

Da dove vengono gli *hillbillies*? Fonti e storie del *comic fool* appalachiano

Sandra L. Ballard

Questa è la storia di un uomo di nome Jed. Era un povero montanaro, che a stento riusciva a mantenere la famiglia. Poi un giorno, quando un critico gli diede dello "sciocco", si scatenò una turbolenta faida. Ovvero, discredito. Stereotipo. Insulti sanguinosi.

Sono cresciuta nella sezione occidentale del North Carolina, mi sono laureata presso la Appalachian State University e la University of Tennessee, vivo nel Tennessee orientale e non ho alcun problema a considerarmi nativa degli Appalachi. Perciò ci si aspetta che io non tolleri l'immagine comica dello *hillbilly* come viene mostrata nelle serie televisive tipo *The Beverly Hillbillies*. Sono cresciuta ridendo di Jethro Bodine, un omeone con un diploma di quinta elementare, e della famiglia Clampett, che trovò il petrolio e si trasferì da una capanna sulle montagne a una villa di Beverly Hills con un "laghetto di cemento". A me questi personaggi appaiono per quello che sono, mere esagerazioni: ma molti critici ci vedono uno schiaffo alla dignità del popolo appalachiano.

Non sono sempre stata di questa opinione. Quando lessi il saggio di James Branscome, *Annihilating the Hillbilly: The Appalachian's Struggle with American Institutions*, fui del tutto d'accordo con le sue proteste nei confronti della programmazione del martedì sera della CBS nei primi anni Settanta: *The Beverly Hillbillies*, *Green Acres* e *Hee-Haw* erano "lo sforzo più intenso mai esercitato da una nazione per sminuire, umiliare e distruggere una minoranza all'interno dei suoi stessi confini".¹ "Se oggi venissero trasmessi programmi simili, che solo sfiorassero una tale malignità nei confronti dei neri, degli indiani o dei *chicanos*", scrive, "si scatenerebbe un'immediata protesta pubblica da parte delle organizzazioni liberali e dei politici del paese [...] ma [...] l'America può permettersi di continuare a ridere di questa minoranza, perché su questo sono tutti d'accordo: *hillbilly* non è bello".² Branscome ha le sue ragioni; più di una: i montanari appalachiani sono una popolazione marginale, è vero che l'America ride di loro e non c'è nessuno stigma a inibire le risate.

Ma l'accusa mossa da Branscome di intenzionale malignità mi infastidisce. Critiche di questo genere non riconoscono che almeno una parte della comicità di spet-

* Sandra L. Ballard è professore associato di inglese al Carson-Newman College. Dirige l'"Appalachian Journal". La traduzione è di Candida D'Aprile.

1. James Branscome, *Annihilating the Hil-*

lbilly: The Appalachian's Struggle with America's Institutions, "Katallagete 3" (Winter 1971), p. 25.

2. *Ibidem*.

tacoli come *The Beverly Hillbillies* deriva dall'ingenuità dei personaggi, oppure dal fatto che hanno la meglio sulla "gente di città" e sulle abitudini cittadine. Dopo tutto, se lo show fosse realmente malvagio, potrei forse accorgermi che i Clampett hanno portato con loro dalle colline anche tutti i tratti migliori: lealtà familiare, onestà, fiducia, rispetto degli altri e generosità?

Horace Newcomb, nel suo saggio *Appalachia on Television: Region as a Symbol in American Popular Culture*, concorda che "i valori più semplici dei Clampett hanno la meglio sui truffatori con scarsa moralità. Ciò che sembrava ingenuità si trasforma in profonda saggezza espressa con semplicità". Ma poi continua e spiega che *The Beverly Hillbillies* non propone "personaggi pienamente maturi che possano essere associati a dei valori positivi [...] la loro bontà è quella caratteristica dei bambini".³

Secondo Newcomb, quindi, il problema è che, nonostante le loro virtù, gli appalachiani vengono descritti come puerili e semplici. Certo, il comportamento di Jethro sembra spesso "puerile", ma Newcomb arriva persino ad affermare che Granny è "infantile nella sua quasi senilità", e che Jed "sembra uno zombie [...] e raramente è abbastanza attento da esercitare la sua volontà".⁴ Sebbene Granny sia comica, impressionabile e chiasiosa, i suoi rimedi naturali, contro i reumatismi, e le sue cene fatte in casa sono offerti nello spirito della generosità, non della "quasi senilità". E Jed Clampett, che con i suoi silenzi spesso trasmette saggezza, si comporta come un osservatore ironico delle stravaganze della sua famiglia, un partecipante attivo che esercita un tacito controllo, garantendo il prevalere della correttezza e dei valori positivi.

