

Senso del luogo, sublime ecologico: il non-paesaggio in Appalachia

Elena Spandri

What was the meaning of this so steady and self-respecting, this small herculean labor, I knew not. I came to love my rows, my beans, though so many more than I wanted. They attached me to the earth, and so I got strength like Antæus.

(Henry David Thoreau)

The sense of place is necessarily always a social product and not simply what is 'there'

(Lawrence Buell)

I.

Voglio cominciare citando un brano di Tony Tanner in merito alla presunta differenza tra il Romanticismo europeo e quello americano che mi sembra paradigmatico di un certo modo di concepire l'Appalachia:

Lo scrittore romantico americano percepisce la natura come qualcosa di talmente immenso da essere quasi al di là di sé; non prova quella specie di intimità psicologica con il proprio ambiente, quel senso di reciprocità fra uomo e uomo, fra uomo e natura, che caratterizza gran parte della scrittura romantica europea.¹

Secondo Tanner due sono i punti che differenziano il naturalismo romantico europeo da quello americano, così come viene reso emblematico da scrittori quali Chateaubriand, Wordsworth e Shelley da un lato, ed Emerson e Thoreau dall'altro. In primo luogo, il rapporto con la memoria, che nel caso dello scrittore americano non ha la funzione di stabilizzare e difendere l'io dal rischio di disintegrazione, come accadrebbe in Europa ma, al contrario, si rivela essere il maggior agente di conservazione di un senso di continuità con il passato storico e artistico transoceanico, che ostacola il processo di costituzione di un *self* specificamente americano. Quindi, la refrattarietà tanto della natura quanto dello scrittore americano alla mediazione

* Elena Spandri è dottore di ricerca in Anglistica e insegna Letterature Angloamericane presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Ha pubblicato un volume sulle *Lyrical Ballads* di W. Wordsworth (*La metamorfosi folclorica*, Campus, Pescara 2000) e, insieme a Dona-

tella Izzo, ha curato *Contact Zones: Rewriting Genre Across the East/West Border*, Liguori, Napoli 2003.

1. Tony Tanner, *Scenes of Nature, Signs of Men*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, p. 44.

dell'immaginazione, che rende la natura emersonianamente fluida, insostanziale, pressoché "trasparente", e lo scrittore nell'atto di fronteggiarla "non situato", privo di determinazioni spaziali, come ad esempio quelle fornite ai romantici inglesi dalle Alpi. In entrambi i casi, l'elemento che sembra distinguere la natura americana da quella europea è una sua maggiore lontananza e alterità, un'inaccessibilità che ne impedisce la riduzione ad ambiente, cioè a un sistema integrato in cui tra la sfera naturale, quella individuale e quella sociale si stabilisce un'interazione ecologica, non fondata sul predominio di una sulle altre.

L'autobiografia dello scrittore non professionista G. C. Jones, *Growing Up Hard in Harlan County*, su cui s'incentra questo articolo, segna una differenza rispetto ai tradizionali discorsi sulla natura e sul paesaggio appalachiani ascrivibili alla prospettiva di Tanner. Innanzitutto, perché riconduce tali discorsi nell'alveo del dibattito più ampio sul naturalismo e il paesaggismo americani – e in tal modo si sottrae all'esclusiva marca regionalistica. Poi, perché riattiva una relazione di tipo genealogico con il romanticismo euroamericano, i cui fondamenti espressivi e ideologici sono rintracciabili in una concezione ambientalista del rapporto natura-società, che mette in crisi la prospettiva separatista esemplificata dalle argomentazioni di Tanner.

