

Svolte sbagliate? Stereotipi sociali e paesaggi della paura nella tradizione cinematografica del *backwoods horror*

Elena dell'Agnese*

*When people have sex with their immediate relatives
they produce 'people' like this,
like a real life Wrong Turn movie*
(Facebook, commento di un utente, 2015)

Introduzione

“Goofy Hillbilly Teeth”: con una simile etichetta si possono trovare in vendita, negli Stati Uniti, diversi tipi di dentiera di gomma, da indossare per scherzo. Anche se con delle varianti, sono tutti caratterizzati dall’essere privi dei denti anteriori, oppure dall’aver denti storti, rotti o cariati, a imitazione di quella che si suppone essere la vera dentatura di un “abitante delle zone rurali del Sud degli Stati Uniti”, ossia di un *hillbilly*. Le dentiere senza denti, tuttavia, non sono l’unico oggetto che dileggia le presunte caratteristiche di questa porzione della popolazione americana. Per esempio, la “Bibby-Bob Products”, una delle imprese maggiormente attive nel settore, vende pantofole chiamate “Hillbilly feet”, che simulano piedi a sei dita. La stessa ditta ha una sezione del catalogo intitolata “Redneck stuff” in cui oltre agli “hillbilly work boots”, copricalzature che simulano vecchi scarponi da lavoro tanto usati da lasciar fuori i piedi, si trovano anche finti proiettili da utilizzarsi come fermacapelli, adesivi che richiamano la caccia con la balestra, figurine di suonatori di banjo (sempre straccioni e con le solite sei dita) e altre amenità.

L’umorismo offensivo non si ferma dunque a sottolineare il fatto che hanno i denti guasti; si scherza anche sul fatto che sono portatori di tare ereditarie, in quanto incestuosi (e dunque hanno sei dita dei piedi), che sono poveri (e dunque hanno le scarpe bucate), che amano le armi e che sono violenti (e dunque hanno il fucile o la balestra sempre a disposizione).

All’interno della cultura popolare statunitense, gli stereotipi negativi nei confronti di coloro che vengono chiamati *hillbilly*, *rednecks* (o talora anche *hicks*)¹ hanno una lunga storia. Oltre agli oggetti che giocano sugli stereotipi esistono le barzellette,² le serie comiche, o le battute del tipo di quelle proposte da Jeff Foxworthy con “*Potresti essere un redneck se...*”³ Al di là dell’umorismo, tuttavia, vi è il cosiddetto “senso comune”. Che gli abitanti delle zone extra-urbane degli Stati Uniti del Sud siano da tempo considerati ignoranti, ostili nei confronti di chi non appartiene al loro mondo e spesso anche inveterati razzisti può essere messo in luce tramite l’analisi dell’uso del termine *redneck*, all’interno della stampa di fine secolo.⁴ Il persistere di simili stereotipi è oggi confermato dall’immagine del *redneck* ancora proposta da serie te-

levisive di grande successo come *Lost* e *The Walking Dead* (dove il *redneck* è l'epitome del razzista)⁵ o dalla rappresentazione grossolana che ne viene offerta da "reality tv" show come *Here Comes Honey Boo Boo*, *Duck Dynasty*,⁶ o *Big Tips Texas* (ambientato in un locale chiamato, in modo molto esplicito, "Redneck Heaven").