Riconoscere la sostanziale "bontà" dei Clampett mi fa sentire molto più a mio agio con *The Beverly Hillbillies* di quanto non lo siano alcune persone della regione. Ma ancora oggi, quando guardo le repliche, la mia mente analitica mi mette in guardia: "certo non dovresti ridere – questo show descrive senza vergogna la gente di montagna come *comic fools*. Vuoi davvero contribuire a perpetuare uno stereotipo che ancora oggi continua a stigmatizzare te e i tuoi vicini?" Non posso farne a meno. Continuo a ridere ogni volta che le idee cretine di Jethro fanno dire a Jed: "Un giorno o l'altro dovrò fare un lungo discorso con quel ragazzo".

Per via delle mie reazioni contrastanti allo stereotipo comico, mi sono messa a esaminare le fonti degli *hillbillies* comici, dalle immagini medievali e dal giullare rinascimentale fino alla letteratura e alla cultura americana moderna.⁵ Riesaminare i *fools* nel loro contesto storico offre un nuovo modo di osservarli, come canzonatori, *truth-tellers* e specchi della cultura, entità sovversive che si sovrappongono e si intrecciano.

3. Horace Newcomb, *Appalachia on Television: Region as a Symbol in American Popular Culture*, in W.K. McNeil, a cura di, *Appalachian Images in Folk and Popular Culture*, University of Tennessee Press, Knoxville 1995, pp. 322-23.

4. *Ibidem*.

5. Ringrazio infinitamente J.W. Williamson, autore di *Hillbillyland: What the Movies Did to the Mountains and What the Mountains Did to*

the Movies, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1995, per la sua generosità nel condividere alcune parti del manoscritto di *Hillbillyland* con me prima della pubblicazione. Dal suo libro ho tratto molti degli esempi a cui mi riferisco, anche se il suo lavoro ne contiene molti altri insieme a una meravigliosa collezione di illustrazioni.

Il *fool* (buffone) è per tradizione un outsider. Come la famiglia Clampett a Beverly Hills, i buffoni sono quasi sempre messi da parte, “estraniati, se non emarginati”. Wylie Sypher in *The Meanings of Comedy*, spiega che il buffone è “lo spettatore distaccato che è stato messo, o ha deciso di mettersi, al di fuori dei codici pre-stabiliti. Dalla sua posizione ‘al di fuori’ – una sorta di fulcro estrapolato – esercita il suo influsso su di noi”.⁶ In altre parole, se archiviamo lo *hillbilly fool*, e gli assegniamo un posto da cui affacciarsi sulla cultura americana, egli ha tutto il potenziale per occupare una posizione di potere.

Il potere di prendere in giro l’autorità potrebbe derivare dalla sensazione di essere irrilevante e di avere poco da perdere, caratteristica dello status di outsider. La parola *fool* deriva dal latino *folis*, che significa *oltre*. Il nome *fool*, secondo l’*Oxford English Dictionary*, di solito corrisponde a una o più di queste definizioni: “Carente in giudizio o buonsenso, uno che [...] si comporta stupidamente, una persona sciocca, un sempliciotto”; “uno che finge di essere folle per il divertimento degli altri, un giullare, un clown”; oppure, in termini biblici, una persona “cattiva ed empia”. Esaminando tutte queste definizioni insieme, così come fa lo psicologo William Willeford in *The Fool and His Scepter*, vediamo il buffone come una creatura libera e imprevedibile come il vento, uno sbruffone, uno le cui parole sono apparentemente senza significato, assurde o preoccupanti.⁷ Tuttavia, i buffoni esprimono idee liquidate come sciocche assurdità ma che potrebbero anche essere delle pericolose verità.

Un esempio tradizionale di questo tipo di buffone è quello che sfida Dio. I buffoni medievali, spesso nella parte di coloro che sono in lotta con la divinità o con una fonte di potere secolare, appaiono nei disegni accanto ai testi dei Salmi 14 e 53, dove il salmista scrive, “Il buffone ha detto in cuor suo, non c’è nessun Dio”. Le raccolte di salmi dal tredicesimo fino al quindicesimo secolo contengono illustrazioni che mostrano il buffone che discute con Dio, con i diavoli o con un monaco. Immagini del buffone rivelano la sua povertà rozza e logora, con i vestiti che a mala pena lo coprono, oppure nudo fino alla vita.⁸ La sua nudità può essere interpretata come un segno esteriore della sua autenticità.