Torno a Harlan all'incirca una volta all'anno. Guido attraverso le montagne e torno i ricordi del passato, gli episodi di violenza dei quali sono stato testimone, le numerose volte che ho visto gli scagnozzi pestare le loro vittime fino ad ammazzarle. Parcheggio lungo le strade che adesso sono asfaltate e rabbrivisco nel guardare la cima delle montagne e nel ripensare alla volta in cui quasi morii congelato su di esse. Ricordo di aver viaggiato su queste colline e montagne con lunghe file di carri, mai immaginando che quelle mulattiere aspre e accidentate si sarebbero trasformate in ampie autostrade.²

In accordo al genere autobiografico, la narrazione procede retrospettivamente e teleologicamente. In età avanzata, dopo aver superato innumerevoli crisi individuali e collettive – un doppio abbandono familiare, la povertà, la disoccupazione, la guerra –, dopo essere stato testimone e insieme vittima della metamorfosi di Harlan da contea rurale a contea mineraria industrializzata, Jones accede al privilegio della memoria che gli consente di recuperare il passato e di conferire a esso rilevanza e significato: "Mi sembra di poter andare avanti per giorni e giorni, restando semplicemente seduto qui, a ricordare gli anni della mia infanzia" (1). L'età e il relativo benessere economico, conquistato al prezzo di durissime lotte e di una 'flessibilità' al limite del paradossale, gli permettono una prospettiva rilassata e un tono pacato e a tratti vagamente autocelebrativo. Parallelamente, la prossimità ai luoghi dell'infanzia e della giovinezza, descritta come la molla della scrittura, spiega la persistenza di un senso di intima appartenenza al territorio di Harlan che, seb-

2. G.C. Jones, *Growing Up Hard in Harlan County*, The University Press of Kentucky, Lexington

ton 1985, p. 175. D'ora in poi i numeri di pagina verranno indicati tra parentesi nel testo.

bene radicalmente mutato, evoca ancora l'immagine delle sue forme passate alla sensibilità ricettiva, seppure mai nostalgica, di Jones.

II.

In base al discorso di Tanner, il naturalismo romantico americano polarizza due categorie percettive e rappresentative che il romanticismo europeo invece mantiene più fluide e permeabili: la *wilderness* da un lato e il lococentrismo dall'altro, tradizionalmente riconducibili all'estetica del sublime e a quella del bello e/o pittoresco.³ Ma la riduzione a pura *wilderness* e l'eccezionalità antropologica e geografica tipica dell'estetica del sublime costituiscono anche i pilastri stilistici e ideologici su cui si è strutturata l'immagine dell'Appalachia in termini di anomalia e di eccesso, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, rimanendo attiva anche nella fase di trasformazione da regione rurale a regione mineraria, degradata dallo *strip-mining* e dominata dall'economia ricattatoria delle *company-towns*.⁴ Questa rappresentazione oscilla tra due opzioni non negoziabili: l'opposizione alla norma americana (anti America); l'alterità radicale rispetto a essa (altra America).⁵ Di tale immagine stereotipata e per lo più fittizia si sono nutrite, a partire dagli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, un'estesa tradizione di colore locale e, in seguito, una politica culturale di matrice filantropica e riformista, con le quali appare inevitabile che si misuri anche la scrittura contemporanea sull'Appalachia, anche se allo scopo di demistificarle consapevolmente, oppure di prenderne istintivamente le distanze. Nella freschezza e antiletterarietà che la contraddistinguono, l'autobiografia di Jones esemplifica questa seconda tendenza, poiché si pone in implicito dissenso rispetto alla suddetta tradizione non rovesciandone i fondamenti culturali, ma rileggendo tali fondamenti alla luce di un ambientalismo di matrice romantico-trascendentalista che colloca natura e storia in una relazione di interdipendenza e di intima reciprocità.

Il brano che segue rappresenta una delle rare descrizioni dirette del paesaggio di Harlan in cui è ambientata la maggior parte del racconto di Jones:

A quel tempo Harlan era una città mineraria piccola ma in continua crescita. Ne sentirete parlare a lungo nel prosieguo di questo libro. Questa regione è bellissima, fatta per lo più di grandi montagne, di strette vallate e di torrenti pieni di pesci. Le montagne erano piene di selvaggina – cervi, orsi, cani selvatici, puma, linci. Tutti i tipi di selvaggina che uno potesse desiderare erano lì a sua disposizione (*Preface*, IX).

Qui Jones connette lo sviluppo urbano e minerario di Harlan alla bellezza e ric-

3. Si vedano Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757-59) e Immanuel Kant, *Critica del giudizio* (1790).

4. Si veda il classico studio di Henry D. Shapiro, *Appalachia on Our Mind: The Southern*

Mountains and Mountaineers in the American Consciousness, 1870-1920, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1978.

