*, Oxford University Press, Oxford-New York 2012. Si veda anche Bryan T. Gervais e Irwin L. Morris, *Reactionary Republicanism: How the Tea Party in the House Paved the Way for Trump's Victory*, Oxford University Press, Oxford-New York 2018.

16 "Gallup Historical Trends: China", *Gallup* (<https://news.gallup.com/poll/1627/china.aspx>); Yao Li e Harvey L. Nicholson Jr, "When 'Model Minorities Become 'Yellow Peril' – Othering and the Racialization of Asian Americans in the COVID-19 Pandemic", *Sociology Compass* 2 (febbraio 2021), pp. 1-13.

bassi e calanti, contenuta spesa pubblica, e uso accorto della leva monetaria, almeno fino agli euforici eccessi degli ultimi anni di direzione Greenspan della FED.¹⁷ Due effetti patenti di questi processi furono la summenzionata crescita dei consumi e l'esplosione delle diseguglianze, di reddito e di ricchezza. Misurare le seconde – in particolare quelle relative ai redditi individuali e familiari – è operazione straordinariamente complessa in una realtà federale come quella statunitense, contraddistinta da diversi livelli di tassazione che variano a seconda dello Stato o della municipalità. Tuttavia, è difficilmente contestabile che almeno fino a pochi anni fa vi sia stata una crescita acuta della diseguglianza negli Stati Uniti, di cui hanno beneficiato soprattutto i redditi alti se non altissimi.¹⁸ Questo si è accompagnato a un'esplosione dei consumi più uniforme ovvero meno diseguale a seconda delle diverse fasce di reddito: i consumi personali come percentuale del PIL sono aumentati ad esempio di quasi dieci punti nello stesso periodo, sfiorando il 70 per cento.¹⁹

Di fronte a diseguglianze crescenti e retribuzioni stagnanti per molte fasce di reddito, come è potuta avvenire questa impetuosa crescita dei consumi? La risposta, banale, è grazie all'accesso facile al credito garantito da una finanza spesso deregolamentata ovvero attraverso un crollo dei risparmi individuali e familiari rispetto al reddito disponibile, che dal 15 per cento circa di metà / fine anni Settanta (percentuale non così lontana da quella di paesi con una storica, alta propensione al risparmio) sono giunti quasi allo zero del periodo immediatamente antecedente la crisi del 2008.²⁰

17 Per un'utile sintesi si veda Gary Gerstle, *The Rise and Fall of the Neoliberal Order. America and the World in the Free Market Era*, Oxford University Press, Oxford-New York 2022.

18 Secondo alcune stime, tra gli anni Settanta e il 2008 la percentuale della ricchezza posseduta dallo 0.1% più ricco del paese sarebbe triplicata, passando dal 7 a più del 20%. Si veda Emmanuel Saez e Gabriel Zucman, "The Rise of Income and Wealth Inequality in America", *Journal of Economic Perspectives* 4 (autunno 2020), pp. 3-26. Dopo il 2008 questa curva della diseguglianza si sarebbe finalmente invertita come sottolinea Branko Milanovic, "Global Income Inequality: Time to Revise the Curve", *Social Europe* 5 (dicembre 2022) (<https://www.socialeurope.eu/global-income-inequality-time-to-revise-the-elephant>).

19 FRED, "Shares of Gross Domestic Product: Personal Consumption Expenditures" (<https://fred.stlouisfed.org/series/DPCERE1Q156NBEA>).

20 FRED, "Personal Saving Rate" (<https://fred.stlouisfed.org/series/PSAVERT>).

A una crescente diseguaglianza di redditi e di ricchezza non è insomma corrisposta una analoga diseguaglianza di consumi.²¹ Anzi, nell'euforia consumistica sono stati coinvolti anche i percettori di redditi maggiormente colpiti dalla diseguaglianza, grazie alla possibilità di consumare a debito beni durevoli vieppiù importati e a prezzi costanti o, addirittura, in calo. Un dato, questo dei consumi, utilizzato non di rado da politici e studiosi conservatori per contestare i tanti studi sulla diseguaglianza. La *Heritage Foundation*, ad esempio, da tempo invita a usare il consumo come indicatore migliore e più illustrativo della realtà della società statunitense.²² E nel 2018 il *Council of Economic Advisers* di Trump utilizzò una metodologia simile in uno studio non poco bizzarro atto a dimostrare come gli Usa fossero una società meno diseguale rispetto a quelle prodotte da decenni di politiche socialdemocratiche in Scandinavia.²³

L'assunto qui è ovviamente diverso se non opposto. E poggia sull'idea che i consumi (a debito) abbiamo costituito una sorta d'indiretto, ma fondamentale, ammortizzatore sociale: il pilastro di un compromesso in cui essi garantivano un tenore di vita più alto e compensavano la crescita delle diseguaglianze e, anche, della precarietà. Un pilastro, questo, poggiante in ultimo sull'intreccio tra le due bolle speculative, quella immobiliare e quella finanziaria, che esplosero nel 2008.²⁴ L'asset fondamentale su cui si reggeva il sistema

21 Jonathan Fisher, David S. Johnson e Timothy M. Smeeding, "Inequality of Income and Consumption in the U.S.: Measuring the Trends in Inequality from 1984 to 2011 for the Same Individuals", *Review of Income and Wealth* 4 (dicembre 2015), pp. 630-650; Bruce D. Meyer e James X. Sullivan, "Consumption and Income Inequality and the Great Recession", *American Economic Review* 3 (2013), pp. 178-183.

22 Tra i tanti studi e rapporti prodotti dalla Heritage, si vedano ad esempio Robert Rector, "Understanding Poverty and Inequality in the United States", *The Heritage Foundation*, 15 settembre 2004 (<https://www.heritage.org/welfare/report/understanding-poverty-and-economic-inequality-the-united-states>) e Rea Ederman e David Azerrad, "Defending the Dream: Why Income Inequality Doesn't Threaten Opportunity", *The Heritage Foundation*, 13 settembre 2012 (<https://www.heritage.org/poverty-and-inequality/report/defending-the-dream-why-income-inequality-doesnt-threaten-opportunity>).

23 The Council of Economic Advisers, "The Opportunity Costs of Socialism", ottobre 2018 (<https://trumpwhitehouse.archives.gov/wp-content/uploads/2018/10/The-Opportunity-Costs-of-Socialism.pdf>).

24 Jeffrey E. Frieden e Menzie D. Chinn, *Lost Decades: The Making of America's Debt Crisis and the Long Recovery*, Norton, New York 2011; J. Bradford DeLong,

era quello di immobili il cui valore cresceva inesorabilmente, permettendo ai loro possessori di usarlo come *collateral* per rinegoziare più volte il proprio livello d'indebitamento e consumare di più. Una volta crollati i valori di questo *asset* è di molto scesa la capacità di consumo, che per quanto gradualmente risalita negli anni successivi non è mai più tornata ai livelli pre-crisi.

Quale segmento della società è stato maggiormente colpito da questi processi e in che modo possiamo collegarli alle dinamiche elettorali degli ultimi anni? Si tratta primariamente proprio di quella *middle class* bianca, nella quale sovra-rappresentati sono gli elettori di Trump, e che è stata al contempo la principale destinataria del compromesso alti consumi/alta diseguaglianza/bassi risparmi e la prima vittima dei processi di globalizzazione dell'ultimo mezzo secolo oltre che di politiche fiscali e sociali che spesso l'hanno danneggiata. L'impatto della globalizzazione sui ceti medi delle più avanzate democrazie industriali è noto e studiato da tempo. Il famoso grafico a elefante di Lakner e Milanovic ben illustra una delle principali dinamiche attivate dai processi d'integrazione economica globale dei tre/quattro decenni precedenti il 2008: che hanno permesso l'uscita dalla povertà di centinaia di milioni di persone, creando una prima *middle class* globale; che hanno acuito straordinari livelli di diseguaglianza, permettendo la formazione di quelle poche migliaia di super-ricchi che Milanovic ha successivamente definito come i "plutocrati globali"; e che hanno eroso redditi e sicurezza sociale dei ceti medi delle democrazie avanzate, contribuendo alla loro successiva contestazione.²⁵

A tale tendenza generale si aggiungono però alcune marcate specificità degli Stati Uniti. Dove la deindustrializzazione ha colpito più spesso, in un paese a welfare debole e incoerente, e carenti sono i programmi di riqualificazione professionale di chi era espulso dalla forza lavoro. Dove maggiore e più visibile era la funzione compensativa di consumi che si esplicavano anche in ambiti essenziali, altrove

Slouching Towards Utopia: An Economic History of the Twentieth Century, Basic Books, New York 2022.

25 Christoph Lakner e Branko Milanovic, "Global Income Distribution: From the Fall of the Berlin Wall to the Great Recession", *The World Bank Economic Review* 2 (2016), pp. 203-232; Branko Milanovic, *Global Inequality: A New Approach for the Age of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge 2016.

spesso garantiti dal Pubblico, e quindi nella necessità di “acquistare” beni come sanità o istruzione. E dove il regime fiscale e le politiche sociali tendevano spesso a colpire proprio i redditi medi o quelli immediatamente al di sopra della soglia della povertà. Erano infatti questi redditi quelli maggiormente puniti da una fiscalità regressiva in alcuni suoi elementi (a vantaggio dei redditi più alti) e progressiva in altri (a favore di chi sta sotto la soglia di povertà e ha accesso alla sanità pubblica statale, come Medicaid, o a forme di sostegno federale, a partire dai famosi *food stamps*). Se andiamo a vedere come muta il reddito individuale dal lordo al netto – *pre-tax* e *post-tax* – vediamo appunto quanto penalizzante sia la tassazione statunitense per la *middle class*; dato analogo ce lo mostrano le diverse curve di aumento del reddito dagli anni Settanta al 2008, significativamente maggiori per il primo e l’ultimo quintile, e assai più piatte per i redditi mediani.²⁶ Infine essendo – entro questa fascia di reddito – grandemente sovra-rappresentanti i bianchi, qui si trovavano anche coloro spesso penalizzati da politiche di discriminazione positiva a favore delle minoranze e privi delle risorse proprie per compensare, pagando – ad esempio – l’acquisto di costosa istruzione o per contenere una crisi come quella del 2008 che si è abbattuta in modo devastante sull’unico *asset* – gli immobili – di cui potevano disporre.

Ricapitolando: tanto la globalizzazione quanto precise scelte politiche interne hanno finito per danneggiare una *middle class* i cui redditi si collocano nel secondo e terzo quintile e nella quale maggiore è la presenza di “bianchi” (ben il 45 per cento stanno dentro un range di reddito tra i 50 e 150mila dollari per nucleo familiare).²⁷

Secondo gli exit poll, i parametri di reddito, razza, genere e istruzione tratteggiano un profilo dell’elettore medio repubblicano che nel 2022 tende non di rado a sovrapporsi a questa *middle class* bianca. Un profilo diverso dai *rednecks* sudisti o dagli ex operai della *rust belt* che in non poche caricature mediatiche costituirebbero la spina

26 Richard V. Reeves and Isabel V. Sawhill, “A Post-COVID Plan for the Middle Class: Tax Wealth not Work and Provide Scholarships for Service”, *The Brookings Institution*, dicembre 2020.

(<https://www.brookings.edu/research/a-post-covid-plan-for-the-middle-class-tax-wealth-not-work-and-provide-scholarships-for-service/>).

27 Jessica Semega and Melissa Kollar, “Income in the United States: 2021”, *United States Census Bureau*, 13 settembre 2022 (<https://www.census.gov/library/publications/2022/demo/p60-276.html>).

dorsale del trumpismo: gli elettori che avrebbero spinto viepiù a destra il partito repubblicano. E altri elementi confermano la necessità di sottrarsi a questi stereotipi. I tentativi, ad esempio, di costruire un profilo sociologico dei partecipanti all'assalto al Congresso del 6 gennaio indicano che a essere sovra-rappresentati quel giorno non erano affatto operai o disoccupati. Secondo le stime elaborate dal gruppo dell'Università di Chicago guidato dallo scienziato politico Robert Pape, il 64 per cento aveva più di 35 anni, il 93 per cento era bianco, l'85 per cento era composto da uomini, e le categorie maggiormente rappresentate erano i piccoli imprenditori (*business owners*, che possono includere anche commercianti), i colletti bianchi e i militari.²⁸ Sono dati, questi, coerenti con quelli offerti dalle analisi disaggregate delle diverse tornate di voto successive alla elezione di Trump nel 2016, che il mid-term del 2022 in larga misura pare confermare.

Mario Del Pero insegna Storia Internazionale al Centre d'histoire de Sciences Po-Parigi, dove tra il 2018 e il 2022 ha diretto il programma dottorale e di master in storia. Ha insegnato per undici anni all'Università di Bologna ed è stato *visiting professor* e *research fellow* in numerose istituzioni, tra le quali NYU, Columbia, l'Istituto Universitario Europeo e il Graduate Institute di Ginevra. È autore di numerosi libri e articoli. Tra i più recenti *Era Obama* (Feltrinelli, 2017), *Libertà e impero* (Laterza, 2017, 3a ed.), "Comparisons, Integrations, Covid-19 and the Study of the United States in the World" (*Diplomatic History*, 2021) e "Transatlantic Relations" in Brooke L. Blower e Andrew Preston, a cura di, *The Cambridge History of America and the World, III: 1900-1945* (Cambridge University Press, 2021).

28 University of Chicago Project on Security and Threats, "American Face of Insurrection: Analysis of Individuals Charged for Storming the U.S. Capitol on January 6, 2021", 5 gennaio 2022 (https://cpost.uchicago.edu/publications/american_face_of_insurrection/).

L'interprete fragile: gli studi umanistici al tempo dei *trigger warnings*

Valeria Gennero

Giù dal piedistallo

La città di Bristol è stata a lungo uno dei principali porti europei coinvolti nella triangolazione tra Europa, Africa e Nord-America per la compravendita di beni come cioccolato e tabacco e, soprattutto, per la tratta degli schiavi. Un facoltoso commerciante di schiavi, Edward Colston (1636-1721), ha lasciato tracce durature nella toponomastica cittadina e nel nome di scuole, aziende ed edifici pubblici. Colston aveva fatto al comune di Bristol ricche donazioni da destinare a “opere di bene”, ed è stato celebrato per secoli come filantropo illuminato. Il piedistallo del monumento a lui dedicato, collocato nel cuore della città, celebra “uno dei figli più virtuosi e saggi” della storia cittadina. La statua che si trovava sopra il piedistallo però non c’è più. Il 7 giugno 2020 è stata gettata in acqua in prossimità di uno dei moli a cui approdavano le navi dei mercanti di schiavi, in uno dei momenti iconici delle proteste internazionali ispirate dal movimento Black Lives Matter nei giorni successivi alla morte di George Floyd, ucciso da un agente di polizia a Minneapolis il 25 maggio dello stesso anno. Quello che riguarda Colston è uno dei casi più celebri di *de-statueing*, termine che indica la rimozione di statue di figure un tempo considerate illustri e ora percepite come moralmente, politicamente e culturalmente deplorevoli. Nel settembre del 2020 il ministro della cultura britannico, Matt Warman, per mediare tra le richieste di chi proponeva di ricostituire il monumento nella sua forma originale e chi suggeriva di rendere definitiva la rimozione, aveva proposto come obiettivo per questo e altri casi analoghi quello di “retain and explain”: conservare e spiegare anche i monumenti che oggi troviamo “offensivi”, illustrando il contesto culturale che li aveva ispirati. Da parte sua, l’artista che si firma Banksy ha postato sul profilo Instagram l’invito a ripescare la statua di Colston per riposizionarla sul piedistallo e aggiungere al monumento le statue dei dimostranti nel momento in cui la buttano giù. Il suggerimento è accompagnato da uno

schizzo in cui la statua originale viene ritratta proprio nel momento in cui le funi tirate dai contestatori la fanno cadere a terra. La statua è stata poi in effetti ripescata ed è oggi conservata in un museo di Bristol:¹ i graffiti antirazzisti disegnati dai contestatori non sono stati rimossi e fanno oggi parte dell'opera.

Il ritorno sul piedistallo non è stato accordato neppure alla statua di Francis Scott Key collocata al Golden State Park di San Francisco e gettata a terra nel corso di una manifestazione antirazzista il 19 giugno 2020. Francis Scott Key (1779-1843) è oggi ricordato soprattutto in quanto autore della poesia "Defence of Fort McHenry", scritta nel 1814 e divenuta in seguito inno nazionale degli Stati Uniti con il titolo "The Star-Spangled Banner". Anche Key, come Colston, possedeva degli schiavi. In questo secondo caso però incontriamo un esempio effettivo di come si possa agire per conservare e ricontestualizzare. La statua di Key è stata rimossa definitivamente, ma sono rimasti al loro posto il piedistallo originale e la parte superiore del monumento, una struttura di quattro colonne che regge una statua di Columbia attorniata da quattro aquile. Nello spazio circostante è oggi collocata un'installazione dell'artista afroamericana Dana King (1960). La nuova opera, composta da 350 statue in bronzo, è intitolata *Monumental Reckoning*, e rende omaggio ai primi 350 schiavi arrivati dall'Africa e venduti all'asta nel 1619. Il progetto di King si propone di mettere in evidenza la tensione tra il plinto in marmo bianco al centro dell'opera – su cui sono incisi versi tratti dall'inno nazionale, caratterizzato dall'esaltazione della "land of the free and home of the brave" – e lo sfruttamento del lavoro degli schiavi, fonte della prosperità economica degli Stati Uniti. Mentre la statua di Key è definitivamente scomparsa, è proprio quel piedistallo vuoto a creare lo spazio per il *Reckoning* evocato dal titolo dell'opera, che rimanda sia al colossale ammontare della ricchezza prodotta grazie al traffico di esseri umani, sia alla necessità di una resa dei conti, di un'assunzione di responsabilità non più differibile.

Quelli illustrati dalla proposta di Banksy e dall'opera di Dana King sono due modi di rielaborare il passato senza limitarsi a gettarlo a mare, non solo metaforicamente nel caso di Colston. I resoconti

1 "The Colston Statue: What next?", Bristol City Council, <https://exhibitions.bristolmuseums.org.uk/the-colston-statue/>. Data di ultimo accesso a tutte le fonti online indicate in questo saggio: 2/6/2023.

di cronaca degli ultimi anni hanno continuato ad aggiungere nomi sempre nuovi all'elenco di figure un tempo riverite e oggi guardate con imbarazzo o disappunto: tra di loro spiccano molti dei protagonisti dell'indipendenza americana, da Washington a Jefferson e Madison. Non fa eccezione Alexander Hamilton, la cui recente canonizzazione come eroe progressista nel celebre musical di Lin-Manuel Miranda è stata a sua volta messa in discussione.² Un'inchiesta condotta nel 2022 dal *Washington Post* ha del resto evidenziato come un terzo delle opere esposte nella capitale statunitense raffiguri proprietari di schiavi oppure eroi confederati.³ Le opere denunciate dagli attivisti vengono spesso rimosse e molte possono probabilmente tornare nei depositi dei musei senza che la loro assenza risulti significativa.⁴ Ma per quale motivo è così importante negare visibilità a opere che ritraggono figure che avevano aderito a valori e consuetudini oggi considerati inaccettabili e tuttavia conformi alle norme dell'epoca in cui vivevano? Siamo di fronte a una rimozione della dimensione storica?⁵

Erica Armstrong Dunbar è autrice di uno studio dedicato a Ona Judge, una schiava che riuscì a scappare eludendo la sorveglianza

2 David Kindy, "New Research Suggests Alexander Hamilton Was a Slave Owner", *Smithsonian Magazine*, 10/11/2020, <https://www.smithsonianmag.com/history/new-research-alexander-hamilton-slave-owner-180976260/>.

3 Gillian Brockell, "Art at Capitol honors 141 enslavers and 13 Confederates. Who are they?", *The Washington Post*, 27/12/2022, https://www.washingtonpost.com/history/interactive/2022/capitol-art-slaveholders-confederates/?itid=lk_interstitial_manual_5.

4 Sara Smart, "A statue of Thomas Jefferson is removed from New York City Hall after 187 years", *CNN*, 24/11/2021, <https://edition.cnn.com/2021/11/24/us/thomas-jefferson-statue-removed/index.html>.