In contrasto con immagini di ricchezza e di potere, il buffone del quindicesimo secolo indossa campanelli e molti colori, apparentemente per creare un divertente scontro visuale con la norma. Gifford spiega che “nella maggior parte dei casi [egli] prova a sottolineare la mancanza di simmetria che a volte accompagna la mancanza di buonsenso”. Tiene in mano un’arma, un bastone o un randello.⁹ Sebbene una sfida così evidente e così diretta alla divinità possa causare ansia e disagio a un credente o a un accorto osservatore, i credenti onesti che cercano la verità riconoscono il caos che scatena tale provocazione.

6. Wylie Sypher, *The Meanings of Comedy*, in Id., *Comedy*, Doubleday Anchor, Garden City, N.Y. 1956, p. 234.

7. William Willeford, *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Northwestern University Press, Evanston, Ill. 1969, p.10.

8. D.J. Gifford, *Iconographical Notes towards a Definition of the Medieval Fool*, in Paul V. Williams, a cura di, *The Fool and the Trickster*, D.S. Brewer, Rowman, and Littlefield, Totowa, N.J. 1979, pp. 31, 20.

9. Ivi, p.19.

I buffoni sollevano problemi e richiamano l'attenzione su verità e contraddizioni che molti non osano neanche esprimere. Come sottolinea J.W. Williamson, "lo Stato medievale ci mise poco a capire che [...] sancire una tale follia era il miglior modo per limitarla. Da qui l'istituzione della Giornata dei buffoni, *All Fools Day*, concessa un giorno all'anno e non di più". Incoraggiare la gente a fare i buffoni e a sfidare con parodie ogni sorta di autorità – da quella sacra a quella secolare – non voleva dire libertà, casomai l'opposto.¹⁰ Il festeggiamento di un giorno diede alla gente solo l'illusione della libertà. Il buffone autentico, quello ufficiale, *clown jester*, di certo godeva di un ruolo che lo rendeva realmente libero per tutto l'anno.

I buffoni shakespeariani godono di questo tipo di benefici che consentono loro di essere dei veri *true-tellers*. Willeford spiega che il *fool* è "una persona idiota o pazzza", uno con facoltà mentali autenticamente deliranti (un buffone di natura) o uno che "per mestiere finge di essere folle" (un buffone artificiale). "Al tempo di Elisabetta I, sia l'uno che l'altro erano *jester* o *clown*". Shakespeare ha creato i buffoni professionisti, come Touchstone in *Così è se vi pare* e Feste ne *La dodicesima notte*, e il buffone di natura in *King Lear*. Nella foresta di Arden, lontano dalla reggia, Touchstone fa la parodia dei costumi del castello e descrive con intelligenza i pregi della vita di campagna e di corte. È molto diverso dal buffone del *Re Lear*, "il quale comprende la pazzia di Lear più di chiunque altro. [...] In un certo senso, è senza paura, nonostante la continua minaccia della frusta da parte di Lear, con la quale il buffone verrebbe ufficialmente punito". Il *fool* del *Lear*, diversamente da Touchstone, è un outsider molto più complesso, che diventa il "capro espiatorio rituale" del re, benché offra al sovrano validi consigli filosofici e morali. Poiché il buffone agisce "totalmente al di fuori della gerarchia sociale, è libero di parlare e di comportarsi senza costrizioni".¹¹ La sua funzione è dire la verità ai potenti.

In linea generale, quindi, si può vedere lo *hillbilly fool* come una sorta di "clown rituale" che si fa beffa del potere attraverso la sfida a Dio o ad altre autorità. Secondo *Comedy High and Low* di Maurice Charney, i clown rituali sono "le creature più umili, le più basse nella scala sociale, totalmente anonime e insignificanti. Tuttavia, poiché dicono la verità, sono dotati di un enorme potere, anche se non ne sono consapevoli. Si limitano a recitare il loro ruolo nelle forme stabilite in maniera genuina e inconsapevole".¹² Lo *hillbilly fool* può ottenere ciò che vuole senza provarci, perché le sue azioni si basano sul senso comune e l'onestà e mettono in luce l'avidità e la bieca ignoranza di qualcuno con più potere che si considera superiore.

In particolare, i buffoni deridono quei potenti che si prendono gioco della propria vita. Nell'*Elogio della Follia*, per esempio, Erasmo per *fool* intende "ogni uomo in presenza di Dio": "Se io considero qualcuno un buffone", sostiene, "parto dal presupposto che io non sono un buffone; e pensando ciò, di fatto divento un buffone".¹³ Come spiega Williamson, "in altre parole, lo sciocco si può considerare come lo

10. Williamson, *Hillbillyland*, cit., p. 26.

11. Maurice Charney, *Comedy High and Low: An Introduction to the Experience of Co-*

medy, Oxford University Press, New York 1978, pp. 10, 173.