5. Si veda Annalucia Accardo et al., a cura di, *Un'altra America*, Roma, Bulzoni, 1991.

chezza del territorio, e prosegue descrivendo le montagne in base a ciò che esse un tempo offrivano in termini di selvaggina, più che in base al loro aspetto esteriore. Il racconto inizia con una descrizione paesaggistica e termina con la trasformazione della scena naturale in un bene di consumo. E ancora:

Man mano che proseguivamo nel viaggio passammo numerose, grandi fattorie. Un gran numero di pecore e di vacche punteggiavano la campagna. I contadini aravano i campi pianeggianti per la prima semina.

È una campagna davvero bella all'arrivo della primavera. Le sanguinelle erano in piena fioritura lungo i sentieri. I cancelli e i giardini erano coperti di rose rosse rampicanti. Mentre passavamo vicino alle case si vedevano frotte di galline rovistare alla ricerca dei pulcini appena nati, o grandi recinti con scrofe bianche e nere che allattavano i piccoli. Sono maiali chiamati Poland China, una buona razza di montagna (13).

In linea con la visione emersoniana – in cui all'immersione nello spazio naturale e alla scoperta di una "relazione nascosta tra l'uomo e il regno vegetale"⁶ segue la utilizzazione della natura in veste di risorsa economica, e quindi la percezione di essa in termini di bellezza – la descrizione di Jones intreccia intimamente alcuni tra i *topoi* paradigmatici di una visione che la critica romanticista post guerra fredda definirebbe senz'altro ambientalista.⁷ Un pastoralismo in versione georgica, in cui lo spazio naturale si presenta inscritto dal lavoro dell'uomo; la catalogazione dei dettagli della flora e della fauna rivelatrice di un senso di familiarità del narratore con l'ambiente e di interesse per la produttività della terra; l'evocazione del ciclo delle stagioni del paesaggio, che veicola insieme cambiamento e stabilità. Ma neppure un accenno alla *wilderness*, né un tocco di primitivismo esoticizzante. E lo stile della narrazione non muta neppure quando Jones racconta dei defatiganti viaggi su e giù per le montagne dedicati al trasporto da una valle all'altra di prodotti agricoli da vendere per acquistare beni di consumo, che sono stati la maggiore attività lavorativa prima dell'avvento delle miniere:

Le montagne erano scoscese, con molti punti franati lungo la strada. I miei due morelli erano in forma e giorno dopo giorno diventavano più belli e splendenti. Tenevo il carro ben verniciato, ingrassato e tutti i bulloni ben stretti, poiché non sapevo mai quando mi avrebbero chiamato a fare un altro trasporto [...] Trascorsi il Natale attraversando Pine Mountain. Presi un tale freddo che quando iniziai la discesa credevo di morire congelato. Fui costretto a restare seduto e controllare i freni mentre tenevo le briglie, non essendo in grado di muovermi granché. Le mutande di lana si erano bagnate di sudore nella salita dell'altro versante. Mi pareva di essere avvolto in una lastra di ghiaccio.

6. Emerson, *Nature*, in *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. I, Harvard University Press, Cambridge 1971, p. 10.

7. Per il legame tra la fine della guerra fredda e l'affermazione di una visione ecologista della cultura romantica si veda Jonathan Bate,

Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition, Routledge, London 1991 e *The Song of the Earth*, Picador, London 2000; Karl Kroeber, *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of the Mind*, Columbia University Press, New York 1994.

Jojo camminava dietro al carro, agitando le braccia e battendo i piedi nel tentativo di far circolare il sangue. Aveva cominciato a nevicare e i fiocchi mi accecarono. A malapena, riuscivo a vedere i muli davanti a me (40).