Data la loro diffusione e pertinacia, tracciare la storia e l'evoluzione di simili stereotipi è obiettivo troppo ampio per essere trattato in modo appropriato in questa sede. Troppo complesso è anche cercare di comprendere se e come questi stereotipi sono divenuti "figurazioni", ossia se, superando il semplice ruolo di "etichette" applicate dall'esterno, sono entrati tanto in profondità da configurare il percorso identitario di quanti ne sono oggetto.⁷ Il fine di questo lavoro è, più modestamente, quello di identificare il ruolo svolto dal cinema nel delineare e perpetuare tali stereotipi. In particolare, al centro dell'analisi si pone una specifica tradizione narrativa, all'interno del genere horror, genericamente indicata come *backwoods horror*, anche se, nell'ambito dei Film Studies, lo stesso sottogenere viene talora designato come "urbanoia",⁸ "rural horror",⁹ "road-horror movie",¹⁰ "hillbilly horror" e "redneck horror". La raffigurazione degli abitanti delle aree extraurbane americane come zotici senza denti, violenti e pericolosamente aggressivi nei confronti dei "civilizzati" abitanti delle città che si avventurano incauti al di fuori della strada nota rappresenta, infatti, un cliché narrativo tipico di questo sottogenere dell'horror cinematografico, in cui "la vittima viene codificata come urbana e sia il *setting* sia il mostro come rurali".¹¹ Il *backwoods horror* prevede una trama abbastanza standardizzata, in cui le vittime sono costituite da un gruppo di giovani (o da una famiglia, ma raramente si può trattare anche di un singolo individuo) che lascia la città per raggiungere una destinazione nota, si avventura poi per una strada ignota, perde il controllo della propria capacità di muoversi in autonomia (perché ha un incidente, perché finisce il carburante o semplicemente perché smarrisce la strada) e incappa in esponenti della popolazione locale assai poco amichevoli (spesso deformi, talora addirittura cannibali).

Dopo una breve introduzione alla genealogia di questo sottogenere cinematografico, verranno messi a fuoco gli elementi ricorrenti all'interno del cliché narrativo, sia per quanto riguarda gli abitanti delle aree rurali, sia in relazione alla costruzione del paesaggio extraurbano come "paesaggio della paura". La stereotipizzazione sociale, ma anche fisica e culturale di *hillbillies* e *rednecks* verrà interpretata come un processo di *othering*, ossia come una rappresentazione marcatamente negativa di una componente "debole" della comunità nazionale. In questo caso, tale rappresentazione si sviluppa in riferimento alla condizione sociale (la povertà) e alla classe socio-spaziale (lo spazio extraurbano). La variabile "razza" sembra essere invece influente in senso positivo: come ogni *redneck* e *hillbilly* che si rispetti, i "cattivi" del *backwoods horror* sono tutti inesorabilmente "bianchi".

Infine, come evidenziato dagli esempi precedenti, *hillbilly* e *redneck* sono etichette che vanno al di là di una immediata identificazione regionale. In generale, la prima è spesso riferita agli abitanti del Kentucky e, in particolare, degli Appalachi, mentre la seconda può estendersi dall'Alabama al Texas. Anche i film identificabili come *backwoods horror* possono essere ambientati in molti quadri regionali diversi; tuttavia, sono accomunati dall'essere centrati su un contrasto fra persone che pro-

vengono da un contesto urbano, rappresentate come vittime, e persone che invece vivono nelle campagne più o meno remote degli stati del Sud, rappresentate come i loro aggressori. Anche il paesaggio extra-urbano si colora di tratti minacciosi, ed è delineato da una specifica “geografia della paura”,¹² che si oppone alla rappresentazione idilliaca offertane da altri generi narrativi. Il Sud rurale diventa così una metafora di quanto di peggio c’è negli Stati Uniti, della loro violenza, della corruzione, dell’oppressione¹³ e ovviamente anche del razzismo.

Perdersi? Alle radici del “backwoods horror”