12. *Ibidem*.

13. Willeford, *Fool and His Scepter*, cit., p. 10.

specchio delle assurde possibilità del potere, una giocosa immagine riflessa predisposta a scopo terapeutico".¹⁴

In effetti, i buffoni funzionano così bene come specchi da creare una sorta di doppia visione. Spesso i buffoni medievali e i giullari delle corti rinascimentali tenevano delle piccole teste su bastoncini come promemoria per i nostri *io* divisi, la nostra vanità, la nostra confusa autocoscienza. Gli artisti europei ritraggono i buffoni con in mano degli specchi, per poter esaminare se stessi, l'immagine di qualcun altro, o un barlume di noi. In una delle illustrazioni di Holbein per l'*Elogio della Follia* di Erasmo, un buffone si osserva con lo specchio che ha in mano e l'immagine riflessa sembra prendersi gioco di lui mostrandogli la lingua.¹⁵

Un tarocco austriaco (1453-57) porta l'iscrizione: "Donna-buffone. Guarda la sua stupida faccia che sogghigna allo specchio". Il problema è che la faccia nello specchio non ride, mentre ride la donna che tiene lo specchio, anche se l'angolatura dello specchio sembrerebbe piuttosto riflettere l'osservatore che non la donna-buffone.¹⁶ Lo specchio riflette realmente e simbolicamente l'interazione tra il buffone e noi, tra illusione e realtà, tra inganno e consapevolezza di sé.

Gli artisti ritraggono il buffone briccone tedesco Till Eulenspiegel con un gufo e uno specchio. Il nome Eulenspiegel mette insieme "gufo" (*Eule*), simbolo di saggezza, con "specchio" (*Spiegel*). Secondo Williamson, "sia il gufo che lo specchio erano già da prima simboli di conoscenza di sé e saggezza, ma la saggezza di Till risiede nella conoscenza della follia". Quando il personaggio funge da giullare, consente al gufo di guardare nello specchio, "che di nuovo è rivolto al lettore: 'per acquisire saggezza, guarda dentro la follia e vedi te stesso'".¹⁷

Quando un buffone ci mostra come siamo, se ci fidiamo di ciò che vediamo, possiamo chiamarlo *iron*. Ripercorrere la lunga eredità del buffone dalla letteratura europea a quella americana diventa più facile grazie alla riflessione sulla commedia classica operata da Northrop Frye in *Anatomy of Criticism*, che offre la terminologia per dare un nome alle relazioni visibili tra il buffone e gli altri. Secondo Frye, l'*iron*, l'ironista, è il primo a disapprovare; capisce che "gli esseri umani non cambieranno né possono cambiare, per cui il meglio che possiamo fare è ridere di noi stessi e degli altri".¹⁸ L'*iron* "riflette una visione comica della vita" e la sua funzione è quella di "sconfiggere l'illusione dell'*alazon*".¹⁹ L'*alazon*, "impostore" in greco, è "colui che vorrebbe o prova a essere qualcosa di più di quello che è".²⁰

L'*iron hillbilly* "dà per scontato un mondo pieno di ingiustizie, pazzie e crimini, e che ciononostante è stabile e insostituibile [...]. Raccomanda una vita ordinaria al suo meglio: una conoscenza intuitiva della natura umana in sé e negli altri, evitando ogni illusione". Frye descrive questo *iron* come "un campagnolo con af-

14. Williamson, *Hillbillyland*, cit., p. 27.

15. Willeford, *Fool and His Scepter*, p. 35.

16. Ivi, p. 39.

17. Williamson, *Hillbillyland*, cit., pp. 27, 28.

18. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), Princeton University Press, Princeton, N.J. 1971, p. 40 (*Anatomia della cri-*

tica, trad. di Rosa-Clot e S. Stratta, Einaudi, Torino 1969).

19. Robert J. Higgs, *Loyal Jones: Calvinist Eiron*, presentato in occasione dei festeggiamenti per il pensionamento di Loyal Jones, Berea, Ky. 1994, p. 4. Ringrazio Jack Higgs per aver condiviso con me questo lavoro.

20. Frye, *Anatomy of Criticism*, cit., p. 39.

finità pastorali” e lo allinea con “il tipo di satira americana che viene presa per *folk humor*, esemplificata nei Bigelow Papers, in Mr. Dooley, Artemus Ward e Will Rogers”.²¹ Queste figure hanno in comune la propensione a smascherare le illusioni sgonfiando l’arroganza e la presunzione.