Qui, dopo la prima frase impiegata a denotare la qualità del territorio, il lettore ha quasi l'impressione che la montagna scompaia, dietro la pesante ombra di sé che il narratore-personaggio proietta nell'atto di descriversi alle prese con le numerose difficoltà metereologiche, meccaniche e fisiche della sua iniziazione natalizia all'attraversamento di Pine Mountain. È sufficiente affiancare a questo brano qualche riga tratta da una delle tipiche descrizioni sentimentali del medesimo monte prodotte da Mary Murfree, per rendersi conto della differenza:

In alto sopra il torrente di Lost Valley torreggia una foresta selvaggia di pini. La vegetazione è così fitta che nasconde la montagna da cui sorge. Anche quando le rocce del Cumberland, verso est, sono desolate e spoglie nel vento invernale, i boschi nudi, e le balze scoperte che sporgono cupamente, Pine Mountain rimane un perenne, oscuro mistero; le sommità scoscese sono nascoste, i burroni e precipizi invisibili sempre in agguato.⁸

Laddove Murfree fa ampio ricorso al codice del sublime e della "pathetic fallacy", che costruisce la montagna fornendone una percezione frontale e diretta, e una concezione in termini di atavismo, incommensurabilità e mistero, l'immaginario naturalistico di Jones è come assorbito e risolto nell'ambito di una serie di strategie cognitive e pragmatiche che l'individuo attiva nel momento in cui si confronta con le difficoltà legate al territorio.⁹ Curiosamente, però, l'effetto di questo registro non risulta essere la cancellazione dello spazio naturale, ma l'intensificazione della sua influenza nella sfera umana individuale e collettiva:

Ci avviammo lungo il sentiero di montagna, avanzando attraverso grandi morene, dovendo aggrapparci ai rami degli alberi per salire. A volte, Jim e io aiutavamo papà nei punti più ripidi e sui cumuli di neve lungo il sentiero. Erano quasi quattro miglia per tornare a casa, ma una volta arrivati, avreste invidiato papà. Aveva tutto quello che ha la gente di pianura e molto di più. Ci vollero oltre due ore di dura asce-

8. Mary Noailles Murfree, *Drifting Down Lost Creek*, in *In The Tennessee Mountains*, The University of Tennessee Press, Knoxville 1975, p. 1. Pur possedendo una scarsa conoscenza dell'Appalchia, Murfree rappresenta la principale esponente della scuola del colore locale; la sua produzione è costituita essenzialmente di racconti incentrati sul tema dell'incontro tra cultura urbana e cultura rurale delle montagne, e su uno stile basato sulla caratterizzazione impressionistica e sul tono malinconico. Recentemente, Ian Marshall ha riletto le descrizioni digressive e sentimentali, tipiche di Murfree, in

cui alle figure maschili distruttrici dell'ambiente si contrappongono quelle femminili impegnate a preservarlo, in chiave ecofemminista. Si veda Ian Marshall, *Mary Noailles Murfree: Ecofeminist on the Great Smoky Mountains*, in *Story Line: Exploring the Literature of Appalachian Trail*, The University Press of Virginia, Charlottesville 1998.

9. Due categorie gnoseologiche care a Shapiro; nella sua ottica, esse confluiscono l'una nell'altra nella rappresentazione dell'Appalchia.

sa prima di raggiungere casa. Mamma ci vide arrivare, arrancando lungo il sentiero. Quando fummo lì era pronto in tavola e la caffettiera bolliva (61).