5 Si tratta naturalmente di questioni scottanti anche negli studi storici. Nel 2022 il delicato tema del "presentismo" è stato affrontato da James H. Sweet, presidente dell'American Historical Association, nel saggio "Is History History?". Le polemiche feroci esplose sui social media hanno indotto Sweet a pubblicare su Twitter una ritrattazione ("I take full responsibility that it did not convey what I intended and for the harm that it has caused") accompagnata da scuse e contrizione ("I hope to redeem myself in the future"). La "nota dell'autore", che oggi nella rivista online precede il testo del saggio, è comparsa su Twitter quarantott'ore dopo la pubblicazione dell'articolo incriminato: il giustizialismo digitale non ammette esitazioni. James H. Sweet, "Is History History? Identity Politics and Teleologies of the Present", *Perspectives on History*, Vol. 60, n. 6, Settembre 2022, <https://www.historians.org/research-and-publications/perspectives-on-history/september-2022/is-history-history-identity-politics-and-teleologies-of-the-present>.

del suo padrone, George Washington.⁶ Il primo presidente americano dedicò ingenti risorse al tentativo di ricattare la schiava fuggitiva, ma senza esito. L'accanita difesa da parte di Washington delle proprie prerogative in quanto *proprietario* di esseri umani non può essere ignorata quando si celebra l'eroe della guerra rivoluzionaria; per questo motivo Armstrong Dunbar ha dichiarato in un'intervista: "Do I need to see George Washington's face in every park, or in places throughout cities? No, not necessarily. Because for some people he's a reminder of the trauma of slavery".⁷

Il modo in cui viene articolata la richiesta di rimuovere le opere dedicate a Washington è cruciale. Il riferimento al "trauma della schiavitù" rievocato dalla vista della statua è infatti una formulazione che rimanda a un concetto chiave, quello di "trigger", diventato oggi centrale anche nei dibattiti su metodi e contenuti degli studi umanistici.

Cosa succede quando estendiamo all'insegnamento letterario queste categorie di analisi? Possiamo affermare che le premesse di questi conflitti sono valide anche per il dibattito sui "monumenti" della storia letteraria? In quali casi è legittimo continuare a insegnare, e quindi celebrare, opere che incoraggiano, o giustificano, oppure minimizzano soprusi basati su razza, genere, etnia o religione? A questo potremmo aggiungere una seconda questione: è opportuno tramandare attraverso le istituzioni scolastiche l'espressione di prospettive e valori che consideriamo deleteri? Come può configurarsi in ambito letterario l'invito a "retain and explain"?

Negli Stati Uniti queste domande sono da qualche anno al centro del dibattito critico. Le contese più recenti sono spesso considerate una continuazione di quelle che avevano infiammato gli ultimi decenni del Novecento, le cosiddette *canon wars*, responsabili di una significativa revisione del canone letterario grazie agli sforzi per decostruire l'etnocentrismo, spesso misogino oltre che razzista, che ne definiva le premesse. Esiste però una differenza decisiva. Oggi non sono le pubblicazioni degli studiosi a definire le coordinate del dibattito: sono invece spesso gli studenti che con il loro attivismo sui social media

6 Erica Armstrong Dunbar, *Never Caught. The Washingtons' Relentless Pursuit of Their Runaway Slave, Ona Judge*, 37 Ink – Atria Books, New York 2017.

7 Dustin Stephens, "A monumental reckoning", *CBS News*, 11/10/2020, <https://www.cbsnews.com/news/a-monumental-reckoning/>.

– con petizioni lanciate via Twitter o WhatsApp e perciò in grado di raggiungere centinaia di condivisioni in poche ore – ispirano nuovi protocolli e priorità, denunciando discriminazioni o segnalando comportamenti inadeguati.

Concetti come “cancel culture”, “microaggression”, “hate speech”, “entitlement”, “white fragility” o “cultural appropriation” svolgono un ruolo sempre più rilevante nel dibattito sul canone letterario, e *Ácoma* vi ha dedicato nel 2019 il numero monografico *Generazione woke*.⁸ Negli ultimi quattro anni l’impatto di queste categorie di analisi sullo studio della letteratura ha continuato ad aumentare. Molte delle dispute su temi e finalità dell’insegnamento letterario devono oggi fare i conti con due questioni preliminari: l’una relativa all’uso dei *trigger warnings*, e l’altra alla visione dell’aula universitaria come *safe space*, un “luogo sicuro” in cui gli studenti vengono protetti dall’incontro con testi o situazioni disturbanti.⁹ Nelle pagine che seguono cercherò di dimostrare come, per poter meglio comprendere queste categorie – e i loro effetti sulla didattica negli studi umanistici –, sia fondamentale collegarle a due nozioni elaborate per descrivere le trasformazioni economiche, politiche e cognitive collegate alla diffusione del Web 2.0 e dei social media: *capitalismo della sorveglianza* e *infocrazia*. Prenderò a prestito il quadro concettuale economico e filosofico sotteso a queste categorie per mostrare come nel dibattito letterario un ruolo centrale venga ricoperto da un paradigma interpretativo che privilegia la fragilità. L’intenzione autoriale è – nessuna novità rispetto agli ultimi decenni del Novecento – irrilevante, l’*intentio operis* sempre ininfluente, e tuttavia molto è cambiato dalla prima stagione trionfale dell’*intentio lectoris*.¹⁰ Non è il grado di determinatezza dell’opera a essere in discussione bensì la sua capacità di non offendere, e questo a più livelli: lessico, temi trattati, biografia dell’autore/autrice. La letteratura intesa come laboratorio di esperienze trasgressive, provocatorie e

8 Rimando al mio saggio: “Politici e corretti. La contestazione studentesca, l’attivismo digitale e il culto della purezza”, *Ácoma. Rivista Internazionale di Studi Nord-Americani*, a. XXVI, Nuova Serie n. 17, autunno-inverno 2019, pp. 5-25.

9 Farò riferimento sempre all’espressione *trigger warnings* in lingua inglese, anche se, almeno sul web, il termine “triggerare” è sempre più diffuso nella lingua italiana, come cautamente osserva l’Accademia della Crusca in un aggiornamento online del 12 marzo 2020 (<https://accademiadellacrusca.it/it/parole-nuove/triggerare/18456>).

10 Umberto Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

disturbanti è ormai un cimelio del passato: l'interprete fragile cerca le rassicurazioni dell'ortodossia.

Trigger warnings e safe spaces: trauma e libertà accademica

Negli Stati Uniti i testi che contengono descrizioni di eventi traumatici o espressioni dispregiative a sfondo etnico, razziale o sessuale, se inclusi in un corso universitario (che si tratti di letteratura, filosofia, medicina o giurisprudenza) vengono spesso accompagnati da "trigger warnings". Si tratta di informazioni preliminari che permettono agli studenti di contattare il docente per chiedere di non dover leggere i testi in questione (sostituendoli con altri testi concordati privi di potenziali "trigger" emotivi). Lo studente, non avendo ricevuto un "avviso", può contattare l'amministrazione in seguito, segnalando di aver subito un trauma.

Il College of Literature, Science and the Arts dell'Università del Michigan ha reso disponibile per i docenti una guida all'impiego delle "avvertenze" relative ai contenuti potenzialmente sensibili dei corsi universitari. La lista degli argomenti che devono essere accompagnati da *content/trigger warning* è lunga e include: violenza sessuale, crudeltà verso gli animali, suicidio, incesto, disordini alimentari, grassofobia, contenuti pornografici, razzismo, sessismo, malattie mentali, morte, gravidanza, aborto, abilismo, classismo, linguaggio d'odio a sfondo religioso, sessismo, transfobia, omofobia, ed eterosessismo. Viene inoltre specificato che gli studenti possono segnalare ulteriori categorie in quanto si tratta di una lista non esaustiva.¹¹

Non tutti gli atenei sono convinti dell'utilità di questi avvisi sui contenuti dei corsi. Nel 2018, in una lettera aperta rivolta alle matricole, il *Dean of Students* dell'Università di Chicago ha scritto:

Our commitment to academic freedom means that we do not support so-called "trigger warnings," we do not cancel invited speakers because their topics might prove controversial, and we do not condone the creation of intellectual

11 "An Introduction to Content Warnings and Trigger Warnings in the Classroom", University of Michigan's College of Literature, Science, and the Art's (U-M LSA), <https://sites.lsa.umich.edu/inclusive-teaching/wp-content/uploads/sites/853/2022/04/An-Introduction-to-Content-Warnings-and-Trigger-Warnings.pdf>.

“safe spaces” where individuals can retreat from ideas and perspectives at odds with their own.¹²

La presenza di avvisi sui contenuti ritenuti “sensibili” (*sensitive*) di solito implica la possibilità di evitare di leggere testi o guardare film che promuovono idee che gli studenti trovano inquietanti o sgradevoli. La lista dei docenti sottoposti a indagine e talvolta licenziati perché i loro studenti si sono sentiti “triggerati” dai testi inclusi nella lista di lettura o da qualcosa affermato dal docente è lunga ed è in costante aggiornamento. In Italia nell’inverno del 2023 ha conosciuto una breve popolarità mediatica il caso di Hope Carrasquilla, la docente licenziata in Florida per aver mostrato in classe il *David* di Michelangelo senza avere avvisato gli studenti dell’impatto potenzialmente traumatico della nudità del soggetto.¹³ In questo caso si trattava di una scuola media e la protesta proveniva dai genitori degli allievi. Nelle università sono invece gli studenti a richiedere la presenza di *warnings* pubblicando le loro lamentele sui social media (Facebook, Twitter, Instagram, TikTok, WhatsApp). I loro commenti in seguito possono essere approvati con un *like*, e poi ritwittati e condivisi in breve tempo per centinaia di volte, e spesso culminano nel coinvolgimento dell’amministrazione dell’ateneo (risorse umane, *equality officers*, decani). L’amministrazione può in seguito decidere se sanzionare i docenti denunciati dagli studenti.

Gli esempi sono numerosi e in costante aggiornamento. Nel 2021 Bright Sheng, musicista di fama e docente di Composizione all’Università del Michigan, è stato rimosso dall’insegnamento dopo aver mostrato agli studenti una versione di *Otello* interpretata da Lawrence Olivier in *blackface*. Gli studenti hanno inviato una lettera aperta all’ateneo lamentando di non essere stati adeguatamente preparati al trauma causato dall’assistere a uno spettacolo in cui veniva messo in scena uno stereotipo razzista degradante. Come ha dichiarato uno degli studenti presenti alla lezione: “I was shocked that (Sheng) would show something like this in something that’s supposed

12 John Ellison, Office of the Dean of Students, College at the University of Chicago, *UChicago News*, https://news.uchicago.edu/sites/default/files/attachments/Dear_Class_of_2020_Students.pdf.

13 Juliana Kim, “A Florida principal who was fired after showing students ‘David’ is welcomed in Italy”, *NPR*, 1/5/2023, <https://www.npr.org/2023/05/01/1173017248/florida-principal-david-michelangelo-visit-italy>.

to be a safe space”.¹⁴ Sheng in seguito ha scritto una lettera di scuse, in cui riconosceva che si trattava di un film “racially insensitive and outdated”,¹⁵ ma è stato comunque rimosso dall’insegnamento del corso per consentire il ritorno a quello che il preside della Michigan School of Music ha definito come “a positive learning environment”.

Nel gennaio del 2023 all’Università dell’Oklahoma, nell’ambito delle celebrazioni per il Martin Luther King Day, una docente di lingua inglese ha letto in classe la *Letter from Birmingham Jail*, scritta da King nel 1963, pronunciando ad alta voce la *N-word* presente nel testo originale.¹⁶ Gli studenti hanno protestato sottolineando come non si trattasse della prima volta che incidenti di questo genere accadevano all’Università dell’Oklahoma. Nel 2020 infatti la *N-word* era stata pronunciata altre due volte – l’una in un contesto accademico in cui l’espressione era oggetto di analisi linguistica (il docente è oggi in pensione), e l’altra in un corso di storia americana in cui veniva commentato un documento che la conteneva. In questo secondo caso gli studenti erano stati allertati con un *trigger warning*, tuttavia, dopo l’ondata di proteste suscitata dalla lettura del documento, il Presidente dell’Università, Joseph Harroz, aveva pubblicato una lettera aperta in cui prendeva le distanze dalla docente e affermava che “[h]er issuance of a ‘trigger warning’ before her recitation does not lessen the pain caused by the use of the word. For students in the class, as well as members of our community, this was another painful experience”.¹⁷ Insomma, a volte

14 Francesca Duong, “Following blackface incident, Professor Bright Sheng takes step back from teaching SMTD composition course”, *The Michigan Daily*, 5/10/2021, <https://www.michigandaily.com/news/academics/following-blackface-incident-professor-bright-sheng-takes-step-back-from-teaching-smt-d-composition-course/>.

15 Tom Bartlett, “A Professor’s Apology for Showing a Film With Blackface Was Not Enough”, *The Chronicle of Higher Education*, 14/10/2021, <https://www.chronicle.com/article/a-professors-apology-for-showing-a-film-with-blackface-was-not-enough>.

16 Alexia Aston, “OU professor uses N-word in class while reading MLK letter”, *OU Daily*, 20/01/2023, https://www.oudaily.com/news/ou-professor-uses-n-word-in-class-while-reading-mlk-letter/article_cda6c1c8-98ec-11ed-b993-ffd3ca232904.html#:~:text=The%20students%20said%20Karen%20Feiner,day%20of%20the%20spring%20semester.

17 Bailey Lewis, “Second OU professor uses N-word in class in two weeks, interim President Joseph Harroz announces”, *OU Daily*, 24/02/2023, https://www.oudaily.com/news/second-ou-professor-uses-n-word-in-class-in-two/article_76a29e62-5761-11ea-a486-278bb60525e0.html.

i *trigger warnings* non bastano: nonostante il preavviso e la descrizione del contesto in cui il termine compare, gli studenti possono comunque ritenere che l'insegnante sia venuto meno al dovere di rendere l'aula universitaria un "posto sicuro" se legge il testo nella sua integrità, e questo con l'approvazione del Presidente dell'Università, che censura "l'esperienza dolorosa" a cui gli studenti sono stati sottoposti. La complessità e la durezza della questione razziale negli Stati Uniti rende questi temi centrali nei dibattiti sui contenuti controversi e sul loro ruolo nel curriculum accademico, ma non bisogna naturalmente dimenticare la varietà e complessità dei *warnings* potenzialmente necessari, nelle aule universitarie così come fuori: il teatro Globe di Londra ha suscitato scalpore per una presentazione di *Romeo e Giulietta* che allertava il pubblico sulla possibilità che l'opera potesse risultare traumatizzante per chi è sensibile ai riferimenti al suicidio e al consumo di droga, includendo il numero di telefono di un gruppo di supporto psicologico a disposizione degli spettatori.¹⁸

Come vedremo nella sezione finale di questo saggio, la richiesta da parte degli studenti di evitare di fare i conti con storie, temi, figure "disturbanti", "traumatizzanti", "fonte di malessere" e così via – una richiesta che affonda le proprie radici nel tentativo di rendere l'università maggiormente attenta ai valori riassunti nella sigla D.E.I., *diversity equity inclusion* – introduce nel dibattito accademico variabili affettive e psicologiche che esulano dai criteri consueti dell'indagine scientifica. L'origine di questo tipo di sensibilità è stata inizialmente collocata all'interno di pratiche pedagogiche e politiche di tipo progressista, sviluppate con l'obiettivo di introdurre strumenti utili a combattere discriminazioni e soprusi. L'enfasi sulla centralità delle variabili identitarie nella lettura dei testi e l'attribuzione a questi testi di un impatto necessariamente destabilizzante e dannoso dal punto di vista psicologico è però un'arma a doppio taglio, come evidenzia il fatto che questo modello retorico è stato rapidamente assorbito dalla retorica reazionaria. Questa appropriazione non è sorprendente.

18 Arthi Nachiappan, "Globe Theatre issues trigger warnings for Romeo and Juliet", *The Times*, 20/8/2021, <https://www.thetimes.co.uk/article/globe-theatre-issues-trigger-warnings-for-romeo-and-juliet-cqc7qv0t>.

I *trigger warnings* progressisti: contro ogni forma di censura, tranne quando serve

L'Oxford English Dictionary considera l'espressione *trigger warning* recente – data infatti al 1993 la sua prima occorrenza nel significato attuale –, e ne offre questa definizione: “*n.* a statement preceding a piece of writing, video, etc., alerting the reader, viewer, etc., to the fact that it contains material or content that may cause distress, esp. by reviving upsetting memories in people who have experienced trauma”.¹⁹ Questi “avvisi preliminari” hanno però iniziato a essere impiegati e discussi in modo cospicuo solo a partire dagli anni Dieci del nuovo secolo, in coincidenza, non a caso, con la diffusione di social media come Facebook, Twitter e WhatsApp.

Facciamo però un passo indietro: resistenza e censure nei confronti di temi scabrosi o controversi non sono una novità, naturalmente. Emily J. M. Knox – curatrice del volume *Trigger Warnings: History, Theory, Context* (2017) – rievoca le polemiche che portarono nel 1951 all'adozione della Library Bill of Rights da parte dell'Associazione dei bibliotecari americani. Gruppi di attivisti, tra cui quello dei Sons of the American Revolution (SAR), avevano cercato di impedire la presenza nelle biblioteche di materiale che poteva essere considerato in linea con le tesi comuniste, e aveva richiesto l'introduzione di un sistema di etichettatura (*labeling*) che permettesse di individuare i testi sovversivi e limitare, o comunque tenere sotto controllo, l'accesso dei lettori a questo tipo di materiale. La decisione di non anteporre *prejudicial labels* è in seguito sfociata nel rifiuto da parte dei bibliotecari statunitensi di ricorrere anche a interventi in apparenza meno drastici, indicati con l'eufemismo *directional aids*, ma di fatto analoghi nell'effetto, in quanto basati sull'assegnazione di un'indicazione predefinita che intende mettere in guardia alcuni gruppi di lettori nei confronti di contenuti potenzialmente inappropriati oppure offensivi.²⁰ Mentre risulta facile condannare eccessi e distorsioni collocate nel passato, più difficile è fare i conti con un'ortodossia che considera oggi i *trigger warnings* uno

19 “trigger, n.1”, *OED Online*, Oxford University Press, marzo 2023, www.oed.com/view/Entry/206003.

20 Emily J.M. Knox, “Introduction: On Trigger Warnings”, in *Trigger Warnings: History, Theory, Context*, a cura di Emily J.M. Knox, Rowman & Littlefield, Lanham, MD 2017, p. xiv.

strumento di inclusività ed equità. Quando Knox parla della propria esperienza come docente esordisce dicendo: “Rimango ambivalente rispetto all’impiego di *trigger warnings* in classe”;²¹ ma poco dopo, facendo riferimento a un saggio, da lei inserito in programma, che aveva turbato alcuni studenti, afferma “[n]el mio caso, nonostante la mia ambivalenza, userò un *trigger warning* – o un *content warning* – la prossima volta in cui assegnerò [questo] articolo”. I saggi inclusi in questa antologia, pubblicata nel 2017, non toccano l’ambito letterario: gli autori hanno background in scienze della comunicazione, biblioteconomia, scienze politiche e psicologia. La varietà disciplinare converge però in un atteggiamento prevalente, che è quello della presa di distanza dall’impiego gratuito e ingiustificato di *warnings*, che può sì accadere ma è sempre un’eccezione, unita a una serie di buone ragioni per giustificare invece il loro inserimento. Esempio in questo senso il saggio “Teaching Disruptive Literature in Precarious Times”, di Davin L. Helkenberg. La studiosa ricorda l’angoscia provata quando, appena prima di una lezione in Library and Information Science, si è resa conto di come uno dei testi in programma descrivesse una scena di masturbazione che poteva turbare gli studenti. Poiché era ormai troppo tardi per cancellare il testo, la decisione è stata quella di aggiungere un testo alternativo più casto e dare agli studenti la possibilità di optare per uno dei due. Helkenberg commenta così: “Ero ben consapevole di come permettere agli studenti di non leggere una storia che non è né violenta né intensa dal punto di vista emotivo fosse un modo di piegarmi alla paura. Inoltre il fatto che avessi dato agli studenti un *trigger warning* metteva in crisi la mia posizione politica di bibliotecaria libertaria e progressista”.²² A questo momento di consapevolezza segue però, come in quasi tutti i saggi, una svolta retorica: è vero che i *trigger warnings* sono criticabili, *tuttavia* vale la pena di difenderli in virtù di valori, obiettivi o situazioni che esulano dal discorso specifico in cui la loro inadeguatezza è palese. Nelle parole di Helkenberg,

[t]rigger warnings are put in place to prevent the re-traumatization of students who have experienced emotional trauma. They are not provided

21 Ivi, p. xvi.

22 Davin L. Helkenberg, “Teaching Disruptive Literature: A Case Study from Library and Information Science”, in *Trigger Warnings: History, Theory, Context*, a cura di Emily J.M. Knox, cit., p. 248.

to prevent [...] 'a hint of discomfort' for sensitive and paranoid students. Trigger warnings signify an empathetic relationship between instructor and student, where the instructor has considered the affective nature of the course content.²³

Il bisogno di prendere in considerazione “la natura affettiva” dei contenuti del corso permette a Helkenberg di bilanciare da un lato le resistenze teoriche all’idea di censurare contenuti potenzialmente disturbanti, dall’altro il timore di causare turbamento negli studenti, come recita la conclusione del saggio, in cui la studiosa ci dice che, al di là dei *trigger warnings*,

[i]t is an empathetic relationship between instructors and students [...] that is needed to create safe, inclusive, reciprocal classrooms. If used as intended, trigger warnings can be an effective practice towards fostering this environment.²⁴

La struttura retorica di Helkenberg è presente in molte trattazioni del problema da una prospettiva “progressista” e possiamo riassumerla così: la censura è sempre inaccettabile *tranne* quando è legittima. *If used as intended*. Ma chi decide qual è l’uso corretto? Chi possiede lo sguardo onnicomprensivo ed equanime capace di definire i limiti di legittimità di un’offesa? Chi conosce tutte le declinazioni del trauma?