Nella letteratura americana, William Byrd II è uno dei migliori esempi di *azalon* del diciottesimo secolo, il tipo ampolloso che assume un atteggiamento di superiorità nei confronti degli abitanti della Carolina in *The History of the Dividing Line, Between Virginia and North Carolina as Run in 1728-29*. Byrd, un aristocratico della Virginia, descrive il North Carolina come “il paese dei cafoni”, un prototipo di Dogpatch, USA: “Certamente non esiste un altro luogo al mondo in cui gli abitanti vivono con meno sforzo del North Carolina. Si avvicina più di ogni altro posto alla descrizione del ‘paese dei cafoni’, grazie alla gradevolezza del clima, alla facilità di raccogliere provviste e alla pigrizia della popolazione”.²² Lungo il suo viaggio attraverso una zona boschiva e selvaggia, Byrd, la figura dell’*alazon* per eccellenza, si considera chiaramente superiore ai rozzi abitanti del North Carolina. Secondo Byrd, i contadini sono buffoni particolarmente incapaci:

Fanno alzare dal letto le loro mogli la mattina molto presto, mentre loro sono ancora sdraiati a russare, finché il Sole non ha percorso un terzo del suo tragitto e sparso tutta la sua malsana umidità. Poi, dopo essersi stiracchiati e aver sbadigliato per mezz’ora, accendono le pipe e, protetti da una nuvola di fumo, si avventurano all’Aria aperta [...].

In questo modo sciupano la loro Vita, come il Fannullone di Salomone, a Braccia incrociate, e alla fine dell’anno a malapena hanno pane da mangiare.

A dire la Verità, è un’assoluta avversione nei confronti del lavoro che fa allontanare la gente dal North Carolina, dove un sole forte e caldo ribadisce la loro eterna predisposizione alla pigrizia (annotazione del 25 marzo 1841).²³

L’aristocratico Byrd è tra i primi nella letteratura americana a fare la caricatura delle popolazioni rurali, descrivendo rudi e pigri bevitori di liquori fatti in casa. Gli abitanti del “paese dei cafoni” bevono rum che “non impropriamente viene chiamato ‘ammazzadiavoli’ [...] distillato in quei luoghi da melasse sconosciute che, se abilmente trattate, vengono sfruttate fino all’ultima goccia”.²⁴ In quest’opera, la descrizione degli abitanti del North Carolina non consente loro di diventare veri *ei-ron*, poiché egli non dà mai loro la possibilità di parlare per sé.

Tuttavia Byrd contrappone la loro mancanza di operosità alle sue aspettative e non alle loro effettive necessità: infatti li descrive come un popolo autosufficiente che vive di poco lavoro perché se lo può permettere. Poiché gli abitanti del North Carolina hanno scelto saggiamente di risiedere in un luogo che facilmente soddi-

21. Ivi, pp. 226, 227.

22. William Byrd II, *The History of the Dividing Line...* in George McMichael et al., a cura

di, *Anthology of American Literature*, vol. 1, MacMillan, New York 1980, p. 205.

23. *Ibidem*.

24. Ivi, p. 206.

sfa i loro bisogni, le loro azioni suggeriscono che Byrd non è riuscito a vederli (ma anche a vedere se stesso) con chiarezza.

Uno dei migliori esempi di *iron* di frontiera americano del diciannovesimo secolo è Sut Lovingood, di George Washington Harris. "Sut era un personaggio delle montagne del Tennessee chiassoso, turbolento e anticonformista, che raccontava le sue storielle fantastiche nella sua lingua e rifletteva ipocrisie, ingiustizie e assurdità della natura umana".²⁵ Con molta più volgarità di molti *hillbilly fool* successivi, Sut sfida ogni tipo di autorità, dal suo stesso padre, preda dei calabroni, alla "legge" e al predicatore. Ammiriamo la sua capacità di prendersi gioco dell'autorità, di smascherare la disonestà e di svelare le illusioni che abbiamo su noi stessi e sugli altri.

Come *iron* americano, Sut getta non poca ombra sul XIX e sul XX secolo. Thomas Inge, curatore della riproduzione originale di *Sut Lovingood Yarns*, sottolinea che Mark Twain, dopo aver recensito il libro nel 1867, mostrò un'immensa, duratura ammirazione per l'opera, e che William Faulkner possedeva una copia del libro che teneva sotto il letto. "I bianchi poveri di Erskine Caldwell, gli abitanti di Dogpatch di Al Capp, o i *Beverly Hillbillies* della televisione [sic], e personaggi di *Hazard* [sic] fanno parte di questa tradizione." Infatti, Inge sostiene che Sut influenzò in modo diretto il disegnatore di cartoni animati Billy De Beck quando trasferì la pista di Barney Google sugli Appalachi e, finché era vivo, conferiva "un'autenticità accuratamente ricercata" ai fumetti. "Solo dopo un'attenta lettura e una crescente ammirazione nei confronti delle storie di Sut Lovingood, creò Snuffy Smith".²⁶ Tuttavia il personaggio dei fumetti Snuffy Smith cambiò drammaticamente quando venne affidato all'assistente di De Beck, Fred Lasswell. Stephen Becker, autore di *Comic Art in America*, descrisse Snuffy Smith e il suo clan come "non più reali della famiglia Yokum di Al Capp, ma la loro devozione al *moonshine*, whisky di contrabbando, e la generale belligeranza li ha avvicinati di molto all'archetipo dello *hillbilly* americano".²⁷