Uno dei motivi più ricorrenti nella retorica della montagna impiegata da Jones è quello della ricompensa: ciò che le montagne sottraggono in termini di isolamento, sforzo fisico e pericolo viene restituito attraverso il sentimento di autosufficienza e insieme di solidarietà che esse contribuiscono a formare negli individui. Da un certo punto di vista, la resistenza alla visione paesaggistica a vantaggio di una evocazione obliqua della scena naturale che viene inglobata nel racconto del sistematico e faticoso confronto con il territorio, riconduce il linguaggio di questa autobiografia alla polarizzazione tra la prospettiva esterna e turistica del passeggero e quella interna ed esperta del pilota, argomentata da Leo Marx a proposito del Mississippi di Mark Twain. Come di Huckleberry Finn, infatti, anche di Jones si potrebbe affermare che “il narratore non prova né adorazione né ostilità” nei confronti delle montagne di Harlan, e che “il ragazzo ci offre un resoconto completo della sua esperienza della natura, tanto delle sensazioni sgradevoli quanto di quelle piacevoli, dati di fatto e impressioni, oggetti attraenti e disgustosi”.¹⁰ Con una differenza però: rispetto al Mississippi di Twain, le montagne di Jones risultano paradossalmente meno visibili e più centrali, meno contemplate, ma ancor più annodate al *self* del protagonista, e inscindibili da quello. Esse ne segnano le fasi più importanti dell'esistenza: forniscono il palcoscenico su cui si consuma tanto l'abbandono da parte della famiglia d'origine (scoprirà soltanto in età adulta di essere un “*woods colt*”, un “trovatello”), quanto la duplice espulsione della famiglia di adozione; mettono in pericolo la nascita del primogenito; costituiscono l'ultima risorsa economica negli anni della grande depressione, allorché le miniere chiudono e il lavoro scarseggia; infine gli permettono una sorta di riqualificazione professionale alla fine della carriera, quando la sua abilità nello scalarle, ironicamente, viene impiegata per farle saltare in aria e spianarle, nell'ambito dei progetti di modernizzazione dell'area e di costruzione delle autostrade. In breve, sebbene appaiano raramente come oggetto autonomo della visione e del racconto, esse sono percepite come onnipresenti.

III.

La prima e più ovvia ragione del trattamento obliquo dello spazio naturale è che un libro come questo si colloca in posizione opposta rispetto a quella delle narrazioni di colore locale impennate sulla descrizione classica, non soltanto per motivi di genere (benché profondamente *fictional* essa stessa, l'autobiografia si fonda su un postulato di referenzialità maggiore rispetto al resto dei generi finzionali, se non altro per quanto riguarda l'io presente), ma perché presuppone un lettore familiare con i contesti descritti, dunque in grado di orientarsi anche attraverso un registro implicito. D'altro canto, la stessa familiarità potrebbe essere invocata in meri-

¹⁰ Leo Marx, *The Pilot and the Passenger: the United States*, Oxford University Press, *Essays on Literature, Technology, and Culture in* Oxford 1988, p. 31.

to a tutto l'ambito della narrazione che si sofferma sul lavoro – si tratti di trasporto, di lavoro agricolo o minerario – che invece è descritto ripetutamente, con dovizia di dettagli tecnici, nonché con l'aggiunta di qualche particolare aneddótico che punta a intensificare l'effetto di *storytelling* ampiamente ricercato.

L'impressione è che la focalizzazione sul lavoro in termini di attività non soltanto produttiva, ma profondamente interattiva rispetto allo spazio naturale, su cui il libro insiste, funzioni come elemento sostitutivo di quell'apparato di convenzioni paesaggistiche riconducibili a una visione dialettica tra individui e natura, in cui la critica ha tradizionalmente ravvisato i fondamenti estetici ed epistemici del naturalismo romantico euroamericano, come ad esempio la psicologizzazione del paesaggio, oppure, per converso, la naturalizzazione dell'io. Di tale logica dialettica si è nutrita non soltanto la lunga tradizione del sublime da Burke, a Kant, a Lyotard, in Europa come negli Stati Uniti, ma anche tutti i movimenti, le scuole, gli atteggiamenti culturali periodicamente volti al recupero del primitivismo dal Settecento a oggi, come ad esempio il regionalismo oppure l'orientalismo, e di cui partecipa anche il fenomeno appalachiano, con il problema endemico della "dissonanza cognitiva" che esso si trascina.¹¹

Soltanto recentemente tale dualismo è stato rivisto in chiave meno dialettica e più dialogica. Quella polarizzazione tra natura e io, natura e immaginazione, natura e storia che alla critica umanistica di Bloom, Abrams e Hartman, a quella decostruzionista di de Man e a quella neostoricista di Butler, Mc Gann, Levinson e Liu era apparsa come la *quest* romantica per antonomasia, dunque insieme il problema del Romanticismo ma simultaneamente anche la sua soluzione, alla critica ambientalista appare come un'*impasse* non soltanto teorica ma pratica, pericolosa sia sul piano ecologico sia su quello politico-ideologico. Innanzitutto, poiché essa implica un binarismo insuperabile, che riduce la relazione tra i due elementi dell'antitesi a una lotta per il predominio dell'uno sull'altro potenzialmente devastante. Inoltre, perché fornisce ai gruppi dominanti lo strumento simbolico ideale per la costituzione e il mantenimento dell'egemonia sociale e culturale:

In breve, la natura è stata resa doppiamente altra nel pensiero moderno. L'ambiente naturale inteso come realtà empirica è stato subordinato agli interessi umani, tra i quali uno è stato quello di renderlo un rinforzo simbolico della subalternità dei più deboli: donne, bambini e non bianchi.¹²

Contrariamente alla direzione presa dal colore locale e dalle successive, per lo più pretestuose ricostruzioni dell'ambiente naturale e sociale appalachiano, l'im-

11. "Nel parlare di dissonanza cognitiva intendiamo affermare che le idee non sono emanazioni naturali di una realtà oggettiva, ma creazioni umane che si collocano tra la coscienza e la realtà, e che nella misura in cui esse diventano surrogati dell'esperienza e rappresentazioni della realtà, diventano anche oggetto

di discorso e di azione", Shapiro, *Appalachia On Our Mind*, cit., p. XVI.

12. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge 1995, p. 21.

maginario naturalistico che opera nell'autobiografia di Jones si sottrae all'uno come all'altro rischio e in questo senso, pur rimanendo profondamente legato all'episteme romantica, può essere ascritto alla sua versione ambientalista. La chiave di volta di questo ambientalismo è offerta dalle due strategie stilistico-tematiche complementari su cui si impernia il progetto autobiografico di Jones. Un approccio ellittico e allusivo al paesaggio, che elimina o aggira il problema della sua inaccessibilità e alterità; l'enfasi sulla fenomenologia del lavoro, che raffigura la relazione tra individuo e natura nei termini di una negoziazione sistematica e di un adattamento reciproco dell'uno all'altra, produttivi di equilibri talvolta armonici, più spesso instabili e precari, nonché di un senso del luogo la cui valenza estetica, wordsworthianamente ed emersonianamente, viene sempre in seconda battuta rispetto a quella etica e conoscitiva. Come nel brano seguente, in cui pastoralismo romantico, senso agonistico e insieme egualitario del rapporto con la natura, un'ideologia di autosufficienza (di matrice thoreauviana), stemperata dalla retorica comunitaria del *mutual aid* (di matrice wordsworthiana), concorrono a tratteggiare l'immagine di un ambiente naturale e sociale duro ma cooperativo, e soprattutto capace di far coesistere tradizione e innovazione:

Avevo molto tempo durante il giorno, nulla da fare tranne guardare dal retro della casa, su per la montagna, e osservare le locomotive andare avanti e indietro con una lunga fila di vagoni carichi di carbone, oppure guardare dal fronte, che affacciava su di una grande montagna che un tempo aveva ospitato una fattoria. [...]

Una mattina, mentre stavo seduto nella veranda e guardavo i campi puliti sulla montagna, dissi a Mae che avevo intenzione di affittare il campo e coltivarci grano e ortaggi. Avendo tanto tempo libero durante il giorno, e lei già incinta e null'altro da fare, tanto valeva che coltivassi un po' di terra. Lei fu subito d'accordo. La società per cui lavoravo possedeva la vecchia fattoria sulla collina. Mi dissero che potevo usare tutto quello che volevo. Il terreno era così ripido che bisognava scavare una nicchia per stare in piedi. Se mancavi un appoggio scivolavi giù in fondo e dovevi arrampicarti di nuovo. Era un'agricoltura davvero dura, ma riuscii a ottenere un buon raccolto di tutto ciò che si poteva desiderare. Mae preparava molte conserve; io preparavo i prodotti da seccare e ne vendevo un po' e ne regalavo molti alle famiglie che non potevano pagarli (118).