La tesi di Helkenberg, l’enfasi sulla dimensione pedagogica dell’empatia e sulla rilevanza del benessere emotivo degli studenti costituisce anche il fulcro di un celebre attacco all’uso di *trigger warnings*. Si tratta di un saggio di Greg Lukianoff e Jonathan Haidt intitolato “The Coddling of the American Mind”.²⁵

“Coddle” può essere reso in italiano come “coccolare”, “viziare”, e la tesi portante del saggio – e del volume pubblicato in seguito con lo stesso titolo – rovescia quanto sostenuto da Helkenberg e Knox a proposito del benessere degli studenti. Il fatto di essere stati “coccolati” e tenuti al riparo da discussioni faticose e potenzialmente disturbanti ha come effetto, secondo Lukianoff e Haidt, l’aumento

23 Ivi, p. 249.

24 Ivi, p. 250.

25 Greg Lukianoff e Jonathan Haidt, “The Coddling of the American Mind”, *The Atlantic Monthly* (1993), 316, no. 2 (2015) pp. 42-52.

della fragilità psicologica: una volta usciti dallo “spazio sicuro” creato da un ambiente accademico iperprotettivo e infantilizzante, gli studenti incontrano infatti un mondo professionale e sociale in cui la presenza di atteggiamenti sgradevoli o situazioni difficoltose non può essere evitata e va gestita in modo efficace. Lukianoff e Haidt lamentano dunque la diffusione di un atteggiamento culturale definito *safetyism*: mentre in apparenza mette al primo posto la sicurezza e il benessere emotivo degli studenti, questa enfasi sulla fragilità in realtà impedisce loro di sviluppare la resilienza, la forza morale e la capacità argomentativa che ci permettono di interagire anche con chi non condivide le nostre stesse idee. Per questo la proposta che emerge in “The Coddling” è quella di porre rimedio alle distorsioni cognitive che impediscono di affrontare in modo efficace le proprie paure e che rischiano di avere come conseguenza a lungo termine un comportamento segnato da ansia e depressione. La soluzione proposta da Lukianoff e Haidt è la terapia cognitivo-comportamentale:

Rather than trying to protect students from words and ideas that they will inevitably encounter, colleges should do all they can to equip students to thrive in a world full of words and ideas that they cannot control. One of the great truths taught by Buddhism (and Stoicism, Hinduism, and many other traditions) is that you can never achieve happiness by making the world conform to your desires. But you can master your desires and habits of thought. This, of course, is the goal of cognitive behavioral therapy.²⁶

L’elenco delle distorsioni cognitive contro cui combattere è tratto dal volume *Treatment Plans and Interventions for Depression and Anxiety Disorders* (2012), e comincia con

1. Mind reading: You assume that you know what people think without having sufficient evidence of their thoughts. “He thinks I’m a loser.”
2. Fortunetelling: You predict the future negatively: Things will get worse, or there is danger ahead. “I’ll fail that exam,” or “I won’t get the job.”
3. Catastrophizing: You believe that what has happened or will happen will be so awful and unbearable that you won’t be able to stand it. “It would be terrible if I failed.”²⁷

26 Ivi, p. 44.

27 Robert L. Leahy, Stephen J. F. Holland e Lata K. McGinn, *Treatment Plans and*

Lukianoff e Haidt avanzano una tesi solo in apparenza antitetica rispetto a quella dei sostenitori dei *trigger warnings*. Anche in questo caso l'argomentazione viene infatti delineata a partire da una visione del percorso universitario articolata con l'obiettivo di contribuire al benessere psicologico dello studente, da un lato evitando l'incontro con le situazioni di disagio, dall'altro rafforzando le difese psicologiche per tenere a bada ansia e depressione (Lukianoff descrive nel saggio la sua lotta con la depressione e l'aiuto ricevuto dalla terapia cognitivo-comportamentale). Si tratta ancora una volta di una preoccupazione che mette in discussione il ruolo dell'indagine scientifica nel contesto universitario: se al centro della missione delle università non si pone la ricerca della conoscenza ma il benessere psicologico degli studenti, ci troviamo di fronte a una radicale riconfigurazione della vita accademica.

Nel suo libro dedicato al Primo Emendamento alla Costituzione degli Stati Uniti, Stanley Fish colloca i *trigger warnings* nel contesto dei dibattiti relativi alla libertà d'espressione, e osserva come, per poter decidere se siano opportuni, sia prima necessario prendere posizione rispetto al ruolo dell'istituzione universitaria. Bisogna privilegiare l'adozione di accorgimenti di tipo terapeutico oppure una visione della ricerca scientifica il cui valore viene definito da protocolli accademici allo scopo di raggiungere una verità condivisa? Naturalmente Fish – teorico del *reader response criticism* prima e dei *critical legal studies* poi – non parla di verità universali e oggettive, ma di criteri che, per quanto suscettibili di revisioni e trasformazioni, devono essere oggetto di dimostrazione e resi disponibili per eventuali future confutazioni; Fish è quindi nettamente contrario alla presenza dei *trigger warnings*:

It's the purpose of college and university life to draw students into an ongoing conversation presided over by academic, not psychological protocols. Student sensibilities will, no doubt, be what they are, and will above all be variable. Pedagogy, if it really is pedagogy and not therapy, cannot be centered on them.²⁸

Interventions for Depression and Anxiety Disorders, The Guilford Press, New York 2012, p. 441.

28 Stanley Fish, *The First: How to Think About Hate Speech, Campus Speech, Religious Speech, Fake News, Post-Truth, and Donald Trump*, One Signal Publishes – Atria, New York 2019, p. 80.

Uno degli esempi citati da Fish a proposito delle conseguenze di un atteggiamento istituzionale che mette in primo piano la protezione del benessere emotivo, anche quando questo entra in conflitto con le convenzioni del dibattito razionale e *professionale*, riguarda Ronald Sullivan Jr., docente di legge alla Harvard Law School. In questo caso il tema non sono i *trigger warnings* bensì la supposta inadeguatezza morale del docente, tuttavia come vedremo la struttura argomentativa è analoga. All'inizio del 2019 Sullivan era entrato a far parte del gruppo di legali incaricato della difesa di Harvey Weinstein. Nelle settimane successive gruppi di studenti di Harvard avevano organizzato delle proteste in quanto la presenza di Sullivan nel team di Weinstein faceva sì che alcuni di loro, e in particolare coloro che avevano subito traumi o violenze a sfondo sessuale, non si sentissero "al sicuro" con lui.²⁹ Sullivan in seguito ha abbandonato la difesa di Weinstein, ma Harvard ha comunque deciso di non rinnovare il suo incarico come docente. In un articolo pubblicato sul *New York Times* dopo aver saputo della decisione di Harvard, Sullivan ha ripercorso le fasi del caso:

I would hope that any student who felt unsafe as a result of my representation of Mr. Weinstein might, after a reasoned discussion of the relevant facts, question whether his or her feelings were warranted. But Harvard was not interested in having that discussion. [...] Instead, the administration capitulated to protesters. Given that universities are supposed to be places of considered and civil discourse, where people are forced to wrestle with difficult, controversial and unfamiliar ideas, this is disappointing.

Anche Sullivan invoca l'adozione di criteri *accademici* come "reasoned discussion", "considered and civil discourse": se lo spazio dell'indagine accademica viene consegnato a valori o bisogni esterni, non saranno libertà e democrazia a trarne giovamento. Le università statunitensi da sempre si muovono all'interno di un campo di forze in cui agiscono interessi specifici: quelli dei fondatori e quelli dei finanziatori, quelli dei gruppi religiosi e quelli delle forze politiche, specie nei casi in cui sono presenti fondi pubblici. Tutti questi "portatori di interesse" cercano di influenzare le direzioni e i temi della comunità accademica

29 Ronald J. Sullivan Jr, "Why Harvard is Wrong to Make Me Step Down", *NYT*, 24/6/2019, <https://www.nytimes.com/2019/06/24/opinion/harvard-ronald-sullivan.html>.

a livello di ricerca e di didattica. La sfida tuttavia è stata ed è ancora oggi quella di creare per quanto possibile istituzioni accademiche in cui l'attività di studio e ricerca possa svilupparsi in modo da dare spazio anche a idee che sono, come scrive Sullivan, "difficult, controversial, unfamiliar". Per questo motivo gli interventi degli studenti per individuare, censurare e sanzionare i casi in cui docenti, o autori, vengono meno a un modello di virtù assoluto e manicheo, rappresentano un caso esemplare della polarizzazione della vita pubblica e della cancellazione del dibattito razionale istigata dalle dinamiche comunicative del capitalismo della sorveglianza.

Canone e oppressione: il caso di Reed College

Le richieste di modificare, integrare, o anche rivoluzionare il canone letterario sono da tempo centrali nel dibattito critico. Nell'ultimo decennio del Novecento, in particolare, le controversie legate al canone sono state al centro di trasmissioni televisive e di libri capaci di raggiungere i primi posti nelle classifiche di vendita. Henry Louis Gates Jr., che con il suo lavoro sulla tradizione letteraria afroamericana è stato uno dei protagonisti di quella stagione critica, in un volume dedicato al dibattito sul canone pubblicato nel 1992 scrive:

Few commentators could have predicted that one of the issues dominating academic and popular discourse in the final decade of the twentieth century would be the matter of cultural pluralism in our high school and college curricula, and its relation to 'American' cultural identity. Never before had literary studies so engaged the attention of American society at large.³⁰

Quello che tutti i protagonisti di quella fase del dibattito sul canone avevano in comune era la collocazione professionale: molti erano docenti di letteratura (Henry Louis Gates, John Guillory, Elaine Showalter), altri filosofi (Allan Bloom, Barbara Herrnstein Smith), oppure pedagogisti (Gerald Graff); anche i giornalisti coinvolti nella querelle, come Dinesh D'Souza, avevano una formazione in ambito umanistico. Questa è la differenza cruciale che vale la pena di sottolineare: nelle controversie contemporanee la discussione non

30 Henry Louis Gates Jr, *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, Oxford University Press, New York 1992, p. xiii.

avviene attraverso la stesura di saggi, oppure in dibattiti pubblici in cui prendono la parola studiosi con prospettive differenti. L'aspetto dialogico scivola in secondo piano: la richiesta di apportare cambiamenti all'elenco dei testi in programma proviene dagli studenti, lettori e lettrici che spesso hanno intorno ai vent'anni e che impiegano come criterio di selezione la condizione di fragilità che impedisce di affrontare temi, situazioni o termini o autori che potrebbero riattivare ricordi traumatici.

Reed College (Portland, OR) ha poco più di 1500 studenti, ma ha ottenuto attenzione a livello nazionale quando nel 2016 ha risposto all'appello di Isaiah Washington, un attore afroamericano che aveva lanciato via Twitter la proposta di istituire un giorno di boicottaggio antirazzista. Washington esortava gli afroamericani a non recarsi al lavoro o a scuola per protestare contro le violenze della polizia nei confronti della comunità afroamericana. A Reed College, nella scia di questa esortazione, si è formato il gruppo R.A.R., Reedies Against Racism, che ha individuato nel corso denominato Hum 110 un esempio di oppressione eurocentrica da boicottare, e ha organizzato e divulgato le proprie attività attraverso social network come Facebook, Twitter e Tumblr. Il corso Hum 110, pensato come introduzione alla cultura classica, nel 2016 includeva in bibliografia solo autori bianchi e per questo motivo costituiva, secondo i giovani attivisti, uno strumento di oppressione dagli effetti traumatizzanti per tutti gli studenti non bianchi.

Il riferimento al trauma è stato incorporato anche nelle reazioni dei professori. Una docente, Lucía Martínez Valdivia, ha reagito alla violenza delle contestazioni studentesche comunicando la propria condizione di vittima di PTSD (Post Traumatic Stress Disorder). Nella risposta degli studenti la sofferenza della docente viene riconosciuta, ma risulta comunque di grado inferiore rispetto al dolore causato dal canone razzista proposto in Hum 110:

An open letter to Lucia. We hear you. We unquestioningly respect your trauma and defend your right to heal. We want to make you – a young, brown, queer, untenured woman – feel safe at an institution that so readily ignores the very real emotional and mental traumas of some of its students. [...]

You are also someone who has been anti-black, ableist, and has engaged in gaslighting. You have also refused to critically engage with the antiblackness and institutional racism that is reinforced through the syllabus as it is currently

taught. You, as a professor, have not made space for the traumas of black students and other students of color in this institution.³¹

Il caso di Reed College è esemplare di una delle prerogative del dibattito su *trigger warnings* e *safe spaces*: non troviamo un confronto tra posizioni collocate nello spazio comunicativo, ma uno scontro in cui la controparte viene accusata di deficienze morali che rendono impossibile uno scambio. Le identità che rendono la docente potenzialmente lontana dall'egemonia eurocentrica (si tratta di una donna, queer, non bianca, precaria) vengono valutate rispetto ai traumi subiti dagli studenti, finché alla fine il surplus di potere legato all'autorità della posizione di docente rende irrilevanti le altre.

Alex Boyd, portavoce degli studenti R.A.R., ha raccontato così l'impatto dell'eurocentrismo caucasico del canone di Reed College: "Reed has been an extended anxiety nightmare for me and many of my peers because of anti-blackness". All'ansia dell'attivista si contrappone – a specchio – quella della docente, che nelle sue osservazioni rivendica per sé la sofferenza psicologica lamentata dagli studenti. Un anno più tardi, in un saggio pubblicato sul *Washington Post*, Lucía Martínez Valdivia ha descritto le contestazioni subite a lezione e le ha analizzate in chiave intersezionale a partire da una definizione di sé come "an eminently replaceable, untenured, gay, mixed-race woman with PTSD". Nell'articolo troviamo intrecciate considerazioni relative a classe, etnia e *benessere psicologico*:

I lectured, but dealt with physical anxiety – lack of sleep, nausea, loss of appetite, inability to focus – in the weeks leading up to my lecture.

Some colleagues, including people of color, immigrants and those without tenure, found it impossible to work under these conditions.³²

Anche per Valdivia il discorso scientifico non può essere affrontato senza mettere in campo forme di legittimazione che hanno a che vedere con i livelli di oppressione di cui sono vittime gli stessi docenti. I colleghi "di colore, immigrati, senza posto fisso" dovrebbero quindi,

31 Reedies Against Racism, *Facebook* post, 2/11/2016.

32 Lucía Martínez Valdivia, "Professors like me can't stay silent about this extremist moment on campuses", 27/10/2017, https://www.washingtonpost.com/opinions/professors-like-me-cant-stay-silent-about-this-extremist-moment-on-campuses/2017/10/27/fd7aded2-b9b0-11e7-9e58-e6288544af98_story.html.

in virtù delle prevaricazioni subite, avere licenza di insegnare autori che giustificano la schiavitù, come Platone e Aristotele, senza subire contestazioni? Gli studenti di Reed non la pensavano così. Quello che però mi preme sottolineare è come l'enfasi sulle categorie identitarie abbia pervaso sia il discorso degli studenti, sia quello della docente. Nel momento in cui il benessere psicologico degli studenti diventa un criterio per definire cosa si può o non si può leggere, è prevedibile che le stesse premesse teoriche si estendano a chi insegna. Si entra così in un ambito dai confini evanescenti e facilmente manipolabili: nessuno ha la possibilità di confutare il trauma altrui. Viene meno l'idea di una comunità accademica collocata in uno spazio comunicativo in cui si contrappongono argomentazioni razionali, verificabili e confutabili.

Sono trascorsi cinque anni dalla nascita di *Reedies Against Racism*, e il sito web e le pagine Facebook degli attivisti non vengono aggiornati da tempo. Resta però interessante osservare come le lotte del 2018 abbiano avuto conseguenze tangibili. Nel 2023 il corso Hum 110 - Introduction to the Humanities risulta diviso in due semestri. Mentre il primo conserva l'enfasi sul mondo classico greco e latino, il secondo include autori più recenti, tra cui: Sor Juana Inés de la Cruz, W.E.B. Du Bois, Ralph Ellison, Zora Neale Hurston e Jean Toomer. Gli studenti hanno ottenuto il loro obiettivo. Possiamo considerarla una vittoria della democrazia e della lotta per inclusività e rispetto? Quello che sta accadendo in innumerevoli università degli Stati Uniti ci dice di no. Si tratta di un effetto collaterale, e secondario, di una trasformazione della vita sociale e intellettuale che ha nel populismo digitale il suo motore principale e nell'indebolimento della democrazia l'esito ultimo.

Il canone dell'indifferenza radicale

L'apparente successo delle proteste di Reed College illustra l'*indifferenza radicale* che caratterizza quello che Shoshana Zuboff indica come *capitalismo della sorveglianza*. Si tratta di una nozione elaborata in ambito economico che ritengo però cruciale anche nel dibattito attuale su pedagogia, etica e studi umanistici, sia nel caso dei *trigger warnings* sia per quanto riguarda altre categorie che hanno conosciuto un primo sviluppo all'interno del mondo accademico statunitense e si stanno ora diffondendo a livello internazionale: tra queste, *safe space*, *de-statueing*, *cancel culture*, *white fragility* e così via (l'elenco è

lungo e in crescita costante).³³ Il capitalismo della sorveglianza è, nella definizione proposta da Zuboff, “un nuovo ordine economico che sfrutta l’esperienza umana come materia prima per pratiche commerciali segrete di estrazione, previsione e vendita”.³⁴ A controllare forme e impatto del capitalismo della sorveglianza sono i Big Five, i giganti delle tecnologie digitali dell’informazione: Google, Apple, Meta (proprietaria, tra l’altro, di Facebook, Instagram e WhatsApp), Amazon, Microsoft. Queste compagnie e i loro ecosistemi danno vita oggi a un ordine politico-economico che è di fatto un oligopolio, e che esercita un potere quasi totale sulla circolazione delle informazioni e sulla regolamentazione degli spazi comunicativi digitali. La mancanza di controllo sul modo in cui i Big Five – e social media come Twitter o TikTok – raccolgono e vendono dati psicometrici relativi ai comportamenti degli utenti rappresenta, secondo Zuboff, la “meta-crisi” di ogni democrazia. Il nuovo ordine capitalista si fonda infatti su una modalità di conoscenza caratterizzata dall’*indifferenza radicale*, un modello di conoscenza in cui il contenuto di una proposizione non viene giudicato dal suo valore in termini di “verità” o in virtù del contributo che fornisce per la ridefinizione o l’avanzamento di un dibattito. La qualità di un contenuto dipende invece dalla quantità di surplus informativo che è in grado di generare su chi lo legge: i criteri che determinano il valore sono quelli relativi al coinvolgimento quantitativo che si rivela capace di generare: il numero di clic relativo alle visualizzazioni, la misura del tempo dedicato alla lettura, il numero dei *like* e delle condivisioni. Gli imperativi economici che definiscono la comunicazione sui social media sono *radicalmente indifferenti* all’orientamento politico dei contenuti condivisi. La protesta contro gli scritti di Aristotele è in questo senso analoga alla battaglia contro i romanzi di Toni Morrison, a loro volta accusati di suscitare disagio e ansia anche se, in questo caso, negli studenti caucasici. Ciò che contribuisce al successo di queste forme di contestazione è la capacità di suscitare emozione – e quindi produrre il coinvolgimento che porta a inoltrare, rispondere, commentare, creare memi –, evocando una

33 Cfr. Gennero, “Politici e corretti”, cit.

34 Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, Public Affairs, New York 2019 (*Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell’umanità nell’era dei nuovi poteri*, trad. it. di Paolo Bassotti, Luiss University Press, Roma 2019, 2023², p. 9).

comunità virtuale unita nell'indignazione o nell'entusiasmo, nella percezione di un'appartenenza o di una minaccia.