Diversamente da Snuffy Smith, comunque, Sut Lovingood è un buffone schivo che non si prende in giro. Sut dimostra una consapevolezza sufficiente a definirsi un "dannato buffone nato" e da chiedere ai lettori "avete mai visto un tale esempio di essere umano prima"? Sut non potrebbe disapprovare di più quando si vede come un uomo senza anima: "Non ho un'anima, ma solo uno stomaco a prova di whisky".²⁸

Come "dannato buffone nato", Sut solleva domande sovversive e pericolose sulla natura umana. Sfida i rappresentanti di Dio (vescovi e dignitari) e la sua visione del mondo rispecchia le sue considerazioni sulla sete umana di potere: "Dove non c'è abbastanza cibo, i bambini grandi spingono quelli più piccoli fuori dalla mangiatoia e si pappano anche la loro parte. È una sorta di grande abbuffata: i vescovi mangiano i dignitari, i dignitari mangiano la gente comune; mangiano gente come

25. Thomas Inge, Introduzione a George Washington Harris, *Sut Lovingood: Yarns Spun by a Nat'ral Born Durn'd Fool*, St. Lukes Press, Memphis 1987, s.i.p.

26. *Ibidem*.

27. Stephen Becker, *Comic Art in America*, Simon and Schuster, New York 1959, p. 94.

28. Harris, *Sut Lovingood*, cit., p. 172.

me, io mangio l'opossum, gli opossum mangiano i polli, i polli ingoiano i vermi, e i vermi sono contenti di mangiare la polvere, e la polvere è la fine di tutto".²⁹ Sut non si fa alcuna illusione sulla natura umana e l'unica cosa che considera sacra è il qui e ora, e infatti dice: la polvere è la fine di tutto. Come sottolinea Robert J. Higgs, "solleva il problema di chi sia il buffone più grosso: Sut, che riconosce la sua condizione, o quelli di noi che si rifiutano di riconoscere i nostri modi rapaci e le nostre vanità?"³⁰ Sut, un *iron* senza pari, ci chiede di analizzare il nostro posto nella grande catena della vita.

Sut Lovingood ha ispirato lo *hillbilly fool* delle vignette. Quando Al Capp nel 1934 mise al mondo Mammy, Pappy e Abner Yokum nel suo fumetto *Li'l Abner*, l'idea gli venne dai ricordi di un viaggio in autostop attraverso il Kentucky, e dalla popolarità della musica *hillbilly* di un vaudeville radiofonico.³¹ Capp, che fuse le parole *yokel*, *cafone*, e *Hokum*, comicità, per creare il nome Yokum, fu il primo creatore di cartoni animati a utilizzare *hillbillies* come protagonisti.³²

Capp descrisse i suoi ossuti contadini come "una famiglia di innocenti" che impara che il mondo fuori dalla nativa Dogpatch, nel Kentucky, è un luogo infido: "Questa loro innocenza è indistruttibile, tanto che se da un lato possiedono tutte le semplici virtù in cui noi dichiariamo di credere, dall'altra sembrano innocenti perché il mondo intorno a loro è irritato dalla loro presenza, li inganna, li maltratta. Loro si fidano, sono gentili, leali, generosi e patriottici. Il mondo in cui si trovano è veramente sconcertante". Le trame, in particolare nei primi anni di *Li'l Abner*, contrapponevano la famiglia Yokum, rozza e innocente, a gente di città che non rispondeva all'idea di correttezza e di decoro che a Dogpatch erano la regola. Ciononostante, Dogpatch è "in definitiva [...] il semplice e quindi spesso sbalorditivo riflesso del mondo che la circonda. Tanto più ridiamo di Dogpatch, quanto più realisticamente è in grado di parodiare la nostra società, e gli abitanti di Dogpatch sono irresistibili quando rivelano con la loro follia le nostre assurdità".³³