Il rifuggire dalla contemplazione "oziosa" del paesaggio attraverso la coltivazione della terra, cui Jones ricorre in periodi di crisi, oltre che a criteri di economia e di rispetto di sé analoghi a quelli invocati da Thoreau per il suo campo di fagioli, sembra rispondere a una sensibilità estetica che inverte la logica emersoniana secondo la quale "Non puoi ammirare liberamente un paesaggio maestoso se i braccianti stanno faticando nei campi".¹³ L'intreccio così profondo di storia, lavoro e territorio, su cui Jones impernia l'autobiografia, sembra suggerire che se, anziché collocare la bellezza del paesaggio e i contadini al lavoro in una relazione antitetica di mutua esclusività, si prova a metterli in una relazione di interdipendenza e di re-

13. Emerson, *Nature*, cit., p. 39.

ciprocità, allora è possibile che la natura estetizzata e la natura utilizzata e addirittura tecnologizzata possano a pieno titolo entrare a far parte del medesimo quadro.¹⁴

L'autobiografia diventa così ricostruzione delle differenti fasi della complessa e talvolta disperata interazione dell'individuo con un ambiente naturale e sociale in cui le relazioni tra i vari elementi – le montagne, le persone, le compagnie minerarie con le guardie dalla pistola facile, i minatori importati al tempo degli scioperi, le macchine – vengono descritte come radicalmente asimmetriche e conflittuali, ma in ogni caso mai codificate attraverso l'etica della rinuncia e del fatalismo (spesso ascritta alla cultura rurale appalacchiana dalla sociologia), oppure attraverso la retorica del titanismo pseudo-romantico, ampiamente visitata dalla letteratura del colore locale.¹⁵ Nello sfuggire all'una come all'altra logica, questa raffigurazione dell'ambiente appalachiano sembra ravvisare una sorta di terza via in un lococentrismo post-industriale meno contemplativo e più pragmatico ed esperienziale. Un lococentrismo che recupera un senso profondamente organicistico del luogo, di matrice romantico-trascendentalista, non rinunciando al codice del sublime, ovvero sia a tutta la sfera proiettiva e immaginativa che lo contraddistingue, ma riorientando tale sfera in chiave meno psicologista e antropocentrica, più etica ed ecologica:

Era il 9 luglio. Il giorno dopo avrei compiuto quattordici anni. Ero alto sei piedi e pesavo 132 libbre. Tutto ossa e muscoli. Ero autonomo, o almeno così pensavo. Tutti quei fatti drammatici di uomini uccisi, le donne violentate e le case fatte saltare in aria, bruciate e prese a fucilate, mi facevano effetto nel corso della notte. Mentre ero a letto, cercando di addormentarmi senza che il sonno arrivasse, fissavo il soffitto. Vedevo uomini stesi nei fossi con la parte superiore della testa portata via dalle fucilate. Uomini che galleggiavano lungo Martin's Fork, così gonfi da essere irriconoscibili. Vedevo poliziotti far rotolare i corpi dei minatori in sciopero oltre i bordi della strada, fino a che non scomparivano in burroni boscosi, scuri e profondi (48).

Durante le lotte degli anni Trenta l'immagine dei soprusi subiti dai minatori in sciopero si imprime nella memoria di Jones adolescente esattamente secondo il codice del sublime, nella misura in cui il ragazzo immagina la conclusione delle lotte nella forma di un orrendo inabissamento dei cadaveri dei minatori uccisi nelle cavità delle montagne. "Crescere faticosamente a Harlan" gli ha insegnato che la brutalità della storia funziona talvolta come riflesso speculare della violenza della

14. Si veda: Theodor W. Adorno, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 110: "Ma ciò che probabilmente dà al paesaggio opera di coltivazione la sua più profonda forza di resistenza è il fatto che l'espressione di storia (la quale è quel che esteticamente ci colpisce in questo) è corrosa dal dolore reale trascorso".

15. Chiaramente, il duplice modello che opera dietro questo tipo di rappresentazione dell'identità è per un verso quello del pioniere audace e vigoroso, e per l'altro quello del *self-made man* efficiente e produttivo di frankliniana memoria (tra l'altro, Jones menziona Franklin esplicitamente).

natura e può pertanto essere ri-costruita per via analogica come una sequenza di devastanti lotte sociali che si conclude con orribili disfacimenti naturali. Scrive Buell:

Il sogno di interagire con l'ambiente è opposto a quello di sottometerlo. Una strada conduce a Gifford Pinchot, l'altra a John Muir. Il primo ti pone in un rapporto di appropriazione con il paesaggio, nella veste di controllore della natura. Il secondo ti porta a rispondere al paesaggio nei suoi stessi termini, a tentare di conoscere – e, nel caso di uno scrittore, articolare – la sua fisionomia misteriosa in modo più intimo e dettagliato.¹⁶

“Rispondere al paesaggio nei suoi stessi termini”: chiaramente, Jones presenta questa come l'unica strada possibile per chiunque sia nato e cresciuto a Harlan, pur riconoscendo di essere stato “uno dei fortunati”. La sua strategia sembra attestarsi su un tipo di sensibilità che un critico attento alle modulazioni dell'immaginazione ambientalista come Buell definirebbe “accomodante”, contrassegnata com'è dalla costante ricerca di un terreno descrittivo e di un tono narrativo intermedi tra l'idealizzazione pastorale dell'Appalachia rurale della giovinezza e la denuncia del degrado ambientale e della devastazione sociale legata all'avvento delle miniere della maturità e della vecchiaia. Da qui l'importanza e, si direbbe quasi, la necessità dell'approccio obliquo al paesaggio, che ripropone l'estetica romantica della “unmediated vision” non allo scopo di magnificare il processo della visione soggettiva, bensì, probabilmente, a quello di segnalare una certa difficoltà nel guardare l'oggetto frontalmente. Non è un caso che dal libro siano assenti descrizioni dirette e dettagliate tanto della scena rurale, quanto di quella industriale e mineraria. Tra l'opzione di abbandonarsi all'evocazione nostalgica di un ambiente ormai scomparso e quella di descriverne la devastazione ecologica (cui peraltro egli stesso ha in parte contribuito), Jones sceglie una forma di compromesso, che rinuncia alle prerogative consolatorie della prima, per concedersi di sorvolare sugli aspetti dannosi e potenzialmente catastrofici della seconda.

Da questo punto di vista, sebbene scritta negli Ottanta del Novecento, quest'autobiografia rivela un'intima connessione con le trappole ideologiche caratteristiche dell'idealismo romantico euromericano, frequentemente irretito nell'*impasse* tra un sentimento di narcisismo megalomane di fronte alla natura e quello speculare di impotenza splenetica. Allo stesso tempo, però, nel decentrare il paesaggio dal cuore della rappresentazione, l'etica dell'adattamento a un ambiente che sotto molti aspetti mantiene i tratti della *wilderness*, invocata da Jones, finisce col decentrare anche l'io che si confronta con esso (non però in senso decostruzioni-

16. Buell, *The Environmental Imagination*, cit., p. 78.

17. Sul concetto di sublime ecologico si veda Christopher Hitt, *Toward an Ecological Sublime*, “New Literary History”, XXX, 3 (1999), pp. 603-23. Partendo da una rilettura della dicotomia tra terrore e apoteosi dell'io, inscritta

nell'esperienza del sublime kantiano, Hitt sostiene che preservare un senso di alterità e di trascendenza della natura è fondamentale per attivare quella forma di umiltà e di rispetto nei suoi confronti che è la sola in grado di preservare l'ambiente.

sta), a tutto vantaggio di una visione meno pletorica e più realistica di entrambi.¹⁷ Oltre che risultare profondamente consona a un mondo costretto giornalmente a fronteggiare il pericolo di catastrofi ecologiche, questa tipologia di sguardo sulla natura ha la potenzialità di riproporre il discorso sul sublime su basi nuove, riattivando accanto alla sensibilità estetica dei singoli individui, anche la consapevolezza etica e politica collettiva in merito alle asimmetrie e gli squilibri che di volta in volta minacciano le varie componenti ambientali. Da qui l'insistenza di Jones sulla parzialità, ma anche sulla qualità artistica, non semplicemente documentaristico-testimoniale, della propria autobiografia:

Se sapessi usare tela e pennello e trasferire lì l'immagine della mia mente per mostrarvela, allora dovrete convenire che si tratta di un paesaggio davvero degno di essere ricordato. Ma, non avendo la minima idea di come usare il pennello, sarete costretti ad accettare la descrizione che ho tentato di offrirvi (169)