La crisi della democrazia dovuta all'attuale regime di sorveglianza psicopolitica è oggetto di diversi studi di Byung-Chul Han. Il filosofo, nato a Seoul, nel 2021 ha pubblicato, in lingua tedesca, *Infocratie: l'infocrazia*, secondo Han, è il regime dell'informazione digitale. Si tratta di una declinazione del potere che, atomizzando il tempo, rinnega le pratiche cognitive temporalmente intensive come *la conoscenza e la razionalità*.³⁵ Il potere infocratico ripudia l'orizzonte dell'agire comunicativo democratico, in cui è fondamentale il riferimento alla *verità*. Nel sistema democratico la verità è necessaria non tanto come valore universale e assoluto quanto come regolatore sociale, ed è definita quindi da un *accordo* suscettibile di modifiche ma comunque articolabile a livello discorsivo:

Ciò significa che le affermazioni devono resistere alle possibili contro-argomentazioni e trovare il consenso di tutti i potenziali partecipanti al discorso. La verità discorsiva come intesa e consenso garantisce la coesione sociale.³⁶

Il totalitarismo che caratterizza il regime discorsivo digitale si congeda dalla verità perché le informazioni smettono di rappresentare fonti di sapere suscettibili di verifica per diventare invece sorgenti di identità. Mentre la razionalità è lenta e richiede una riflessione che chiama in causa il passato e il futuro, il discorso *affettivo* permette un coinvolgimento immediato e forte, ed è per questo che, come Han sottolinea, la polarizzazione della sfera pubblica è la conseguenza inevitabile dell'abbandono del modello di razionalità discorsiva che cerca di raggiungere un'intesa attraverso il confronto tra diverse pretese di validità.³⁷ Il capitalismo della sorveglianza analizzato da Zuboff è la premessa che garantisce il funzionamento del sistema accademico infocratico: l'opinione diventa sacra, sulla base di un'esperienza personale elaborata a partire da un paradigma della fragilità che non

35 Byung-Chul Han, *Infocratie. Digitalisierung und die Krise der Demokratie*, Matthes & Seitz, Berlin 2021 (*Infocrazia. Le nostre vite manipolate dalla rete*, trad. it. di Federica Buongiorno, Einaudi, Torino 2023, p. 25).

36 Ivi, p. 71.

37 Ivi, p. 25.

può essere sottoposto a verifica ed è indifferente alla dimensione discorsiva della verità. Se sei uno studente anti-razzista, allora dover leggere le parole di chi non si è battuto esplicitamente e senza indugi per porre fine alla schiavitù rappresenta di per sé un oltraggio e un trauma, che si tratti di Platone, Jane Austen, George Washington o Edgar Allan Poe. Le obiezioni che invitano a contestualizzare testi e situazioni, a “retain and explain”, sono condannate al fallimento, a Reed come altrove:

Così i collettivi tribali identitari respingono ogni discorso e dialogo. L'intesa non è più possibile. L'opinione che esprimono non è discorsiva ma *sacra*, poiché coincide interamente con la loro identità, alla quale è impossibile rinunciare.³⁸

I *trigger warnings* sono un esempio della dittatura tribale dell'opinione e dell'identità. L'aspetto fondamentale non è solo legato alla loro inutilità dal punto di vista psicologico (numerosi studi pubblicati dopo il 2018 concordano nel sostenere che, invece di diminuire l'impatto dei ricordi dolorosi, l'enfasi sul trauma implicita in questi avvisi preliminari lo colloca al centro dell'esperienza degli studenti e ne amplifica l'effetto, rendendo più difficile il suo superamento).³⁹ Il problema risiede nella possibilità di evitare l'incontro con nozioni, concetti ed esperienze percepite come distanti o incompatibili con la propria visione del mondo.

Non deve quindi stupire la prontezza con cui le amministrazioni delle università hanno accolto – a Reed College come altrove – l'attivismo studentesco e hanno licenziato o sospeso docenti che hanno proposto testi o autori segnalati come offensivi o disturbanti. Una delle conseguenze di questa situazione è lo spazio crescente assegnato nella pianificazione dei corsi di letteratura a figure amministrative come *cultural diversity consultants*, responsabili delle risorse umane e *diversity officers*, come ha osservato Robert Boyers:

38 Ivi, p. 44.

39 Jeannie Suk Gersen, “What if Trigger Warnings Don't Work?”, *The New Yorker*, 28/09/2021, <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/what-if-trigger-warnings-dont-work>.

The issue now is not – cannot be – whether canonicity is to determine what makes its way into the curriculum. The issue is whether or not people who have little or no feeling for genuine literary or artistic values, and even less feeling for the liberal value of conflict and difference in the life of the mind, can be permitted to call the shots in our schools and colleges.⁴⁰

La debole opposizione esercitata da molti atenei statunitensi nei confronti delle richieste degli studenti può essere interpretata in modi diversi. La prevalenza delle idee progressiste nel mondo dell'istruzione superiore è uno di questi. Non mi sembra tuttavia una lettura persuasiva. Il fatto di accogliere le petizioni – e sospendere o licenziare i docenti – in virtù del numero di *like* e di condivisioni raccolte sui social media non fa che rafforzare la condizione di crescente precarizzazione del lavoro intellettuale, offrendo ulteriori appigli per limitare i diritti acquisiti e accelerare la revisione del sistema di *tenure* e la sicurezza professionale che erano stati pensati proprio per limitare le possibilità di ingerenza amministrativa nei confronti dei contenuti dell'insegnamento. Dare spazio alle richieste degli studenti, specie quando sono basate su "sensazioni" e non su argomentazioni razionali, rafforza il peso delle ingerenze amministrative, limita le scelte pedagogiche, introduce variabili che esulano dall'ambito scientifico: è uno strumento di potere prezioso che può essere applicato in deroga a garanzie professionali e legali.

La svalutazione della razionalità sta trasformando gli studi accademici statunitensi ed erodendo le basi dello stato di diritto. Laura Kipnis ne individua le caratteristiche in questi termini:

Feelings are what's in fashion. I'm all for feelings. [...] But this cult of feeling has an authoritarian underbelly: feelings can't be questioned or probed, even while furnishing a rationale for sweeping new policies, which can't be questioned or probed either. (I speak from experience here). The result is that higher education has been so radically transformed that the place is almost unrecognizable.⁴¹

40 Robert Boyers, "Instruments of Oppression?", *Salmagundi*, 210-211, Spring-Summer 2021, <https://salmagundi.skidmore.edu/articles/292-instruments-of-oppression>.

41 Laura Kipnis, *Unwanted Advances: Sexual Paranoia Comes to Campus*, Verso, London 2018, p. 2 (1^a ed. Harper, New York 2017).

Nel suo volume Kipnis fa riferimento in particolare alla questione del rapporto tra la libertà di espressione e la nozione di *safe space* nel contesto delle regolamentazioni relative al "Title IX", una sezione degli "Higher Education Amendments" (1972) che proibisce le discriminazioni basate sul sesso negli atenei che ricevono sovvenzioni dal governo federale. Le osservazioni di Kipnis mettono in rilievo come l'enfasi sulla dimensione affettiva nel definire una situazione implichi un approccio selettivo ai fatti che rinnega la dimensione razionale dello scambio scientifico e ostacola la possibilità di difendersi da un'accusa. Si tratta di un diritto fondamentale che tuttavia viene spesso negato nello stato di eccezione introdotto dal culto del sentire contemporaneo. Non solo: quelli che emergono in molte delle ricostruzioni analizzate da Kipnis sono codici culturali caratterizzati da una "covert veneration of feminine passivity",⁴² un'enfasi sulla fragilità e sul bisogno di protezione delle donne che ribalta gli ideali di indipendenza della seconda ondata femminista, in cui i seminari dedicati all'*assertiveness training* avevano cercato di porre rimedio a una visione del femminile come *naturalmente* indifeso e incline alla passività.

Un analogo paradossale rovesciamento viene osservato da John McWhorter, docente di English and Comparative Literature alla Columbia University di New York, nel suo libro *Woke Racism*. Il sottotitolo – *How a New Religion Has Betrayed Black America* – allude a una delle tesi principali del volume: l'attivismo antirazzista che oggi impiega concetti come *trigger warning*, *safe space*, *microaggression* per richiedere controlli e limitazioni rispetto ai contenuti insegnati nei corsi universitari è refrattario a ogni forma di interazione comunicativa e presenta tutte le caratteristiche di una religione.⁴³ McWhorter, che è afro-americano, parte come Kipnis dalla ricostruzione di alcuni casi di docenti sanzionati per aver offeso la sensibilità degli studenti e suggerisce di indicare gli accusatori con il termine "the Elect", gli "eletti": "they seek not conversation but conversion",⁴⁴ osserva McWhorter: "When we understand that the elect are a religious body, we understand that their adherents have no business being the final

42 Ivi, p. 214.

43 John McWhorter, *Woke Racism: How a New Religion Has Betrayed Black America*, Portfolio/Penguin, New York 2021.

44 Ivi, p. 157.

arbiters on our school curricula or what is exhibited in a museum".⁴⁵ Le tesi che emergono in molti dei casi relativi alle proteste studentesche prese in considerazione da *Woke Racism* possono essere ricondotte – come già osservava Kipnis a proposito dei modelli di femminilità evocati – a un atteggiamento degli attivisti segnato da "their drive to fashion their lives as plays of noble victimhood".⁴⁶

Si tratta di un'osservazione di cui troviamo un'eco nelle righe di un'autrice, Chimamanda Ngozi Adichie, oggetto a sua volta di una campagna di boicottaggio via social in seguito alla diffusione dell'accusa di transfobia. Nel saggio "It Is Obscene: A True Reflection in Three Parts", pubblicato sul suo sito web il 15 giugno 2021, Adichie evoca, come Kipnis e McWhorter, l'eredità del fanatismo puritano nell'atteggiamento di chi crede sia necessario indagare e valutare la "virtù" di un autore – vivente o morto da secoli – per legittimare la lettura delle sue opere: "We are now angels jostling to out-angel one another" scrive Adichie, che come McWhorter individua in questo atteggiamento il manicheismo intransigente tipico del fondamentalista religioso.⁴⁷

People who claim to love literature – the messy stories of our humanity – but are also monomaniacally obsessed with whatever is the prevailing ideological orthodoxy. People who demand that you denounce your friends for flimsy reasons in order to remain a member of the chosen puritan class.

In questo contesto è cruciale domandarsi chi risulti favorito da un dibattito in cui i presupposti teorici sono definiti da sensazioni, turbamenti e test di purezza ideologica, mentre viene osteggiata la possibilità di invocare codici e premesse di tipo professionale. A chi giova il clima di paura creato dalle sanzioni di cui sono stati oggetto decine di docenti sospesi o licenziati negli ultimi dieci anni? A nessuno che abbia a cuore la democrazia:

Terror becomes a good thing neither when it comes from the left nor even when it comes from black people. Reason must prevail. This is the heart of the

45 Ivi, p. 175.

46 Ivi, p. 162.

47 https://www.chimamanda.com/news_items/it-is-obscene-a-true-reflection-in-three-parts/.

Enlightenment. The abolitionists knew it; Civil Rights leaders knew it; today's liberals know it. Only the Elect propose that rationality, where it discomfits them, is mere "whiteness".⁴⁸

Razionalità digitale e fragilità della democrazia

Chi vince quando vincono gli Eletti? Possiamo cominciare con l'osservare come la scelta di indebolire l'università intesa come spazio dedicato a una ricerca scientifica per quanto possibile protetta dalle ingerenze di stampo religioso, finanziario e politico sia funzionale a chi auspica una riduzione dell'autonomia degli ambiti di ricerca. Inoltre risulta in perfetta sintonia con l'indifferenza radicale che caratterizza il controllo della conoscenza da parte del capitalismo della sorveglianza. Polarizzazione, intransigenza, identificazione in una bolla identitaria che rifiuta ogni negoziazione con l'alterità considerandola eretica, razzista, classista, transfobica, sessista: nel mondo in cui le piattaforme digitali dominano la comunicazione e la disseminazione della conoscenza, trionfa una visione dell'identità sempre più circoscritta e antagonista. La scomparsa dell'*alterità* è diventata oggi *la* questione, come osserva Byung-chul Han: "La società si dissolve in *identità inconciliabili, prive di alterità*. Al posto del discorso troviamo *una guerra delle identità*".⁴⁹

Questa guerra galvanizza i sistemi, politici e finanziari, che traggono profitto dall'indebolimento del sistema democratico e ostacolano la presenza di una collettività civile capace di dare *ascolto* a posizioni che si situano al di fuori della propria bolla di interessi o di convinzioni.⁵⁰

Il successo di categorie come *trigger warnings*, *safe spaces* e *micro-aggressions* può essere meglio compreso nel contesto della diffusione di una *razionalità digitale* che ha sostituito le argomentazioni con gli algoritmi, strumenti di una *ottimizzazione* meccanica che ha come obiettivo quello di sostituire alla politica – spazio del conflitto e della persuasione argomentata – un sistema manageriale basato sui dati.

Come si colloca in questa prospettiva il tentativo *progressista* di guardare alla storia letteraria del passato e alle opere del presente a

48 McWhorter, *Woke Racism*, cit., p. 183.

49 Han, *Infocrazia*, cit., p. 45.

50 Ivi, p. 46.

partire dalla nuova consapevolezza delle omissioni e delle deformazioni prospettiche di cui le opere sono innegabilmente imbevute? Si può accogliere in ambito letterario l'invito a "retain and explain", a conservare, contestualizzare, problematizzare? La risposta, alla luce della situazione attuale, lascia poco spazio all'ottimismo.

Molte delle proteste contro il canone letterario di fine Novecento avevano tra gli obiettivi la decostruzione e de-colonizzazione della storia letteraria, e la diffusione della consapevolezza di come selezioni ed esclusioni avvenissero in un campo di forze definito da categorie identitarie tra cui razza, classe e genere. Con la centralità assegnata all'attivismo via social, la *Generazione Woke* ha introdotto nel dibattito sulla letteratura la richiesta che il canone venga emendato da opere, autori, argomenti o anche espressioni che possano creare disagio a qualche lettore sensibile. Questo da un lato ha rafforzato il potere dell'amministrazione universitaria, legittimata a intromettersi nelle scelte didattiche e sanzionare i docenti colpevoli di qualche manchevolezza segnalata dagli studenti; dall'altro ha eroso ancora di più i diritti di una professione che negli ultimi vent'anni ha visto un aumento vertiginoso della percentuale di lavoratori precari. Ma soprattutto, accogliendo considerazioni legate a sensazioni e turbamenti che si collocano in una sfera personale che non può essere messa in discussione con una confutazione di tipo razionale, ha reso possibile un'apertura a tutti i tipi di *trauma*, inclusi quelli dei bianchi che si sentono a disagio quando si parla delle violenze dello schiavismo e chiedono quindi che l'argomento venga rimosso dall'insegnamento della storia e della letteratura degli Stati Uniti.

Il PEN America Index of Educational Gag Orders è un foglio Google che elenca le ventidue proposte di legge presentate a livello statale tra il febbraio 2022 e il giugno 2023 con l'obiettivo di bandire approcci metodologici (Critical Race Theory, Queer Theory) oppure opere letterarie o saggistiche che possono creare divisione, ansia, conflitto.⁵¹ Questo è il Bill #SB410 in Missouri:

Prohibits public colleges and universities, as well as private ones that receive state funding, from conferring any incentive, benefit, grant, or compensation to students who take coursework related to "antiracism, implicit bias,

51 https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Tj5WQVBmB6SQg-zP_M8uZsQQGH09TxmBY73v23zpyr0/edit#gid=576660683.

health equity, and any other related instructions or that promote differential treatment based on race, gender, religion, ethnicity, and sexual preference,” unless identical incentives, benefits, grants, or compensation is not also available to students who do not take such coursework. Students may not be required to answer any questions related to such topics during the course of their education.

Questo il testo della proposta #HB151 in Ohio:

Prohibits mandatory training or courses related to diversity, equity, or inclusion. Faculty shall be subjected to a quantitative performance review every year. Student evaluations, which shall form the basis for at least half of this review, must include the question “Does the faculty member create a classroom atmosphere free of political, racial, gender, and religious bias?” Poor performance reviews can lead to *loss of tenure*. Neither public nor private colleges and universities may engage in any kind of “political or ideological litmus test” in matters of hiring or promotion. (Corsivo mio.)

Quello che accomuna le innovazioni legislative relative all’università (e anche quelle dedicate agli altri livelli del sistema scolastico) è la possibilità di sanzionare immediatamente i docenti e licenziare chi si trova accusato di una non meglio specificata “moral turpitude”:

The granting of tenure does not create a property interest in any attribute of a faculty position beyond a faculty member’s continuing employment. Tenure may be revoked due to “moral turpitude” or “unprofessional conduct” that “adversely affects the institution or the faculty member’s performance of duties or meeting of responsibilities.” (Texas Bill #SB 18)

La formulazione più sibillina è probabilmente quella presentata il 20 febbraio 2023 in Minnesota:

Prohibits public K-12 schools, colleges, and universities from teaching or promoting *certain ideas related to race or sex*, or requiring students read a book that teaches or promotes those ideas. (Minnesota Bill #HF2019, proposta da Duane Quam. Corsivo mio.)

La proposta di legge si intitola: “Teaching of racist or sexist concepts prohibited, and private rights of action created”.⁵² Quali sono le idee razziste e sessiste che vengono bandite? L’enunciato è preciso: non si possono insegnare testi che insinuano che la razza o il sesso di un individuo abbiano un impatto sulla sua postura morale (*moral character*), o testi che possano far sentire uno studente responsabile per le azioni commesse in passato “by members of the individual’s race or sex”. Non sappiamo se la proposta di Duane Quam, Rappresentante repubblicano alla Camera del Minnesota, diventerà legge. Quello che però il lungo elenco di *gag orders* presenti nell’archivio PEN suggerisce è che, nel momento in cui viene introdotta la possibilità di sottrarsi alla lettura di testi disturbanti o fastidiosi, si muove il primo passo lungo un sentiero pericoloso. Il fatto che questi primi passi siano incoraggiati dalle amministrazioni delle università può offrirci un indizio significativo (è anche utile osservare che molte delle proposte di legge del 2023 includono l’indicazione *termination of tenure*).

Una forza lavoro precarizzata e impoverita, la diffusione di un populismo digitale agitato da istinti tribali, lo svilimento dell’azione comunicativa razionale, un contesto culturale e politico in cui l’ascolto della voce dell’alterità è stato sostituito da schieramenti rigidamente e ferocemente contrapposti, la richiesta di un intervento amministrativo per risolvere controversie metodologiche: questa l’immagine del mondo accademico statunitense che ho delineato a partire dagli strumenti interpretativi offerti da Zuboff e Han. Ovviamente la situazione attuale non è una conseguenza dell’introduzione di *trigger warnings* e *safe spaces*, o delle preoccupazioni per le *microaggressions*. Tuttavia l’enfasi sulla sensibilità degli studenti si presta a essere facilmente manipolata e trasformata in uno strumento di controllo reazionario dell’insegnamento universitario. L’indifferenza radicale dell’infocrazia protegge volentieri una retorica della fragilità che permette di introdurre divisioni sempre nuove, e moltiplica censure, revisioni e cancellazioni.