Nell'episodio *The Zoot Suit Yokum*,³⁴ per esempio, Al Capp fa un attacco all'insensatezza del mercantilismo e del capitalismo americano. Mr. J. Colossal McGenius, un dirigente di un'azienda pubblicitaria che guadagna diecimila dollari a consulenza, assume Lil' Abner per indossare uno *zoot suit* e "fare buone azioni e gesta sorprendenti!!" Abner acconsente, "Perfetto!! Mi piace fare buone azioni e sono pratico di gesta stupefacenti, vedi"? Abner, come Jethro in *The Beverly Hillbillies*, sostiene anche di avere "l'intelligenza che ci vuole in questo lavoro! Beh, senti questa! Due più due fa tre; tre più tre fa quattro [...]"³⁵

29. Ivi, p. 228.

30. Robert J. Higgs, *Versions of 'Natural Man' in Appalachia*, in J.W. Williamson, a cura di, *An Appalachian Symposium: Essays Written in Honor of Cratis*, Appalachian State University Press, Boone, N.C. 1977, p. 161.

31. Becker, *Comic Art in America*, cit., p. 188, e Catherine Capp Halberstadt, *Introduzione a Li'l Abner: Dailies, Volume One: 1934-35*, Kitchen Sink Press 1988, p. 4.

32. Edwin T. Arnold, *Al, Abner, and Appalachia*, "Appalachian Journal", 17 (Spring 1990), pp. 264, 266.

33. Ivi, pp. 266-67, 274.

34. Lo *zoot suit* è un vestito da uomo con giacca lunga e larga e pantaloni a tubo e a vita alta di moda negli anni Quaranta [N.d.t.]

35. Al Capp, *Innocents in Peril: The World of Li'l Abner* (1952), replica. *Li'l Abner: Dailies, Volume One: 1934-35*, cit., p. 5.

Quando Abner dimostra di possedere “un coraggio incredibile, temerario” che attrae l’attenzione dei media, le vendite di *zoot suit* vanno alle stelle e si ha l’impressione che l’intera nazione sia impazzita. I titoli dei giornali annunciano (profeticamente) che a una celebrità dei media è stata “proposta una candidatura alla Presidenza”!! Le altre fabbriche di abbigliamento si uniscono per screditare Abner e assumono un carcerato, Gat Garson, per agire in modo spregevole in modo da rovinare la reputazione degli *zoot suit*.³⁶ Manipolato dall’uomo ricco e potente, Abner è chiaramente uno sciocco, ma tali sono quegli americani che si fidano ciecamente del mondo della pubblicità e dei media.

Nonostante la sua fama di arcinoto *hillbilly fool* dei fumetti, Li’l Abner Yokum ha un’identità complessa. È un eroe perché “in qualche modo rimane inalterato [...] si mantiene sostanzialmente buono e incorruttibile”, e nello stesso tempo è un antieroe. “Dopo tutto”, come spiega Arthur A. Berger, “è un buffone, non ha un lavoro ed è disinteressato nei confronti delle donne in modo preoccupante. È un uomo senza qualità in un mondo senza ordine, senza buonsenso, in un caos morale e politico. È un continuo rifiuto del sogno americano ‘from rags to riches’, ‘dalle stalle alle stelle’, perché lui è sempre nelle stalle e sembra starci bene”.³⁷ La follia di Abner è ridicola, ma a osservare bene quelli che lo raggirano, vediamo che da un lato siamo più intelligenti e più bravi a trattare con mascalzoni più potenti e di classe più elevata, dall’altro preferiamo di gran lunga la fiducia di Abner nella bontà del prossimo a un’alternativa tanto cinica.

La maggior parte della gente percepisce Li’l Abner come un buffone, “per via delle cose che dice e che fa”, ma secondo Berger, “non hanno ben capito che tipo di buffone sia”. Il ruolo di Abner come pedina di gente di città ricca e di successo, come sottolinea Berger, lo rende “una vittima che attira su di sé tutto l’odio delle divinità (e che dà sollievo al lettore per il fatto di essere palesemente stupido e inferiore)”.³⁸ Quando ridiamo di questo *hillbilly fool*, ridiamo di noi stessi.

La satira di Capp in *Lil’ Abner* mette davanti allo specchio una società che è molto più propensa a ridere di sé in un fumetto piuttosto che in un editoriale. *Lil’ Abner* ci conduce attraverso le contraddizioni della natura umana come la tendenza a fidarsi delle persone, ma a dubitare delle apparenze; a vivere liberamente, ma a opprimere occasionalmente gli altri; a manipolare e a essere manipolati. “Se [...] Capp riesce a farci vedere quanto siamo ipocriti, e nello stesso tempo a non scatenare in noi il disprezzo per quello che siamo, allora ci sta insegnando qualcosa”.³⁹ (Quando, verso la fine della sua vita, Al Capp ha assunto posizioni decisamente più conservatrici, tendeva a insegnarci meno).

