

Poor whites/White trash: una ricognizione

Cinzia Scarpino

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

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

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

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

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

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

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

Dolly, Daisy Mae, Emmie, Dorothy

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

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

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

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

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

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

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

6 Ivi, p. 86.

7 Ivi, p. 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vie del tabacco e uomini di fama

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Elegie, lutti, crisi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23 Ivi, p. 9.

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

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

24 Ivi, pp. 63 e 89.

25 Ivi, p. 9.

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

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

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

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

Questo numero

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

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

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

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

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

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

Coda

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

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