Valeria Gennero insegna Letteratura anglo-americana all’Università di Bergamo, dove è inoltre docente di Metodologia e storia della critica letteraria. Ha scritto

52 *LegiScan*, <https://legiscan.com/MN/text/HF2019/id/2709367>.

quattro monografie dedicate alla narrativa del Novecento e alla critica letteraria post-strutturalista. Nel 2022 ha pubblicato “Scientifictions: Richard Powers e il romanzo-saggio postmoderno”, un articolo dedicato al rapporto tra scienza e *fiction* nelle opere di Richard Powers e alle intersezioni tra teoria letteraria e narrativa contemporanea (*il verri*, n. 79). Negli ultimi anni ha approfondito l’impatto della produzione di Pearl S. Buck sulla ricezione internazionale della letteratura anglo-americana. Un suo saggio su questi temi è appena stato pubblicato in Cina.

Il detective e il medium: l'Altra Hollywood nel neo-noir losangelino, da Schrader a De Palma

Antonio Di Vilio

We're about to make film history, right here... on videotape.
(Paul Thomas Anderson, *Boogie Nights*)

Nel settembre del 1998, lo scrittore statunitense David Foster Wallace pubblica sulla rivista *Premiere* un articolo intitolato "Neither Adult Nor Entertainment"¹ sotto gli pseudonimi di Willem R. deGroot and Matt Rundlet. In questo saggio investigativo sull'industria del porno, scritto in occasione della quindicesima edizione degli AVN Awards – premio creato dalla rivista Adult Video News come risposta pornografica agli Academy Awards – Wallace scrive:

Though the sub-line vagaries of entertainment accounting are legendary, it is universally acknowledged that the US adult-film industry, at \$3.5-4 billion in annual sales, rentals, cable charges, and video-masturbation-booth revenues, is an even larger and more efficient moneymaking machine than legitimate mainstream American cinema (the latter's annual gross commonly estimated at \$2-2.5 billion). The US adult industry is centered in LA's San Fernando Valley, just over the mountains from Hollywood. Some insiders like to refer to the adult industry as Hollywood's Evil Twin, others as the mainstream's Big Red Son.²

Concentrandosi su due aspetti in particolare, la natura commerciale, industriale e capitalista della pornografia negli Stati Uniti negli anni Novanta e la sua modalità di fruizione in quanto prodotto culturale, l'autore ritrae le caratteristiche dell'industria e dei suoi attori principali – produttori, giornalisti, performers e audience – ma soprattutto le logiche alle quali aderisce e che ne garantiscono il funzionamento.

1 Il saggio è stato successivamente ripubblicato nella raccolta di saggi *Consider the Lobster and Other Essays* (2005) con il titolo "Big Red Son".

2 David Foster Wallace, *Consider the Lobster and other Essays*, Little, Brown & Company, New York 2007, pp. 4-5.

Tali aspetti risultano fondamentali per capire come, fin dai suoi albori, il successo dell'industria pornografica sia stato geograficamente e socialmente indipendente eppure in qualche modo connesso a Hollywood, dove la *Valley* sostituisce le *Hills*. Dal punto di vista economico, come sottolinea Wallace, l'industria per adulti è rimasta sostanzialmente *altra* rispetto alla sua "twin" nonostante, come vedremo in seguito, l'incessante interscambio tra mezzi di produzione, tecnologie e tecniche, attori e produzioni specialmente alla fine degli anni Settanta. Tuttavia, la mercificazione e la commercializzazione della pornografia (anche se soft-core) era già cominciata con il successo su larga scala di *Playboy* nella metà degli anni Cinquanta e rappresentò nella cultura popolare una parziale liberazione del porno dalle sue associazioni negative: in particolare, se dapprima "earlier porn inhibited individuals' readiness to identify with losers, *Playboy*, on the contrary, made them feel like the affluent, smart, informed winners they aspired to be".³ Questa liberazione prosegue negli anni Sessanta attraverso quel processo che la studiosa Linda Williams – nel suo lavoro seminale sull'hardcore – definisce *on/scenity*, ovvero "the gesture by which a culture brings on to the public scene the very organs, acts, 'bodies and pleasures' that have heretofore been designated ob-off-scene".⁴

Di conseguenza, nel periodo che va dal 1969 al 1984, identificato come *The Golden Age of Porn*, questa legittimazione popolare dell'estetica pornografica viene portata sul grande schermo, abbandonando però il formato dello *stag movie*⁵ e somigliando sempre di più ai film hollywoodiani per lo sviluppo della trama, l'impiego di attori e attrici professionisti e la durata.⁶ Il film che tutt'oggi viene mag-

3 Carmine Sarracino e Kevin Scott, *The Porning of America: The Rise of Porn Culture, What It Means, and Where We Go from Here*, Beacon Press, Boston 2008, p. 34.

4 Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley 1999, p. 282.

5 Per *stag movies* si intendono quei film prodotti, per lo più amatorialmente, nella prima metà del ventesimo secolo e che si caratterizzavano per la breve durata, l'assenza di suono, per l'assenza di trama, l'uso di loop e per la loro clandestinità. Questo tipo di film, indirizzato quasi esclusivamente verso un pubblico maschile, venne progressivamente abbandonato negli anni Sessanta, in concomitanza con la rivoluzione sessuale e l'invenzione delle nuove tecnologie video e home-video.

6 "With a plot! Like a real movie!", come esclama Jack Horner (Burt Reynolds), il regista di porno in *Boogie Nights* di Paul Thomas Anderson, uno dei film degli anni

giormente considerato come immagine della rivoluzione culturale del porno⁷ è il celebre *Deep Throat*, diretto da Gerard Damiano nel 1972, anche se era stato Andy Warhol con *Blue Movie* (1969) a inaugurare questa stagione tre anni prima. *Deep Throat*, entrato da subito nell'immaginario collettivo e nella cultura popolare americana degli anni Settanta,⁸ fu caposaldo di quel filone definito da Ralph Blumenthal del *New York Times* come *porno chic*, cioè un porno semi-autoriale, liberato in parte dalla stigmatizzazione del genere, indirizzato a un pubblico non proprio frequentatore di cinema a luci rosse, e che diminuiva quindi le distanze tra il pornografico e il cinematografico, tra Hollywood e l'Altra Hollywood. Il film di Damiani fu però altrettanto esemplificativo di quel lato oscuro del cinema della Valley, fatto di personaggi ambigui, spesso criminali, e di produzioni altrettanto controverse. Innanzitutto, il film viene prodotto dai figli di Anthony Peraino, esponente della famiglia mafiosa italo-americana dei Colombo e dal criminale napoletano John Franzese, vicino alla stessa famiglia: non è un caso che in molte delle produzioni di film per adulti dell'epoca fossero coinvolti esponenti di famiglie mafiose, non solo per la difficoltà di reperire finanziamenti in circuiti "puliti" ma anche perché molti degli attori e delle attrici venivano dalla prostituzione. È questo il caso di Susan Boreman, protagonista del film di Damiani, che denunciò anni dopo gli abusi sessuali e la prostituzione forzata alla quale le attrici venivano sottoposte per le produzioni di film per adulti.⁹

La pornografia dell'epoca non era però tutta *chic*; al contrario, il rinascimento pornografico degli anni Settanta espande i modi di rappresentare l'osceno anche attraverso il genere del *sexploitation*. Un esempio sono i *Naziplotation*: film come *Love Camp 7* (1969), *SS Hell Camp* (1977) e il celebre *Ilsa: She Wolf of the SS* (1975), girato su ciò che restava del set della serie tv di ambientazione nazista *Hogan's*

Novanta maggiormente interessati alla rappresentazione dell'industria pornografica e definiti da Linda Ruth Williams come "erotic melodramas". Si veda Linda Ruth Williams. *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, p. 48.

7 Termine che viene utilizzato solo a partire dagli anni Sessanta e che implica una maggiore varietà di contenuti associabili alla pornografia.

8 Basti pensare che il termine fu usato come pseudonimo dell'informatore FBI, Mark Felt, durante lo scandalo del Watergate.

9 Si veda Sarracino e Scott, *The Porning of America*, cit., p. 190.

Heroes (1965-1971) – che Paul Schrader riprende nel suo *Autofocus* (2002) – erano film low-budget che includevano torture, esperimenti medici, castrazioni, omicidi e in cui il sesso filmato è ridotto a simulazione estrema. Scene analoghe si vedevano, negli anni Settanta e Ottanta, soprattutto attraverso canali non ufficiali o sotto forma di *snuff movies*, cioè film amatoriali – spesso falsi, più raramente reali – che riprendevano torture solitamente culminanti con la morte di una vittima, rappresentate in realtà attraverso artifici iperrealistici.¹⁰ Non è un caso che fu Ed Sanders a usare per primo la parola con questa connotazione nel suo libro *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion* (1971), in cui sostiene che i seguaci della famiglia Manson fossero creatori di *snuff movies* in cui venivano registrati i loro violenti omicidi losangelini.¹¹

Prostitute, gigolò, criminali, attori e attrici rigettati da Hollywood, capitalisti sfrenati, studenti della UCLA che si prestano alla regia e alla fotografia: è questo il contesto variegato in cui si sviluppa l'industria pornografica a Los Angeles negli anni Settanta ma soprattutto, per quanto riguarda l'analisi che propongo, è da qui che il neo-noir attinge il suo tessuto narrativo, interessato quindi al lato oscuro e sotterraneo dell'Altra Hollywood ma anche alla sua estetica, alla sua fruizione e al suo essere prodotto culturale. Infatti, come vedremo in seguito, mentre nel caso di *Hardcore* (1979) di Paul Schrader l'investigazione diventa, in gran parte, una vera e propria discesa negli inferi del porno californiano, nel caso di *Body Double* (1984) di Brian De Palma questa diventa una riflessione sull'estetica del cinema pornografico, sui meccanismi di finzione e al tempo stesso sul linguaggio del genere. Dopo una breve introduzione sui contesti in cui si sviluppa la pornografia alla fine degli anni Sessanta, cercherò quindi di analizzare questi due film attraverso l'intreccio che si crea tra la nuova Hollywood e l'hardcore – nella loro natura artistica e industriale, mettendo in evidenza le modalità con cui il neo-noir ingloba nella

10 Questi film si basano soprattutto sulla speculazione e sull'artificiosità, ponendo la rappresentazione sempre al confine tra falso e autentico, tra l'immaginato e il reale. Si veda Jackson Neil et al., *Snuff: Real Death and Screen Media*, Bloomsbury Academic, New York 2016.

11 La relazione tra cultura hippie, rivoluzione sessuale, violenza e pornografia è di fondamentale importanza e prolificamente investigata in special modo dalla critica femminista degli anni Sessanta e Settanta, in gran parte divisa tra anti-pornografia e pro-pornografia.

sua narrazione la materia pornografica, con particolare attenzione ai supporti audiovisivi che hanno contribuito a cambiare l'estetica e la ricezione del pornografico.

Quest'articolo è un tentativo di dimostrare come il noir, in questa fase, venga investito di un duplice ruolo: da una parte accoglie la sfida di rappresentare la violenza e le contraddizioni del mondo pornografico dal punto di vista etico e politico, dall'altra deve mostrare l'artificiosità del prodotto cinematografico, riflettendo sull'esperienza stessa della visione e sul potere dell'immagine. In questi due compiti, il neo-noir si discosta dal genere *erotic thriller* – pur senza escluderlo, come nel caso di *Body Double* – particolarmente in voga a partire dalla fine degli anni Ottanta e negli anni Novanta. Questa distinzione mi pare sostanziale per due motivi: il primo, riguardante il genere, è che l'*erotic thriller* nasce dal neo-noir, da cui eredita il binomio sessualità-violenza; il secondo è che l'*erotic thriller* è maggiormente interessato alla materia erotica in una cornice noir rispetto alla cornice noir stessa.¹² Ciò che mi interessa maggiormente, in questo caso, è il dialogo di tipo postmoderno che il neo-noir instaura col noir e che, al contrario dell'*erotic thriller*, mi pare trovi le sue radici nell'esperienza degli anni Sessanta e della New Hollywood. Si rende quindi necessaria una breve premessa sul contesto industriale e politico della Hollywood di fine anni Sessanta all'interno del quale il neo-noir losangelino coltiva gli interessi stilistici, politici e narrativi del genere.

La New Hollywood e l'hardcore

Il rinascimento della pornografia nella San Fernando Valley avviene alla fine di un momento cruciale nella storia di Hollywood, ovvero durante il crollo del tradizionale *studio system* hollywoodiano a metà degli anni Sessanta: molte majors sono in gravi difficoltà, costrette a cedere i loro circuiti di sale cinematografiche, a fare meno investimenti e a cedere il passo alle produzioni indipendenti che maggior-

12 Come afferma Linda Ruth Williams nel suo brillante lavoro sull'*erotic thriller*, "the erotic thriller is however only selectively neo-noir and only partly a crime film [...] In both forms, sex and crime are liberally mixed, but each prefers to foreground one or the other". Si veda Linda Ruth Williams, *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*, cit., p. 34.

mente venivano incontro al nuovo pubblico. Sono gli anni della new Hollywood, “in cui si delinea quella che verrà definita la momentanea presa di potere degli autori a Hollywood, ma è anche la stagione in cui i registi delle generazioni precedenti trovano la possibilità di esprimersi in un clima di maggiore libertà creativa”.¹³ Non è solo il *porno chic* a rappresentare la possibilità di fare film *low budget* ma anche nel cinema indipendente si afferma questo tipo di produzione. Se *Easy Rider* (1969) è il primo film ad essere citato quando si parla di connubio tra libertà creativa e bassi costi di produzione, altrettanto esemplificativo, soprattutto per ciò che concerne la vicinanza tra le produzioni indipendenti e il mondo della pornografia, è *A Woman under the Influence* (1974) di John Cassavetes: in quell’operazione semi-autobiografica dal titolo *Cassavetes on Cassavetes* (2001), si racconta che nella notte di Halloween, il giorno prima delle riprese, “Seymour Cassel o qualcun altro andarono in uno studio porno della San Fernando Valley e riuscirono a farsi dare due ore di avanzi di pellicola provenienti da bobine già utilizzate”.¹⁴

Il dialogo tra la (new) Hollywood e l’Altra Hollywood non riguarda però solo mezzi di produzione e influenze di tipo estetico: è fondamentale comprendere – anche per quanto riguarda il rapporto tra post-noir e pornografia – che la nascita della nuova Hollywood è stata fin da subito strettamente legata alla circolazione dell’hardcore nelle sale cinematografiche e soprattutto alla sua censura tramite un nuovo sistema di classificazione dei film utilizzato proprio a partire dalla fine degli anni Sessanta.¹⁵ Come sottolinea Jon Lewis nel suo libro *Hollywood vs. Hardcore*, “1968 MPAA film rating system, as a production code as well as an intra- and interindustry agreement [...] has made the new Hollywood not only possible but inevitable”.¹⁶ Con l’entrata in vigore di tale *rating system* non solo diventò

13 Renato Venturelli, *Cinema noir americano 1960-2020. Pulp, crime, neo-noir*, Einaudi, Torino 2020, p. 80.

14 Ray Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, Faber and Faber, London 2001. (*John Cassavetes. Un’autobiografia postuma*, trad. it. di S. Castoldi, Minimum Fax, Roma 2014, p. 324).

15 G (per ogni tipo di pubblico), M (pubblico maturo, avvertenza per i genitori), R (persone sotto i 16 anni non ammesse, a meno che non accompagnate da genitori) e X (persone sotto i 16 anni non ammesse e possibili ulteriori restrizioni a seconda delle diverse aree e dei diversi cinema).

16 Jon Lewis, *Hollywood vs. Hardcore How the Struggle over Censorship Saved the*

impossibile una distinzione oggettiva tra le varie tipologie di film ma sostanzialmente furono le majors a trarne maggior beneficio, ricevendo un trattamento preferenziale dall'MPAA Board. Accadde che anche un film come *Midnight Cowboy* (1969) di John Schlesinger, altro film-icona della new Hollywood – il cui carattere autoriale era molto più simile al *Gangster Story* (1967) di Arthur Penn che al *porno chic* di fine anni Sessanta – fosse etichettato come film X, ovvero soft/hard-core. Nel 1973 la corte suprema eliminò del tutto l'hardcore dai circuiti cinematografici americani, sancendo non solo la fine della *porn renaissance* ma anche la difficoltà da parte degli autori, molti dei quali diedero vita alla breve esperienza della New Hollywood, nell'esprimersi in piena libertà.¹⁷ Il neo-noir dovrà, come spiegherò in seguito, necessariamente confrontarsi con tali limitazioni nel suo approccio alla materia pornografica, indipendentemente dall'utilizzo etico e dai fini narrativi.

Il neo-noir e le infinite possibilità del genere

Se già alla metà degli anni Sessanta emerge una nuova consapevolezza del film noir, esemplificata dalla foto di Robert Aldrich con in mano una copia del *Panorama du film noir américain* di Borde e Chaumeton,¹⁸ tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta una serie di film recupera temi, atmosfere e poetiche del noir in questo contesto di trasformazione hollywoodiana e influenzati dalla controcultura e soprattutto dalla guerra in Vietnam. In particolare, secondo Ja-

Modern Film Industry, NYU Press, New York 2002, p. 8.

17 *Miller v. California* fu il caso cruciale che portò a tale decisione della corte suprema. Anche in due casi giudiziari precedenti al 1973 (*Redrup vs. New York* e *Stanley vs. Georgia*) l'allora presidente Richard Nixon fu da subito molto chiaro riguardo alla pornografia: "Pornography is to freedom of expression what anarchy is to liberty". Si veda Lewis, *Hollywood vs. Hardcore*, cit., p. 257.

18 Nell'introduzione al libro *Film Noir Reader* (1996) di Alain Silver e James Ursini, troviamo una foto del regista Robert Aldrich sul set di *Attack!* (1956) con in mano una copia di *Panorama du film noir américain, 1941-1953* scritto da Raymond Borde e Etienne Chaumeton nel 1955, tutt'oggi uno dei saggi più importanti sul film noir statunitense. In questo lavoro, i critici francesi elogiano *Kiss Me Deadly* (1955) di Aldrich, considerandolo "a fascinating and somber conclusion" dell'avventura noir. Si veda Raymond Borde e Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain, 1941-1953*, City Lights Books, San Francisco 1955, p. 155.

mes Naremore,¹⁹ il film noir diventa un vero genere hollywoodiano solo con gli anni del Vietnam. Non è un caso che sia *Gangster Story* (in italiano *Bonnie & Clyde*), diretto da Arthur Penn nel 1967, uno dei film cruciali della nuova Hollywood, un prodotto che si impone, nonostante le diffidenze della Warner, unendo il classico film noir con un linguaggio violento e innovativo, “una esaltazione amorale del crimine e una celebrazione della cultura hippy”,²⁰ con Bonnie e Clyde bandiere di una ribellione anti-borghese contro la prepotenza capitalista e di una trasgressione che dona nuovi slanci e libertà al genere.

Come fanno, d'altronde, a coesistere, nello stesso decennio, film come *The Godfather* (1972) di Francis Ford Coppola, *The Long Goodbye* (1973) di Robert Altman, con un Marlowe aggiornato agli anni Settanta, *The Conversation* (1974) di Coppola, *Night Moves* (1975) di Arthur Penn o addirittura *Soylent Green* (1973) di Richard Fleischer sotto il tetto dello stesso genere? Tuttavia, è proprio la molteplicità e l'eterogeneità di declinazioni, ciò che Renato Venturelli chiama “l'incandescenza del genere”,²¹ a imporsi come carattere di un noir che ben presto sfocerà in quel neo-noir che caratterizza il postmoderno cinematografico. La riflessione sul genere e la commistione consapevole di generi porta il noir su un altro piano: è negli anni Ottanta che neo-noir e postmoderno arrivano talvolta a coincidere, tanto nella riflessione formale sul genere stesso quanto in quella che riguarda il medium cinematografico, un cinema che riflette sui propri mezzi e sull'artificiosità dell'immagine. Interprete di questa stagione è sicuramente David Lynch, con un cinema della materialità, con la sua macchina da presa che entra letteralmente nei corpi che mostra. L'intera opera di Brian De Palma è altrettanto interessata ai meccanismi narrativi, alla riflessione sul linguaggio e alla posizione di regista e spettatore: *Dressed to Kill* (1980), *Blow Out* (1981) e *Body Double* (1984), oggetto della mia analisi, lavorano – proprio come Lynch – sull'immagine come prodotto del subconscio, innovando il genere e definendo il neo-noir. Il continuum vero tra il noir di questa stagione e il suo interesse verso il mondo pornografico è da ricercarsi nella molteplice declinazione della violenza che, assorbendo i grandi

19 James Naremore, *More Than Night. Film Noir in its Context*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 2008, p. 37.