Infine, attraverso lo studio degli *hillbilly fools* in *Lil’ Abner* nella prima metà del ventesimo secolo, abbiamo l’opportunità di saperne di più su altre icone *hillbilly* nella cultura popolare della fine del secolo: l’uomo col cappello floscio, la tuta da

36. Al Capp, *From Dogpatch to Slobbovia: The World of Lil’ Abner*, Beacon, Boston 1964, s.i.p.

37. Arthur Asa Berger, *Lil’ Abner: A Study in American Satire*, Twayne, New York 1970, pp. 92, 163.

38. Ivi, pp. 90, 91.

39. David Manning White, *The Art of Al Capp*, in Al Capp, *From Dogpatch to Slobbovia*, cit., s.i.p.

lavoro, scalzo, insomma, l'immagine dello *hillbilly* da cartolina che si vende in qualunque negozio per turisti da Gatlinburg, Tennessee, a Little Rock, Arkansas; da Blowing Rock, North Carolina, a Bluefield, West Virginia.

Quando J. W. Williamson, direttore della rivista "Appalachian Journal", si chiede: "Chi compra queste icone negative?", la sua risposta è "certo non il ceto urbano che si danza la danza della scalata sociale, i manager, i professionisti, i guerrieri da scrivania". Invece, pensa Williamson, "i souvenir sugli *hillbillies* non finiscono nei condomini, ma nelle case di campagna dove il significato profondo è riconosciuto e accolto. Li comprano quelli che lavorano, la gente che vive del proprio stipendio, e stanno allo scherzo. Lo *hillbilly* si prende il suo dannato riposo proprio in mezzo a tutta questa gente che lavora. Ride fragorosamente della rispettabilità della classe media. Per assurdo è piacevolmente libero".⁴⁰ Chi crede che questi consumatori si limitino a sottoscrivere lo stereotipo acquistando i souvenir potrebbe non aver capito qual è il punto: il vero sciocco è l'illuso che crede nell'immagine, non colui che capisce lo scherzo e lo porta a casa.

E allora, che cosa c'entra tutta questa storia con *The Beverly Hillbillies*? Come gente di campagna inserita in un contesto urbano, i Clampett, come molta gente degli Appalachi, sono degli outsider nella cultura americana. Sono vestiti di stracci, e ci ricordano la straccioneria dei buffoni medievali; i Clampett sono liberi, liberi di non andare "al di sopra di come sono cresciuti" con bei vestiti, macchine sportive, e "usanze cittadine" che non sono loro familiari.

Il petrolio trovato sotto la loro proprietà li ha resi milionari e li ha fatti trasferire da una capanna sugli Ozark a una villa di Beverly Hills, ma non sono molto cambiati. I soldi gli permettono di smascherare l'avidità del banchiere Milburn Drysdale e gli eccessi del capitalismo americano, ma non si fanno illusioni su se stessi. Sanno di non conoscere le usanze di città, ma sanno anche che prima di lasciare le montagne avevano già imparato tutto ciò che era importante.

Come Sut Lovingood, si godono la vita e nei loro incontri con i vari personaggi, dal poliziotto al prete, al medico al professore universitario, mettono continuamente in discussione figure autorevoli con domande oneste. Come disse Al Capp dei suoi Yokum a Dogpatch, i Clampett possiedono un'innocenza gradevolmente "indistruttibile" e "rivelano con la loro follia le nostre incongruenze".⁴¹ Sono dei buffoni che ci mettono davanti allo specchio quando dicono la verità. Lo *hillbilly fool* può ottenere ciò che vuole anche senza provarci perché le sue azioni si basano sul buon senso e l'onestà, e rivelano la bieca ignoranza e l'avidità di qualcuno con più potere che si crede superiore. I Clampett mi ricordano che non devo essere accondiscendente con quelli che sono in una posizione di potere e che tradiscono la mia fiducia e il mio buon senso. Se non mi avessero mai aiutato a vedere me stessa un po' più chiaramente, mi arrabbierei molto a vedere gli *hillbilly fools* in televisione, sulle cartoline e sugli scaffali di metallo del benzinaio all'angolo. Ma ora che riesco a vedere il legame tra questi "sciocchi" e i loro simili, finalmente capisco lo spirito.

40. Williamson, *Hillbillyland*, cit., p. 3.

41. Arnold, *Al, Abner, and Appalachia*, cit., pp. 266, 274.