

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 privare 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 trasfigurarlo 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).