20 Venturelli, *Cinema noir americano*, cit., p. 62.

21 *Ibidem*.

eventi del tempo – dall’omicidio di Kennedy a quelli ad opera della famiglia Manson, passando per il Vietnam fino all’isteria yuppie – caratterizza il cinema di genere negli Stati Uniti.

Se Schrader e De Palma, di cui mi occupo in quest’articolo, sono stati spesso definiti autori antesignani del cinema e della letteratura Pulp degli anni Novanta, è infatti soprattutto per quella ricerca formale sulla violenza, sulla sua rappresentazione e sul binomio crimine-sessualità: prostitute, gigolò e criminali sono i grandi protagonisti del loro cinema tra gli anni Ottanta e Novanta, la cui funzione narrativa è spesso subordinata all’esaltazione dello stile e a una riflessione, più in generale, sul cinema come prodotto. Questo nuovo linguaggio esigeva però anche un nuovo pubblico: da un lato la cinematografia pornografica, *chic* e non, degli anni Sessanta e Settanta, preparò il terreno per una maggiore accettazione di contenuti espliciti in termini di sessualità e di violenza;²² dall’altro, il clima conservatore della seconda metà degli anni Settanta e degli anni Ottanta rese difficile la rappresentazione di tali contenuti soprattutto per quanto riguarda la materia pornografica.

In definitiva, vale la pena notare come la critica abbia sempre rimarcato una distinzione delle strategie del noir fra la fine degli anni Sessanta da una parte e gli anni Settanta e inizi anni Ottanta dall’altra: se i primi sono considerati, in modo semplicistico, gli anni in cui il noir, libero e creativo, è maggiormente impegnato in una critica alla società americana, gli anni Settanta e il decennio reaganiano sono visti – in particolare da Fredric Jameson in relazione a film neo-noir quali *Chinatown* o *Body Heat* (1981) – come un momento in cui il cinema postmoderno si fa nostalgico, rifugiandosi nell’estetizzazione di altre epoche e impegnandosi a ricalcare formalmente gli stili del passato.²³ A mio avviso tale distinzione non riesce a restituire un quadro complessivo delle strategie del neo-noir degli anni Ottan-

22 Se si guarda alla storia dell’*hardboiled* si può affermare che tale binomio – sessualità e violenza – rappresentava già un elemento fondamentale del genere. Sebbene, per questioni di spazio, non possa concentrarmi sulle sue origini, vale la pena notare che sia nelle copertine dei romanzi che negli aspetti narrativi, tali elementi sono rintracciabili a partire dai romanzi di Race Williams fino a quelli di Mickey Spillane (che più volte fu accusato di essere un pornografo). Si veda Sean McCann, *Gumshoe America: Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*, Duke University Press, Durham 2000.

23 Si veda Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, pp. 19-20.

ta, e *Hardcore* (1979) di Paul Schrader e *Body Double* (1984) di Brian De Palma ne sono testimonianza. Queste due opere ci aiutano infatti a comprendere che se il neo-noir è interessato ai cambiamenti culturali e di fruizione del prodotto pornografico, ponendosi anche come continuum in termini di coerenza nella rappresentazione storica della pornografia – ovvero della sua estetica e delle sue modalità – è perché il neo-noir, in quanto prodotto principalmente postmoderno, non può prescindere dalla rappresentazione del medium. Nella ripresa di stili passati, il neo-noir opera rispetto al passato un atto di “critical revisiting”,²⁴ per usare la terminologia di Linda Hutcheon, nel rifiuto dell’accezione nostalgica jamesoniana del postmoderno. La riflessione estetica del noir non si traduce quindi in uno svuotamento del potenziale critico del genere, ma in un rinnovamento delle sue forme tradizionali attraverso modalità mimetiche rispetto all’epoca postmoderna. Per questo motivo, l’occhio di un detective, consapevole o inconsapevole, deve in questi film necessariamente guardare non tanto attraverso il binocolo hitchcockiano, con il quale la figura del detective è storicamente rappresentata, bensì attraverso il filtro artificiale del film, in quanto è solo attraverso un confronto con tale prodotto culturale che può portare a termine la sua investigazione. La pellicola pornografica è, in questi film, l’indizio e la prova finale ma soprattutto il movente dell’intera narrazione.

Il supporto del cinema: 8mm e la rivoluzione dell’homevideo

Se è vero che il tradizionale circuito di sale cinematografiche detenuto dalle majors entrò in crisi alla fine degli anni Sessanta, bisogna riconoscere che la vera e principale concorrenza fu rappresentata proprio dal *porno chic*, dall’*hardcore* e, più in generale, dalle produzioni indipendenti. La ripresa di potere da parte delle grandi produzioni coincide non solo con la sconfitta e la censura definitiva dell’*hardcore* nelle sale cinematografiche a metà degli anni Settanta ma anche con la progressiva comparsa della videocassetta e l’affermazione delle pay-tv e delle tv via cavo. Non è un caso che *Network* (1976) di Sidney Lumet, che ritrae brutalmente il potere mediatico della televisione, sia considerato uno degli ultimi film della new Hollywood. L’esplosione del mercato *homevideo* inciderà sulla riorganizzazione

24 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London 1988, p. 195.

economica e industriale di Hollywood e soprattutto sull'estetica del prodotto cinematografico e della sua fruizione.²⁵ In particolare, tale rivoluzione incarnata dal VCR e dalle VHS interessa da vicino il mondo della pornografia amatoriale e autoriale: fino a quel momento l'8mm e successivamente il Super8 venivano utilizzati per l'*homerecording* e per i film amatoriali che potevano essere riprodotti soltanto con dispositivi di proiezione complessi, molto costosi e difficili da usare.²⁶ La visione domestica del film 8mm rimase piuttosto limitata e questi film venivano proiettati in piccoli circoli da amatori e piccoli produttori disposti a investire sulle proiezioni e lo sviluppo delle pellicole: era questo il contesto in cui gli *snuff movies* riuscivano maggiormente a essere proiettati, restando in qualche modo segreti e controllati dal punto di vista della circolazione. Per questo motivo la diffusione delle prime VHS, molto più economiche e di facile fruizione nel contesto domestico, rivoluzionò il mercato cinematografico ("this is the future, videotape tells the truth").²⁷

Per quanto riguarda il rapporto tra neo-noir e cultura pornografica, ciò risulta rilevante per due motivi principali che cercherò di sintetizzare: il primo è che l'*homevideo* innescò pian piano una serie di trasformazioni dal punto di vista linguistico, facilitando visioni più diffuse ma anche più frammentarie, moltiplicando "le possibilità di conoscenza dell'intera storia del cinema e permette[ndo] ad ogni spettatore di godere d'una sorta di moviola casalinga"²⁸ e, infine, favorendo quel citazionismo che sarà considerato il marchio di fabbrica della cinematografia e del b-movie degli anni Ottanta. Il secondo è che, dal punto di vista estetico, il prodotto pornografico in videocassetta si avvicina maggiormente alla funzione che le riviste come *Playboy* avevano svolto fino a quel momento, ovvero la possi-

25 Le videocassette pornografiche divennero così popolari che i nuovi produttori di film hardcore capirono che potevano tagliare i costi girando direttamente in video e saltando completamente la distribuzione nelle sale. Si veda Linda Williams, cit., p. 293 e Federico Zecca, "Porn in Transition. Per una storia della pornografia americana", in Enrico Biasin, Giovanna Maina e Federico Zecca, a cura di, *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 29.

26 Per una dettagliata analisi della fruizione del video negli Stati Uniti, si veda Douglas Gomery, *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. University of Wisconsin Press, Madison 1992, p. 278.

27 *Boogie Nights*, Paul Thomas Anderson, New Line Cinema 1998.

28 Venturelli, *Cinema noir americano*, cit., p. 185

bilità di una privatizzazione della visione, a costi bassissimi e con un catalogo potenzialmente ampio. La VHS soppianta quindi il film come supporto di distribuzione della pornografia, che sopravvive alla censura pubblica delle sale cinematografiche e ritorna in voga negli anni Ottanta, con titoli che diventano una sorta di cult. Ricollegandomi al riferimento introduttivo di questo saggio, è significativo che Wallace scriva:

It is no accident that *Adult Video News* – a slick, expensive periodical whose articles are really more like infomercials – and its yearly Awards both came into being in 1982. The early '80s, after all, saw the genesis of VCRs and home-video rentals, which have done for the adult industry pretty much what TV did for pro football.²⁹

Non è un caso, aggiungo, che il neo-noir intensifichi il suo interesse nei confronti della nuova cultura pornografica – sia in termini estetici che di tessuto narrativo – proprio tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, fomentato da un interesse generale verso la società delle immagini e verso i cambiamenti dei mezzi tecnologici. Di seguito, cercherò di far luce sul modo in cui questi aspetti emergono nei due testi filmici presi in analisi.

“Turn it off!”: la frontiera del porno in *Hardcore* (1979) di Paul Schrader

Ho discusso di come negli anni Sessanta e Settanta ci sia una nuova consapevolezza del genere noir come genere americano e soprattutto losangelino: Paul Schrader è sicuramente tra gli autori che più hanno tentato di rivendicare l'importanza e il valore artistico del film noir, dando maggiore importanza allo stile e al mezzo estetico. Egli si impone come testimone della rilettura autoriale del genere già con la sceneggiatura di *The Yacuzza* (1974), diretto da Sydney Pollack nel 1974, e in particolare con quella di *Taxi Driver* di Martin Scorsese (1976), uno dei neo-noir che ebbe da subito molta fortuna. Certamente, in *Taxi Driver*, la narrazione del veterano Travis Bickle, ingenuo e alienato, contiene già dei riferimenti alla cultura pornografica contemporanea: Travis è un frequentatore di cinema a luci rosse ed è lì

29 Wallace, *Consider the Lobster*, cit., p. 5.

che porta la donna che idealizza, Betsy, a un cinema di New York per la visione di *Sometimes Sweet Susan* (1975), un film *hardcore*. Betsy non è per niente convinta della scelta del film – “this is a dirty movie” – mentre Travis cerca di convincerla del fatto che quel film viene visto da “all kinds of couples”.³⁰ Betsy abbandonerà la sala nel bel mezzo della visione, lasciando Travis solo davanti al cinema. Se da un lato c’è la repulsione nei confronti di contenuti che stridono rispetto alla poca intimità dei due, al loro secondo appuntamento, dall’altro troviamo l’incessante tentativo del veterano di essere un uomo al passo coi tempi. Dopo aver mentito riguardo il possesso di un giradischi, l’ingenuità di Travis e il suo rapporto problematico col sesso lo spingono a scegliere un film *hardcore*, in un momento in cui il porno era più *chic* che scandaloso. Questo film funge quindi da polarizzatore: da una parte contribuisce all’alienazione di Travis, ma al contempo ricalca la figura di Betsy come borghese e conformista perfettamente integrata nella società. Soprattutto, Travis si conferma vittima di un mondo dominato dalle immagini. Dalla propaganda politica di Palantine alla televisione che Travis guarda solitario nel suo appartamento, dai dischi che compra e non ascolta fino al cinema porno che infine esaspera la sua solitudine, i riferimenti al medium e la natura delle immagini con cui il protagonista si confronta non aumentano affatto il suo contatto con la realtà: al contrario la sua *agency* ne esce rimpicciolita. In seconda analisi, Travis non è solo vittima dell’immagine, ma soprattutto di una perenne e inevitabile violenza: non mi riferisco tanto al suo essere veterano del Vietnam – aspetto che nel film è riportato sotto forma di altre allegorie – ma al suo continuo confrontarsi con l’*underworld* della New York degli anni Settanta. D’altra parte, la vera “quest” di Travis consiste nel salvare Iris (Jodie Foster), una minorenne in fuga dal suo protettore, dal suo destino di ragazzina abusata e vittima di prostituzione, e che alimenta le problematicità nella sfera sessuale del protagonista.

Se insisto su questi due aspetti – riflessione sul medium e sulla violenza – è perché, come anticipato, sono questi i *leitmotiv* del neo-noir degli anni Settanta che ci introducono al film scritto e diretto da Schrader nel 1979. *Hardcore* è infatti, come gran parte del cinema di Paul Schrader, innanzitutto un *redemption movie* che per certi versi riprende la “quest” di Bickle in *Taxi Driver*: Jake Van Dorn, un imprenditore

30 *Taxi Driver*, Martin Scorsese, Columbia Pictures 1976.

calvinista di Grand Rapids, nel Midwest, appartenente alla Dutch Reformation Church, si trova a far fronte alla scomparsa di sua figlia Kristen, una adolescente orfana di madre, partita inizialmente per un convegno religioso in California. Jake ingaggia un investigatore privato di Los Angeles, Andy Mast, e presto scopre che Kristen è la protagonista di uno *snuff movie* pornografico in 8mm: Van Dorn decide di recarsi personalmente a Los Angeles mettendosi alla ricerca della figlia, per salvarla e riportarla a casa. In seguito alla provata inefficienza dell'investigazione di Andy Mast, tipico *private-eye* dai caratteri pulp, Jake si ritrova investito del ruolo del detective alla ricerca di una ragazza perduta a Los Angeles, uno dei topoi fondanti del genere crime losangelino, di cui Schrader mostra consapevolezza. Facendo eco all'*hardboiled* chandleriano fino al post-noir di Newton Thornburg³¹ o, come vedremo, al *Chinatown* di Polanski e Towne, il regista inserisce un codice riconoscibile dal pubblico del noir operando una parodia, ciò che Linda Hutcheon definisce come "intertextual relation to the traditions and conventions of the genres involved".³² In altre parole, il genere noir, che si pone in questi testi filmici come referente passato, viene "incorporated and modified, given new and different life and meaning".³³ In *Hardcore*, inoltre, troviamo un'inversione di una situazione tipica di un altro genere losangelino, ovvero l'*Hollywood novel/movie*: Kristen è persuasa a unirsi al mondo del cinema, in questo caso del cinema *hardcore*, e al contempo il suo avvicinamento al mondo pornografico si rivela una scelta di ribellione, di anticonformismo e allontanamento dalle origini.

Nelle scene iniziali, mentre i bambini guardano uno show di Natale alla televisione, la loro visione viene interrotta dallo zio che esclama "You know who makes it? Kids who couldn't get along here. They go to California to make television. I didn't like when they were here and I don't like them out there. Television. If you don't buy one, the kids go someplace else and watch".³⁴ La possibilità di accesso al medium televisivo, che in questo caso permette ai bambini di entrare in un contesto altro rispetto a quello religioso della loro famiglia,

31 Proprio nel suo romanzo *To Die in California* (1973), un padre del Midwest parte per la California alla ricerca di un figlio scomparso.

32 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 11.

33 *Ibidem*.

34 *Hardcore*, Paul Schrader, Columbia Pictures 1979.

non rimanda solo a un gap generazionale. La California, in questo caso, rappresenta una frontiera in cui poter proiettare tutto ciò che è abietto per la comunità calvinista di Grand Rapids. Se è vero che il detective, in questa relazione tra neo-noir ed estetica pornografica, deve confrontarsi con l'immagine e la sua artificiosità, allora possiamo affermare che l'investigatore privato Andy Mast si rivela, in questo senso, tutt'altro che inefficiente. Innanzitutto egli ha il compito di mostrare a Jake ciò che Schrader chiama "the other side of the American white picket-fence morality",³⁵ introducendolo al mondo del porno, che come afferma lui stesso "it's legal now, all over, even here in Grand Rapids". Nonostante Mast fallisca nel tentativo di ritrovare fisicamente Kristen, il suo ritrovamento della ragazza all'interno dello *snuff movie* girato in 8mm è l'indizio cruciale intorno al quale è costruita l'intera narrazione. Jake Van Dorn si muove alla ricerca della Kristen reale, pur avendo – e subendo – la sua proiezione, il suo doppio, da attrice all'interno della pellicola pornografica. Si può affermare che il filtro artificiale del film, accentuato dalla scarsa qualità dell'8mm, si presenti in modo allegorico dando la percezione di un ulteriore allontanamento del padre dalla figlia, che è ora soltanto un feticcio cinematografico di Kristen Van Dorn. La drammaticità di questa scena, in cui Jake è costretto a vedere sua figlia protagonista di uno *snuff movie* ("turn it off!", grida Jake a Mast), è amplificata dal fatto che Jake, per la complessità tecnologica dell'8mm, è a sua volta visto da Mast, che lo accompagna in un piccolo cinema a luci rosse noleggiato per l'occasione. Vedere non può essere in questo caso un atto privato; al tempo stesso, Jake diventa una vittima dell'immagine che lo rende un comune fruitore, lasciandolo entrare nella trappola, nel vicolo cieco dello *snuff movie*: "nobody makes it, nobody shows it, nobody sees it. It's like it doesn't even exist".³⁶ Ciò che *Peeping Tom* di Michael Powell del 1960 aveva già mostrato riguardo l'estetica del prodotto visivo, con la forma estrema di voyeurismo del suo protagonista, si ripete qui sotto forma di tragedia: a emergere è l'impossibilità di controllare la natura delle immagini nella cultura pornografica underground losangelina.

35 Paul Schrader, "Paul Schrader: Hardcore", a cura di Roger Ebert, 12 marzo 1978. <https://www.rogerebert.com/interviews/paul-schrader-hard-core>, ultimo accesso il 14/12/2022.

36 *Hardcore*, cit.

Questa prevalenza dell'immagine rispetto alla *agency* di Jake, espressione di ciò che Jameson chiama *media capitalism* o *media society*, è reiterata nel corso della narrazione. Nelle sequenze in cui il protagonista cammina per le strade a luci rosse di Los Angeles e si imbatte dapprima in un sexy shop colmo di riviste – sotto le note didascaliche di "Helpless" di Neil Young – e successivamente nelle pubblicità dei locali della prostituzione, si conferma la potenza e l'ubiquità dell'immaginario pornografico losangelino a cui Jake deve necessariamente soccombere per portare avanti la sua investigazione. Nondimeno, il suo travestimento da produttore pornografico – in cui sono emulati i meccanismi della *spy story* – si rende un atto necessario con cui Van Dorn rinuncia alla propria moralità calvinista per sedersi di fronte al pornografo Bill Ramada. Anche il suo viaggio con Niki, una prostituta e attrice porno, con cui Jake girerà la California, da San Diego a San Francisco, conferma che il sesso è precisamente ciò che rende Jake alieno a quel mondo. Egli le confesserà che sua moglie non è realmente morta ma è scappata da lui, proprio come Kristen che, nella sua identità pornografica, adotterà il nome della madre. Nel confronto con Niki, Jake dimostra la sua alienazione rispetto alla società delle immagini incarnata dalla Los Angeles postmoderna e pornografica: "It's this culture. Everything's based on sex. Sold on sex. Magazine, music, TV". Ciò che Jake rivendica qui è in realtà la sua non appartenenza a un mondo in cui l'immagine è erotizzata ed è essa stessa pornografia. Schrader affronta quindi la questione non solo attraverso il metaracconto filmico – nella raffigurazione della pornografia, del set e delle sue dinamiche – ma anche nel mostrare l'abbondanza di prodotti culturali (tv, riviste, pellicole). Il regista utilizza l'estetica pornografica per caratterizzare il suo protagonista, per esempio, nella gestione intelligentemente autoriflessiva dello spazio scenico. In una delle sequenze finali in cui Jake aggredisce Tom in un sex club segreto, le stanze a tema dedicate ai vari feticismi pornografici, in un gioco tipicamente postmoderno, si rivelano essere proprio come dei set cinematografici: le pareti di cartone sono rotte dagli attori che passano da una stanza all'altra mostrando quindi la loro artificiosità, il loro essere senza materia.