“Una proporzione enorme di storie horror ha come punto di partenza la visita o il trasferimento in campagna di personaggi (sub)urbani”. Così Carol Clover,¹⁴ autrice di uno dei primi studi mirati a identificare i cosiddetti “luoghi comuni” dell’horror, metteva in evidenza, già nel 1992, quanto la “gita in campagna”, o il semplice attraversamento di spazi extra-urbani da parte di gente di città, costituissero un espediente narrativo ricorrente all’interno della tradizione del genere, in particolare per quanto riguarda la cinematografia americana. In realtà, il timore di smarrirsi “la retta via”, per finire in una “selva oscura” e incontrarvi fiere, orchi o streghe, si inserisce in una tradizione assai lunga; basti pensare a *Cappuccetto Rosso*, *Hansel e Gretel* o *Pollicino*, e in genere a tutti i “Warn Märchen” della tradizione europea,¹⁵ caratterizzati da una trama in cui il o la protagonista si perdono nel bosco, dopo essersi allontanati dal centro abitato, e incontrano ogni sorta di brutti ceffi (spesso caratterizzati da abitudini antropofagiche). La continuità di un film come *I Spit on Your Grave* (1978, in italiano *Non violentate Jennifer*), e del sottogenere “rape and revenge” (“stupro e vendetta”) nel suo complesso, con una fiaba come *Cappuccetto Rosso* non può essere negata (anzi, come osserva la stessa Clover, la vendetta del boscaiolo della fiaba, che apre il lupo in due per far uscire Cappuccetto Rosso, non è meno horror della controparte cinematografica).¹⁶

Tuttavia, per quanto riguarda gli Stati Uniti, all’immaginario prodotto dalla tradizione delle favole ammonitrici europee, si aggiunge “un’altra riserva di legami misteriosi cui attingere...”, rappresentata dall’esperienza degli spazi sconfinati della frontiera e, come suggerito immaginificamente da Lovecraft, dalle “grandiose e cupe foreste vergini in cui un crepuscolo perpetuo riusciva a nascondere tutti gli orrori” e dalle “orde di indiani color rame le cui strane sembianze saturnine e le cui abitudini violente suggerivano valide tracce di origine infernale”.¹⁷ Questo insieme di timori e di paure, oltre che dalla diretta esperienza dei primi coloni, sarebbe poi stato alimentato dai racconti autobiografici di coloro che erano stati catturati e tenuti prigionieri dagli “indiani”, come quello di Mary Rowlandson (*The Sovereignty and Goodness of God: Being a Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs Mary Rowlandson*, 1682), e dalle successive narrazioni di fantasia prodotte sullo stesso tema. Il genere delle cosiddette “captivity narratives” è considerato come uno dei “miti fondanti” della nazione americana.¹⁸ Tuttavia, l’iniziale significato di “monito spirituale” dei primi racconti venne ben presto stravolto, lasciando il posto, nelle narrazioni successive, a toni pruriginosi e dettagli raccapriccianti di violenza ses-

suale e cannibalismo, che ne fecero un prodotto di grande successo commerciale. La questione del cannibalismo, tuttavia, non rimase limitata al tema dell'incontro con l'altro; come testimoniato dai racconti relativi alle durezze affrontate dai primi coloni, l'atto di cibarsi di carne umana diveniva infatti una possibilità anche all'interno della comunità "civile", se i suoi membri venivano a trovarsi in condizioni estreme (come era avvenuto nell'inverno del 1609-1610, "the starving time").¹⁹ Grande eco ebbero dunque, in questo senso, le testimonianze dei pionieri sopravvissuti a spedizioni particolarmente sfortunate (come il famigerato "Donner party").

Come si vede, il processo di *othering* degli abitanti degli spazi rurali più remoti, degli Appalachi o delle campagne del Sud, ingenerosamente stereotipati nelle loro caratteristiche di arretratezza culturale, di povertà, di sostanziale mancanza di civiltà e di morale (e che ben possono sostituirsi agli "indiani" delle "captivity narratives") ha origini piuttosto lontane. La figura iconica degli abitanti delle zone extraurbane è infatti l'oggetto di una lunga storia culturale e, se la raffigurazione grafica e le cartoline d'epoca di fine Ottocento ne hanno fatto delle macchiette,²⁰ la ricerca geografica d'inizio Novecento, ancora fortemente permeata di determinismo, ne ha invece offerto un ritratto impietoso, sottolineando come essi fossero rimasti al diciottesimo secolo, mentre il resto degli Stati Uniti era già nel ventesimo.²¹ In quegli stessi anni anche statistica e eugenetica, allora di moda, offrivano dati secondo i quali una buona parte delle famiglie bianche del Sud risultava caratterizzata da difetti, legati all'accoppiamento fra consanguinei.²²