D'altra parte il problema della raffigurazione ha a che fare proprio con questioni strettamente di produzione. In altre parole, alla

base di *Hardcore* vi è il problema di produrre un film sul porno senza fare un film considerato porno dalla critica e dal *rating system*. Non a caso, nell'intervista con Roger Ebert prima dell'uscita nelle sale di *Hardcore*, Schrader esplicita i suoi dubbi riguardo la produzione del film: "exactly how hard core the movie would be [...] We do have to show something resembling a porno film, but we can't have an X rating [...] What we show will be between myself, the studio, and the ratings system".³⁷ L'AFAA denunciò infatti la raffigurazione dello *snuff movie* presente nel film anche se il regista ammise di considerare la pornografia fundamentalmente degradante e di usare tali licenze artistiche per fini narrativi: "Schrader stated that he intentionally toned down the pornographic sequences to work within the confines... of an R-rated movie".³⁸

I problemi con la produzione del film non riguardarono però soltanto la censura delle immagini più esplicite. Come fu ammesso dallo stesso Schrader, la produzione lo costrinse a cambiare il finale del film: la sceneggiatura originale del film prevedeva un finale molto più cupo e pessimista, in cui Jake fa ritorno a casa dopo aver scoperto che Kristen, sua figlia, è morta in un incidente d'auto, per cause che non hanno niente a che fare col mondo pornografico losangelino. Il regista fece fatica a digerire il cambiamento. Nel suo finale ideale, la storia di Jake doveva essere molto più simile a quella del protagonista di *Chinatown*: "That's Jake in *Chinatown*. Columbia Pictures said that I had to have the *Searchers* ending, not *Chinatown*. So that ending never worked for me".³⁹ Nonostante ciò, la sceneggiatura di Robert Towne per *Chinatown* di Roman Polanski risulta essere uno dei grandi modelli per la sceneggiatura di Schrader.

È vero che il finale di *Hardcore* in cui la famiglia è riunita – Jake

37 "Paul Schrader: *Hardcore*", cit.

38 *Hardcore*, The AFI Catalog of Feature Films. <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/68138>, ultimo accesso il 14/11/2022.

39 Paul Schrader, "The Metrograph Interview: Paul Schrader", a cura di Austin Dale, 29 gennaio 2020. <https://metrograph.com/the-metrograph-interview-paul-schrader/>, ultimo accesso il 14/11/2022.

Nel finale di *The Searchers* (in italiano *Sentieri Selvaggi*), western diretto da John Ford nel 1956, Ethan Edwards (John Wayne), inizialmente disposto ad uccidere sua nipote, l'adolescente Debbie (Natalie Wood), per aver sposato un indiano, la riporta invece a casa dalla famiglia Jorgensen, pronunciando la famosa frase: "Let's go home, Debbie". Al di là del finale, Schrader ha più volte ammesso che *The Searchers* è stato fonte di ispirazione sia per *Hardcore* che per *Taxi Driver*.

trova sua figlia e la riporta a Grand Rapids – è apparentemente più dolce e smorzato rispetto alla morsa stretta dell'*underworld* pornografico losangelino e al quietismo pessimista di *Chinatown*. Tuttavia, se si prova a rinunciare alla sovrapposizione dominante tra il punto di vista dello spettatore e quello di Jake, si potrebbero innescare nuove prospettive sull'idea di giustizia che il noir di Schrader offre allo spettatore. Analizzando infatti lo sviluppo narrativo di Kristen, risulta chiaro che l'epilogo, pur evitando la tragedia, riduce lo spazio di azione o di apertura del suo mondo e svisciva il suo rifiuto nei confronti di una ideologia dominante nel mito e nella cultura americana. Riprendendo come termine di paragone la sceneggiatura di *Taxi Driver* scritta da Schrader, risulta rilevante ciò che Geoff King in *New Hollywood Cinema* scrive a proposito di questa "possibility of a frontier opening":

Taxi Driver, like earlier examples of film noir, presents a world in which even the possibility of a frontier opening – whatever its merits might prove to be – has disappeared from view. Iris talks about moving to a commune in Vermont, a prospect entirely alien to Bickle and not achieved by Iris, who ends up returned to the family from whom she had sought escape.⁴⁰

Anche in *Hardcore* sembra accadere qualcosa di simile: Iris e Kristen cercano di non soccombere a un'idea di famiglia cristiana o calvinista, eppure finiscono per ritornarvi entrambe. Allo stesso modo, Niki è scappata via dalla sua famiglia, ma non riesce a liberarsi di una figura patriarcale – nel suo caso un protettore – che confina la sua *agency* e la sua espressione sessuale. Niki verrà infatti delusa di nuovo da Jake, in cui sperava di trovare un uomo di cui potersi finalmente fidare. Il lato oscuro del porno a cui Schrader sembra interessato, all'indomani della rivoluzione sessuale della *Summer of Love*,⁴¹ è la questione della moralità e di una possibilità diversa di

40 Geoff King, *New Hollywood Cinema. An Introduction*, I.B. Tauris & Co, London 2002, p. 135.

41 Per *Summer of Love* si intende quel fenomeno sociale e contro-culturale che caratterizzò l'estate del 1967 a San Francisco, e più in generale in California, in cui molti giovani, attivisti e *hippies*, sperimentarono nuovi tipi di aggregazione basati sull'amore libero, su spiritualità, sull'arte e anche sull'uso di allucinogeni. Molti di loro furono uniti da interessi politici comuni, tra cui l'opposizione alla guerra e i diritti civili.

aggregazione comunitaria alternativa a quella calvinista di Jake Van Dorn. Allo stesso modo, la cultura delle immagini si rivela un mezzo attraverso il quale interrogare la propria posizione spirituale: pur non evocando il finale di *Chinatown*, l'impossibilità di redenzione, avvolta in *Hardcore* nel mantello della predestinazione religiosa di origine calvinista, sembra regolare i destini di molti fra i protagonisti del neo-noir degli anni Settanta. Travis in *Taxi Driver*, Jack in *Chinatown* e Jake in *Hardcore* sono a tutti gli effetti ciò che Stefano Tani definisce *doomed detectives*,⁴² spacciati e sottomessi non solo dall'abbondanza delle immagini e dall'indeterminatezza costitutiva dell'era postmoderna, ma anche da un male "so deeply engrained into our very being that members of our species find it easier to embrace it than oppose it".⁴³

In definitiva, le parole che alla fine del film, dopo aver sparato a Ratan, il diabolico padrino dell'*underworld* pornografico losangelino, Mast rivolge a Jake – "Go home, Pilgrim. There's nothing you can do. You don't belong here!"⁴⁴ – si rivelano non la fine dell'incubo di Jake ma la conferma della sua sottomissione a un'etica precisa a cui è appunto predestinato. Il ritorno a casa dopo aver ripristinato l'ordine – topos della figura ibrida dell'eroe cowboy/*private eye* – non è da intendersi, nell'economia della narrazione, come univoca idea di giustizia che il testo filmico vuole restituire. Ciò che il finale suggerisce è che *Hardcore* sia la storia di un *midwesterner* traumatizzato dal suo primo contatto con il mondo delle immagini e della pornografia, costretto, dopo essere stato lasciato dalla moglie, a fare i conti con la propria sessualità di cui l'8mm e l'avventura pornografica della figlia Kristen rappresentano un'allegoria. La sua rigida etica calvinista, fatta di regole e di predestinazioni, è quindi contrastata dall'inaffidabilità e incontrollabilità dell'immagine e del medium e dalla violenza del mondo pornografico. Tale inaffidabilità, come già rimarcato, è alla base del neo-noir che si interroga sulla cultura pornografica come mezzo per riflettere sulla violenza e sulla società

42 Stefano Tani, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1984.

43 Eaton, Michael. *Chinatown*. BFI Publishing, London 1998, p. 65.

44 *Hardcore*, cit.

dell'immagine e rappresenta, seppur con strategie differenti, l'interrogativo di partenza di *Body Double*.

Colpevoli di vedere: l'interscambiabilità delle immagini in *Body Double* (1984) di Brian De Palma

L'interesse verso la materia pornografica, costantemente accompagnata dalla riflessione sul medium e sui supporti tecnologici e condotta attraverso modalità neo-noir, si era già manifestata nel cinema di Brian De Palma con *Dressed to Kill* (1980) e *Blow Out* (1981), usciti nelle sale a un anno di distanza. La riflessione sull'immagine tradotta in un'estetica dell'artificio si ripresenta, in modo ancora più parodico, in *Body Double* del 1984: il film si apre con i titoli che scorrono sullo sfondo per poi mostrare allo spettatore, dopo pochi secondi, che tale sfondo non è nient'altro che un pannello posizionato sul retro di un teatro di produzione cinematografica, che viene portato via dagli operatori. La grande metafora su cui è costruito il film è precisamente quella della finzione: allo spettatore viene ricordato continuamente che ciò che sta vedendo è falso. In diverse interviste, non a caso, De Palma cita il famoso *dictum* di Godard per cui il cinema è verità "24 times a second" per affermare il contrario, ovvero che "the cinema can only be falsehood, no matter the frame rate".⁴⁵

Body Double racconta di un attore in disgrazia, Jake Scully, disoccupato e tradito dalla moglie, che viene coinvolto in uno strano piano omicida mentre si trova ospite a casa di un collega, Sam. In questa casa futurista losangelina, sulle colline hollywoodiane, Scully spia attraverso il teleobiettivo una donna che tutte le sere si esibisce in un balletto erotico alla finestra. A partire dal titolo, *Body Double*, tradotto in italiano con *Omicidio a luci rosse*, De Palma mette in scena uno spettacolo della finzione e la controfigura è uno degli elementi necessari per assecondare tale strategia. Da qui la necessità di creare un protagonista con un disagio psicologico quale la claustrofobia, proseguendo il dialogo con Hitchcock, precisamente con *Vertigo* (1958), il cui protagonista soffre di acrofobia. L'immobilismo a cui è costretto Jake Scully in *Body Double* non solo gli fa perdere il ruolo in un film horror low-budget ma gli rende impossibile l'inseguimento dell'uomo che

45 Chris Dumas, "Cinema of Failed Revolt: Brian De Palma and the Death(s) of the Left", *Cinema Journal*, 51, 3 (Spring 2012), pp. 1-24, qui p. 23.

aggredisce Gloria Ravelle, la *femme fatale* della finestra, intorno alla quale l'intera narrazione è costruita. Jake, investito del ruolo di detective inconsapevole, scoprirà infatti che la donna alla finestra non è Gloria ma una controfigura: ne avrà conferma dopo aver noleggiato la videocassetta di uno dei film pornografici di Holly Body, un feticcio il cui corpo ricorda a Jake la donna perduta.

Da questa rappresentazione della tecnologia VHS derivano due passaggi, a mio avviso fondamentali rispetto all'intero rapporto tra neo-noir losangelino e pornografia. Innanzitutto, vi è un passaggio dalla visione pubblica che caratterizzava l'8mm in *Hardcore* alla visione privata del medium, ovvero l'home video: il *private-eye* losangelino, pur mantenendo l'alienazione tipica del genere, nel confronto con il tessuto urbano e sociale della città, raggiunge in questa fase un surplus di alienazione, accentuando quindi la dimensione privata della visione, in questo caso quella del film.

In secondo luogo, tale percorso dall'8mm al VHS segna anche il passaggio dal neo-noir all'*erotic thriller*: nel rapporto tra neo-noir e pornografia, la commercializzazione dell'home video dà il via allo spostamento del neo-noir oltre i suoi confini. Ovviamente non intendo sminuire l'importanza del mercato nella distribuzione del neo-noir, la cui formula sesso e noir era in realtà parecchio spendibile negli anni Settanta. Tuttavia, l'identità estetica dell'*erotic thriller* viene a coincidere più precisamente con la natura commerciale stessa dell'*homevideo* e l'attore/detective si fa testimone di questo passaggio, diventando una metafora dello spettatore stesso.

Questo aspetto è precisamente ciò che rende *Body Double* un film dell'interregno fra neo-noir ed *erotic thriller*, in cui i confini tra i due generi non sono chiaramente visibili. De Palma infatti si mostra ancora interessato a un commento sulla violenza dell'industria pornografica, in cui l'uccisione brutale ma anche grottesca⁴⁶ di Gloria Ravelle si fa metafora dello sfruttamento dei corpi, mostrando al contempo il dominio delle immagini rispetto alla *agency* dei personaggi. L'at-

46 Gloria viene uccisa con un trapano elettrico da un uomo mascherato da nativo americano, immagine che richiama la visualità tipica del *sexploitation* movie degli anni Sessanta e Settanta. Questa scena viene menzionata più volte nel romanzo *American Psycho* (1991) di Bret Easton Ellis, il cui protagonista, Patrick Bateman, è ossessionato da *Body Double* (1984) di Brian De Palma e dalla sua estetica della violenza.

tore/detective anche in questo caso è *doomed* in quanto costretto a rinunciare a una visione chiara della realtà, poiché mentre “il mondo reale”, come afferma Guy Debord, “si cambia in semplici immagini, le semplici immagini diventano degli esseri reali”.⁴⁷ Gloria è un feticcio di Holly che è una proiezione di Gloria, un passaggio che, tuttavia, non compromette in alcun modo la dinamica del desiderio del detective, che procede nella sua investigazione guidato dall’interscambiabilità delle immagini. Jameson ha suggerito, a proposito di pornografia, una riduzione dell’autenticità del corpo in quanto tale, riprendendo Deleuze per sottolineare la differenza tra corpo dotato di organi e corpo privo di essi: “Paradoxically, this last, the inauthentic body which constitutes a visual unity and reinforces our sense or illusion of the unity of the personality-the body without organs-is the object of the pornographic contents of so many images or strips of film”.⁴⁸ Il corpo di Holly Body – che rimanda al corpo sacro di Hollywood – è ciò che Scully vede alla tv in numerosi trailer identici a quelli di Hollywood (“the Gone with the Wind of Adult films”, “Star Whores”, “Holly does Hollywood”⁴⁹) e in cui il corpo di Holly costituisce l’idea di continuità con il corpo di Gloria Ravelle, rinforzando l’illusione di Scully. In egual modo, mentre scorrono i titoli finali, assistiamo all’esplicitazione del meccanismo della controfigura sul set di un film erotico a cui Scully prende parte e in cui il mezzo busto di una attrice viene unito in fase di montaggio con la parte inferiore del corpo di un’altra attrice.

L’interscambiabilità dei corpi è quindi alla base del meccanismo di finzione che regola l’intera narrazione, in cui tutto è erotizzato e allo stesso tempo la dimensione reale è relegata ai margini. Il teleobiettivo e i dispositivi *homevideo* che Scully utilizza, e che rimandano al binocolo hitchcockiano di *Rear Window* (1954), sono precisamente dispositivi dell’illusione: credendo di partecipare alla vita sessuale altrui, Scully si ritrova in realtà vittima del piano omicida messo in atto da Sam. È per questo motivo che *Body Double*, come scrisse David Denby, “is about Los Angeles, about the eroticized way of life,

47 Guy Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastelm, Paris 1967 (*La società dello spettacolo*, trad. it. di P. Salvadori, Baldini&Castoldi, Milano 2013, p. 58).

48 Jameson, cit., p. 152.

49 *Body Double (Omicidio a luci rosse)*, Brian De Palma, Delphi II Productions 1984.

partly created by the media culture, in which exhibitionist and voyeur are linked by common need".⁵⁰ Il bisogno comune che suggerisce Denby è quello di reiterare il processo di dipendenza dall'immagine, un voyeurismo che è metafora stessa della funzione film-spettatore che De Palma vuole rendere.

Il travestimento *hardcore* di Scully per incontrare Holly Body – e che ricorda l'analogo travestimento in produttore/pornografo di Jake in *Hardcore* – coincide con il travestimento dello spettatore che, nei panni del detective, può accedere a questo mondo. La condizione di partenza sia del protagonista sia dello spettatore è quella di essere esterno al mondo che la telecamera permette di esplorare, il che espone lo spettatore alla violenza e alla questione etica del guardare: questo atto, anche se compiuto attraverso lo schermo, è ciò che rende lo spettatore colpevole quanto il protagonista. Ritornando alle premesse di questo articolo, la questione etica è quindi ciò che rende *Body Double* un neo-noir postmoderno interessato a una nuova estetica della violenza, rappresentando in modo crudo le contraddizioni del mondo pornografico. Non a caso, dopo *Hardcore*, anche De Palma, nella produzione di *Body Double*, dovette fare i conti con problemi di censura:

De Palma's complex and controversial cinema has routinely posed problems for both the CARA board and, in the wake of the Miller decision, local censors and grassroots organizations. First cuts of both *Dressed to Kill* and *Body Double* received X ratings from the CARA board. And while both films reached the marketplace rated R, local censors and grassroots organizations targeted local theaters exhibiting the films.⁵¹

Quando Brian De Palma, tra i registi più iconici della New Hollywood, lamentò tale trattamento da parte del CARA, il presidente dell'MPAA Jack Valenti diede il suo supporto alla censura: "The political climate in this country is shifting to the right, and that means more conservative attitudes towards sex and violence [...] A lot of creative people are still living in the world of revolution".⁵² Nonostante numerosi critici, tra i quali Pauline Kael sul *New Yorker*, premiassero il coraggio del re-

50 David Denby, "The Woman in the Window", *New York Magazine*, 5 November 1984, pp. 47-49.

51 Lewis, *Hollywood vs. Hardcore*, cit., p. 276.

52 *Ibidem*.

gista for “defying the very boundaries of good taste”,⁵³ questa nuova estetica che De Palma esprimeva attraverso i suoi film si scontrò con il clima conservatore del decennio reaganiano che accentuò quindi lo scarto generazionale tra coloro che cominciarono a fare cinema durante la New Hollywood, “many of whom were young and political in the sixties, and those who constituted the retooled silent, moral majority”.⁵⁴ A mio avviso, pertanto, il ritorno di De Palma a una grammatica hitchcockiana, in particolare in relazione a *Vertigo* e a *Rear Window* e al noir in generale, è da leggersi, rispetto ai problemi di censura e di produzione negli anni Ottanta, non tanto come citazionismo nostalgico ma come una modalità per rappresentare i dilemmi della società capitalista delle immagini – il potere e la manipolazione dei media – dopo il fallimento della New Hollywood.

Indipendentemente dalle singole strategie delle due pellicole e dalla loro appartenenza alle multiple declinazioni del genere, *Body Double* e *Hardcore* si configurano entrambi come esempi di neo-noir nella sua accezione più politica, non solo per l’ostinata proposta di contenuti problematici per il conservatorismo statunitense degli anni Ottanta, ma soprattutto per la volontà di esplorare il mondo della pornografia losangelina – e la sua incorporazione nelle dinamiche industriali e capitaliste nella società delle immagini – come mezzo per riflettere sul cinema, sulla visione e sul potere dell’immagine. A tale scopo, il noir, nell’incandescenza di questa fase postmoderna, si dimostra ancora una volta una corsia preferenziale per l’esplorazione delle dinamiche tra individuo e società tardo-capitalista.

Antonio Di Vilio è dottorando di ricerca all’Università di Trieste/Università di Udine. I suoi interessi di ricerca riguardano il noir statunitense, la letteratura californiana, la detective fiction, la pop-culture, il postmoderno letterario e cinematografico, l’anarchismo e il post-marxismo. I suoi saggi più recenti sono su Steve Erickson (*Iperstoria* 18, 2021) e Thomas Pynchon (*JamIt!* n.5, 2021). Da gennaio 2023 è Visiting Scholar alla University of California, Los Angeles.

53 Pauline Kael, “Master Spy, Master Seducer,” *New Yorker*, 4/8/1980, p. 68.

54 Lewis, *Hollywood vs. Hardcore*, cit., p. 277.

“Aye! I lost this leg”. Ma quale gamba ha perso il capitano Ahab?

Federica Milone

Premessa

In *Moby-Dick* l'attenzione per i dettagli è proverbiale. Basti pensare alla messe di informazioni sull'attività della caccia alle balene o all'anatomia del cetaceo. Eppure, sulla gamba mancante del capitano Ahab, il narratore Ishmael non ci dice mai *esplicitamente* se si tratti dell'arto sinistro o di quello destro. Su questo particolare, ancora oggi, a dispetto dei fiumi d'inchiostro versati dalla critica sul capolavoro melvillianiano, sembra continuare a regnare il mistero.

Questa nota ha l'ambizione di voler svelare una volta per tutte l'enigma. A mio giudizio, oltre a una serie di tracce simboliche che ci inducono a pensare che si tratti della gamba *sinistra*, c'è una scena che non è sin qui mai stata discussa (per quanto mi sia stato possibile verificare) e che a mio parere ci porta a propendere in modo inequivocabile per questa ipotesi.

La suggestione delle Scritture

Il nome del capitano Ahab, così come quelli di molti personaggi del libro, è tratto da una figura biblica. Come si ricorderà, il capitano Ahab appare fisicamente solo una volta prima del capitolo 28, “Ahab”. In precedenza, ne viene solo fatta menzione, così come accade, per esempio, nel capitolo 19, “Il profeta”, in cui il suo destino viene predetto dal “profeta” Elia. Sia Ahab sia Elia sono figure bibliche che troviamo nel “Primo Libro dei Re” (16:22). In entrambi i contesti, Elia è il profeta che predice ad Ahab il disastro imminente (su suo figlio per il re Ahab, sul Pequod per il capitano Ahab), mentre Ahab è, sia come Re sia come capitano, una figura dannata. La devozione del re Ahab alla divinità pagana di Baal è difatti analoga alla monomania del capitano Ahab. In entrambi gli scenari, i due tradiscono Dio e si ritrovano a pagare le conseguenze dei loro peccati.

A questo punto, considerato che la gamba mozzata di Ahab è ciò che lo sprona alla vendetta, e dunque il segno più evidente non solo della sua sofferenza ma del male che il capitano sceglie di abbracciare, non sarebbe poi strano se l'arto mancante fosse proprio il sinistro.

Nel vangelo secondo Matteo leggiamo: "Quando il Figlio dell'uomo verrà nella sua gloria con tutti i suoi angeli, si siederà sul trono della sua gloria. E saranno riunite davanti a lui tutte le genti, ed egli separerà gli uni dagli altri, come il pastore separa le pecore dai capri, e porrà le pecore alla sua destra e i capri alla sinistra". Al momento del giudizio universale i giusti saranno così divisi dai peccatori. I giusti siederanno alla *destra* del Padre, i peccatori, posti alla sua *sinistra*, saranno invece puniti: "Poi dirà a quelli alla sua sinistra: 'Via, lontano da me, maledetti, nel fuoco eterno, preparato per il diavolo e per i suoi angeli'" (Matteo 25:31-22, 41). Questo brano non è un'eccezione, ma la regola. Il lato destro e quello sinistro sono sempre in contrasto nei testi sacri e, sulla base di questa dicotomia, il lato destro è tradizionalmente associato al bene e quello sinistro al male.

Oltre ai riferimenti al giudizio universale, a confermare la differenza fra questi due poli opposti ci sono numerose ulteriori evidenze. In "Ecclesiaste" 10:2-3, ad esempio, viene detto: "Il saggio ha il cuore alla sua destra, ma lo stolto l'ha alla sua sinistra". A destra troviamo integrità, competenza e lealtà ed è qui che batte il cuore della persona saggia. Gli avveduti vengono guidati dalla potenza e dalla presenza di Dio perché gli hanno permesso di entrare nei loro cuori. Contrariamente, il lato sinistro rappresenta il male e l'inettitudine, e lo stolto non sa come amare, come temere, o come avere fede in Dio.

Anche il capitano Ahab è in questo senso un personaggio "sinistro", non perché sia una persona naturalmente malvagia, ma perché ha perso la retta via lasciandosi sopraffare dal desiderio di vendetta verso *Moby-Dick*.

La gamba di Ahab

Si potrà obiettare che quanto argomentato sinora è pura e semplice speculazione e che la mia ipotesi, pur collegandosi al simbolismo onnipresente nella narrazione, resta priva di riscontri fattuali, espliciti e incontrovertibili. Eppure, nel testo non manca un frangente in cui, sia pure solo implicitamente, Melville ci informa che la gamba mozzata del capitano è proprio la sinistra.

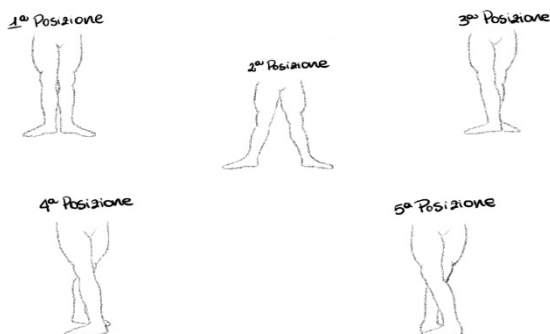
Nel capitolo 108, “Ahab e il maestro d’ascia”, il carpentiere di bordo è incaricato di fabbricare una nuova gamba per Ahab perché quella precedente è stata danneggiata quando il capitano si trasferisce brevemente sul ponte della baleniera inglese *Samuel Enderby*. Nella conversazione fra il capitano e il carpentiere, quest’ultimo fa riferimento a una condizione che riguarda direttamente l’uso della gamba sinistra e che analizziamo di seguito.

“I could turn him out as neat a leg now as ever (*sneezes*) scraped to a lady in a parlor”.¹ Il carpentiere si lamenta della mancanza di tempo e dice che, se avesse a disposizione più tempo, potrebbe costruire per Ahab una gamba degna di un gentiluomo che si genuflette davanti a una signora. Nell’analizzare questa frase, occorre ricordare che, tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo, i gentiluomini avevano l’usanza d’inchinarsi dinanzi alle dame durante gli eventi sociali o le feste, per invitarle a ballare, e l’inchino veniva eseguito piegando la gamba sinistra dietro quella destra.² Questa usanza era comune e diffusa in tutta la Gran Bretagna e prese poi piede anche in America. L’usanza dell’inchino viene così descritta dal professor D.L. Carpenter, nel suo *The Amateur’s Preceptor on Dancing and Etiquette* del 1854: “[T]hey will then proceed to place their left foot in the second position, draw the right foot up to the fifth position, and as they bring the foot to the fifth, they must, at the same time, bend or bow”.³ Quando Carpenter parla di posizioni, si riferisce alle posizioni assunte nella danza. Cerchiamo di visualizzare il movimento:

1 Herman Melville, *Moby-Dick*, a cura di John Bryant e Haskell Springer, Longman, New York 2007, p. 411. “[P]otrei tirargli fuori una gamba tanto ben fatta quanto mai (*starnutisce*) ne sono andate strasciconi da una signora in un salotto” (*Moby Dick*, trad. it. di Alessandro Ceni, Feltrinelli, Milano 2007, p. 527; le traduzioni sono tratte da questa edizione).

2 Si veda in proposito “How to Bow - the Polite Form for a Gentleman to Introduce Himself in 18th Century Britain”, *YouTube*, ArtemisScotland, caricato il 27 luglio, consultato il 18 giugno 2022. Nel video è possibile osservare nel dettaglio come avveniva l’inchino.

3 D.L. Carpenter, *The Amateur’s Preceptor on Dancing Etiquette*, Philadelphia 1854, “[P]rocederanno a mettere il proprio piede sinistro nella seconda posizione, tirando su il piede destro nella quinta posizione, e mentre fanno questo movimento devono, al contempo, piegarsi o inchinarsi”, mia la traduzione. Ma si veda anche C. Brooks, *The ball-room monitor, or, Guide to the learner containing the most complete sets of quadrilles ever published*, J.H. Johnson, Philadelphia 1866, Library of Congress, www.loc.gov/item/7musdi.030/.



Qui illustrate vi sono le cinque posizioni fondamentali della danza. Il gentiluomo, prima di procedere con il ballo, cominciava il rituale dell'inchino portando la gamba sinistra in seconda posizione, per poi far scivolare il piede destro in quinta posizione, ponendolo davanti al piede sinistro, per concludere l'inchino tendendo la gamba destra e piegando invece la sinistra, che a questo punto si veniva a trovare posteriormente alla gamba destra e aveva il compito di sostenere il peso corporeo dell'individuo. Essendo il peso corporeo poggiato maggiormente sulla gamba sinistra, per quanto affidabili potessero già essere le protesi nel diciottesimo secolo e per quanto sia immaginabile una mobilità adeguata all'esecuzione di alcuni movimenti, essendo la gamba di Ahab mozzata al di sotto del ginocchio, se il capitano avesse dovuto eseguire questo inchino, il movimento non sarebbe stato completamente perfetto. È per questo motivo che il carpentiere parla di una gamba degna dei saloni da ballo dell'epoca: perché avrebbe potuto costruire per il capitano una protesi degna di una gamba non amputata e in grado di sostenere il suo peso in maniera naturale.

"And here's his leg! Yes, now that I think of it, here's his bedfellow! Has a stick of whale's jaw-bone for a wife!"⁴ Anche questo è un dettaglio fattuale rivelatore. Perché, come accade spesso ancora oggi, le donne occupano nel letto matrimoniale la posizione alla sinistra

4 *Moby-Dick*: "Ed ecco qua la sua gamba! Sì, ora che ci penso, ecco la sua compagna di letto! Ha una mazza d'osso di ganascia di balena per moglie!", p. 530.

degli uomini. Ed è inoltre pratica comune, per antichissima tradizione, che nei matrimoni di rito cristiano, la sposa si collochi sempre alla sinistra dello sposo. Anche in ambito nobiliare vale questa regola: la moglie del Re siede sempre alla sua sinistra, fatta eccezione quando è la Regina a regnare. Essendo associata a una moglie, la gamba mozzata di Ahab è quindi quella del lato sinistro del suo corpo, come se fosse la sua compagna di letto.

Un altro esempio di connessione fra il lato sinistro e la donna possiamo trovarlo nella religione induista, con il dio Brahma. Si pensa difatti che quest'ultimo abbia creato l'uomo e la donna dividendo sé stesso in due: con la parte destra del suo corpo ha creato l'uomo, con la parte sinistra ha creato la donna. Com'è noto, nell'opera di Melville non mancano i riferimenti alla religione hindu. In *Moby-Dick*, in particolare, viene menzionata nel capitolo 55, "Delle raffigurazioni mostruose delle balene", e nel capitolo 82, "L'onore e la gloria della baleneria".

Le raffigurazioni di Ahab

Nel corso degli anni, la figura del capitano Ahab è stata più volte rappresentata visivamente: al cinema (celebre l'adattamento del 1956, diretto da John Huston), ma anche da numerosi artisti e illustratori, come ad esempio Rockwell Kent (la sua xilografia, *Ahab*, è del 1930), o Bill Sienkiewicz (il suo adattamento a fumetti per la collana dei *Classics Illustrated* è del 1990). In tutte queste rappresentazioni, Ahab è sempre raffigurato con la gamba sinistra mozzata anche se, come si è visto, il testo non dà mai alcuna esplicita indicazione a riguardo. Potrebbe essere una coincidenza, ma potrebbe anche essere indice di una tendenza inconsapevole ad associare ciò che è misterioso o ambiguo con il "lato sinistro" dell'esperienza umana.⁵

5 Da questo punto di vista è interessante notare che la prima versione cinematografica del romanzo di Melville, *The Sea Beast*, il film muto del 1926 diretto da Millard Webb che riscrive radicalmente la trama del romanzo trasformando Ahab in un indiscusso, ammirevole eroe, lo rappresenti come privo della gamba *destra*, non di quella sinistra. Ringrazio il prof. Mariani per questa osservazione.

Conclusione

Si può legittimamente dubitare delle implicazioni simboliche qui evidenziate, ma per quanto concerne i dettagli fattuali che il maestro d'ascia ci fornisce coi suoi riferimenti al ballo e alla gamba di Ahab come surrogato di sua moglie, credo che questi siano del tutto privi di ambiguità. Quella gamba mancante che lo rende disabile e riempie la sua anima con tormento è senza dubbio la gamba sinistra.

Federica Milone ha conseguito la laurea triennale presso l'Università degli Studi di Napoli, "L'Orientale" ed è attualmente laureanda magistrale in Studi Linguistici e Letterari presso l'Università Sapienza di Roma. Questo intervento è frutto di una revisione della sua tesina per il corso di Letteratura angloamericana su *Moby-Dick*.

Poor whites/White trash: a brief survey

Cinzia Scarpino

The 400-hundred-year history of poor whites in the U.S. South has been marked by systemic poverty fueled by structural economic dynamics. Intrinsic to the class discourse is a history of cultural and political stigmatization of white poor by “progressive” white elites, reformists, and liberals. Derided as *rednecks* and *hillbillies* and lumped into the derogatory category of white trash, poor white Southerners have been subjected to classist and eugenic discrimination. Constructed as “dysgenic,” incapable of social betterment, anti-modern, and uneducable by *other* whites, the identity of poor whites is associated with the idea of poverty as an irremediable dysfunction – no small curse in a country founded on the myth of the classless society and infinite social mobility. This introduction touches upon Dolly Parton, *Li'l Abner*, *Gone with the Wind*, Dorothy Allison, Erskine Caldwell, the photo-essay book, J.D. Vance's *Hillbilly Elegy*, and Arlie Hochschild's *Strangers in Their Own Land*.

Once Upon a Time in Trumplachia: *Hillbilly Elegy*, Personal Choice and the Blame Game

Dwight Billings

The article is a critique of J.D. Vance's widely read but “terribly misleading” *Hillbilly Elegy*. For the most part, Vance – who actually knows very little about Appalachia – writes about the experience of Appalachian migrants to the midwestern United States. Ignoring the well-documented history of the exploitation of the Appalachian region and how capitalism has devastated the communities to which Appalachian peoples have migrated, Vance instead focuses on what he contends are the bad personal choices that Appalachian individuals have made in the face of economic decline. Playing what the article calls the “blame game,” Vance stresses personal choice and responsibility as the factors that account for hardship, a typical theme of neoliberal ideology. In such context, Billings explores the reasons why the book has been so popular. In particular, he analyses the term “Trumplachia” as a badge of the attempt by liberals, influenced by Vance's depiction of the Appalachian region, to blame the 2016 election of Trump to the US Presidency on a false understanding of the Appalachian vote.

How J.D. Vance Won the Left, then the Right

Liam Mayes

In 2016, J.D. Vance published *Hillbilly Elegy*, a memoir of his ascension from rust-belt poverty to Yale Law School. Under Donald Trump's caustic shadow, liberal audiences celebrated the book for its honest description and measured analysis. In 2021, Vance set his sights on a seat in the US Senate and built a successful campaign based on speaking out against what he considered the greatest threats to American prosperity, including the "Biden border crisis," Critical Race Theory's divisive influence, and abortion. During the campaign, liberal media was fixated on the contrast between Vance's measured voice in his memoir and the inflammatory rhetoric of his campaign, and concluded that the thoughtful memoirist had turned into a bigoted monster. Through an analysis of *Hillbilly Elegy's* open disdain for those Vance deemed irresponsible – drug users, the unemployed, recipients of social assistance, among others – as well as his explicit and unyielding faith that persecuting these people would solve otherwise intractable social problems, this essay argues that the dominant

account of Vance's political transformation sweeps the uncomfortable history of his liberal allure under the rug and obscures the force behind his appeal.

Hillbilly Eulogy: contemporary Appalachia in culture and literature

Marco Petrelli

Peculiar people, hillbillies, white trash. In spite (or maybe, because) of the rekindled attention around Appalachia sparked by J.D. Vance's controversial memoir *Hillbilly Elegy* (2016), this region is arguably still represented in the American imagination through old, derogatory, and worn-out stereotypes. As demonstrated by works such as Vance's memoir and James Dickey's *Deliverance* (1970) among others, the contemporary depiction of the Appalachian dweller still suffers from an inherent ambiguity: hillbillies are both symbols of an archaic, pre-modern purity; and "superlative" – as Gabe Rikard writes – examples of anthropological deviance. Focusing on Cormac McCarthy's *Child of God* and Chris Offutt's *Kentucky Straight*, this essay shows how these Appalachian writers adopt diametrical approaches at the hillbilly stereotype to comment upon, and

denounce, the flagrant image of radical alterity projected upon the region by the American mainstream.

A Lost Hemisphere: White Trash in Caribbean Fiction

Ramón E. Soto-Crespo

This essay argues that the category of trash is an essential component of the global south's cultural production. Critical studies of literature produced in the global south systematically ignore lesser narrative forms when providing their perspective on literary traditions. My essay examines how literary traditions are shaped not only by canonical works but also by an understudied stream of pulp fictions whose narratives are set in the global south. I refer to mid-to late-twentieth-century Anglophone Caribbean pulp novels as "trash fictions" because they have been discarded from studies of Anglophone Caribbean literature. "Trash fictions" are called so for their perceived lesser literary value, or their licentious (trashy) content, but also because they contain white trash characters in their narratives. I analyze two overlooked novels, British Guyanese Christopher Nicole's *Sunset* (1978) and Jamaican Jeanne Wilson's *The Golden Harlot*

(1980), as examples of a trash fiction boom in the Americas.

The Foreign Body: Classism and Gender Stereotypes in the Tonya Harding Affair

Leonardo Buonomo

This article examines the way in which former athlete Tonya Harding was perceived within the world of figure skating and how she was portrayed by the media, especially after she came under suspicion of being involved in the attack against her team-mate Nancy Kerrigan (on January 6, 1994), an event that captured public attention, especially in the United States, as few sport-related incidents had done before. Endowed with exceptional athletic abilities, Harding was often regarded, during her competitive career, as lacking in artistry, an essential component of figure skating. More susceptible to subjective biases than the technical part of the sport (such as the jumps, which were Harding's forte), artistry, in women's skating, has traditionally been conceived of as virtually synonymous with physical attractiveness and conventional femininity. Measured against the aesthetic ideal first popularized by champion-turned-movie star Sonja Henie and later embodied

by American Olympic champions Peggy Fleming and Dorothy Hamill, Tonya Harding was regarded as an anomaly because of her appearance, her powerful skating, and her social class. The almost obsessive media focus on Harding's lower-class background, her dysfunctional family of origin, her muscular body, her style of dress, and her supposedly un-ladylike behavior, makes her story a case-study of classism and gender stereotyping in America.

US Midterm Elections 2022: what kind of white vote for the Right?

Mario Del Pero

The essay discusses the 2022 midterm elections and tries to define which groups were over-represented among Republican voters. Relying on the available exit-polls and comparing the vote with those of 2020 and 2018, the article advances three interrelated arguments. The first is that we need to cross different variables – related to race, income, education, and age – to get a clear sense of which groups now vote predominantly for the Republican party. The second is that contrary to highly popular media narratives, it's not the white working class that is overrepresented among Repub-

lican voters, but the middle and upper-middle class. The quintessential profile of who voted GOP in is that of an over-45 white male, with no college degree and an household income above the average. Third and last: to understand these data we need to look at the long-term consequences of the 2008 crisis and its impact on the traditional white middle-class.

The fragile interpreter: the humanities in the time of trigger warnings

Valeria Gennero

In the US, recent disputes about the literary canon are sometimes seen as a continuation of the *culture wars* that inflamed the last decades of the 20th century. There is however a crucial difference: contemporary debates are no longer propelled by scholars and intellectuals. Thanks to the impact of social media activism, it is now up to students to inspire new protocols and priorities, such as the possibility to be excused from reading texts or authors that could trigger traumatic memories. This essay argues that the compliance with which many American universities have embraced these demands should be examined within the field of

institutional development that Shoshana Zuboff calls *surveillance capitalism*. The dissemination of concepts like *trigger warning* and *safe space* is thus analyzed as a downstream effect of *infocracy*, a digital information regime incompatible with the discursive expression of dissent which is essential to a democratic society.

The detective and the medium: the Other Hollywood and the L.A. neo-noir. From Schrader to De Palma

Antonio Di Vilio

Starting in the Sixties, a series of changes affected Hollywood and the film industry. On the one hand, cinema experienced the crisis of the majors, the explosion of independent productions and the rise of American *auteur*; on the other, we witnessed to the invasion of *porno chic* in theaters.

This study aims to demonstrate how noir, in this postmodern phase, is invested with a dual role: not only it accepts the challenge of representing the violence and contradictions of the pornographic world from an ethical and political point of view, but it also has to show the artificiality of the film product, reflecting on the viewing experience itself. Taking

Paul Schrader's *Hardcore* (1979) and Brian De Palma's *Body Double* (1984) as case studies, I argue that, in these films, the detective's eye – consciously or not – must necessarily look at the world not so much through Hitchcockian binoculars, with which the detective's figure is traditionally represented, but rather through the artificial filter of the film.

“Aye! I lost this leg”. But what leg had Captain Ahab lost?

Federica Milone

A working hypothesis based on three legs: the words of the carpenter in chapter 108; the Bible; contemporary etiquette books.