La rappresentazione degli abitanti degli spazi rurali americani in modo stereotipato è passata anche attraverso l'apparente bonomia di fumetti e cartoni animati: basti pensare al personaggio del sempliciotto di campagna, rappresentato da *Li'l Abner* di Al Capp (1934-1977) e al disneyano *Dinamite Bla* (in originale, *Hard Haid Moe*), il contadino perennemente armato di fucile che vive nei pressi di Paperopoli (1964-). Il cartone animato *Scooby Doo* (Hanna & Barbera, dal 1969) ripropone a sua volta il cliché narrativo del *backwoods horror*: episodio dopo episodio, vede infatti vagabondare per le campagne degli Stati Uniti quattro studenti di città, che incappano in eventi drammatici di natura apparentemente soprannaturale e poi smascherano le malefatte, squisitamente umane, dei cattivi locali. Pur con toni assai differenti, trame che, in ambito letterario, oppongono uno o più outsider di provenienza urbana agli abitanti di una piccola comunità rurale sono state variamente sviluppate prima da H.P. Lovecraft, poi da Shirley Jackson e da Stephen King.²³

La forma di cultura popolare che ha dato maggiore spazio alla rappresentazione di questi elementi narrativi tuttavia è stata la cinematografia. Com'è stato in precedenza sottolineato, il *backwoods horror* costituisce il cliché narrativo di una molteplicità di pellicole girate negli Stati Uniti a partire dagli anni Settanta. Tuttavia, alcuni degli ingredienti tipici di questo schema sono stati variamente sviluppati dal cinema americano anche prima di allora. Per esempio, il timore di perdersi, spesso combinato alla paura "gotica" della casa,²⁴ ossia della dimora isolata, abitata da famiglie di pazzi o devianti, è già presente in un film horror degli anni Trenta come *Il castello maledetto* (1932, *The Old Dark House*).

Di segno diverso, ma anch'esso avvicicabile al tema per alcuni aspetti fondamentali, è *Psycho* (1960). Il film è caratterizzato anche dalla presenza di altri due

elementi tipici dell'horror, la casa ("Casa Bates" è infatti divenuta nel tempo un esempio classico di "architettura horror") e la famiglia "particolare" che la abita (anche se poi, in questo caso, la famiglia si riduce a un unico individuo dall'identità multipla), ma l'horror psicologico di Alfred Hitchcock oppone, secondo Kim Newman, il senso dinamico dello spazio di chi attraversa l'America in automobile, alla staticità di chi è invece radicato in unico luogo (e quindi è simbolicamente tagliato fuori dallo scorrere degli eventi e dall'avanzare della società). Sempre secondo Newman, del resto, molte altre sono le pellicole che hanno contribuito a dare del Sud degli Stati Uniti l'immagine di una "serra di follia e crudeltà", alimentando l'idea che chi si muove, ma è abbastanza sventurato da uscire dalla strada principale, sia destinato a finire vittima di chi è lì fermo a marcire.²⁵

Un esempio di *hicksploitation*, ossia di sfruttamento visuale della figura stereotipata dell'abitante dell'America rurale del Sud, è *Bayou*, inizialmente lanciato con il sottotitolo *Bold! Brutal! Barbaric!* (1957) e in seguito redistribuito con il titolo *Poor White Trash* (1961). Il film narra delle disavventure di un architetto di New York che si innamora di una ragazza *cajun* e, come conseguenza, deve affrontare le ire del suo (violentissimo) rivale locale. Anche *Two Thousand Maniacs* (1964) oppone individui "di città" e residenti "di campagna". In questo caso, tuttavia, la contrapposizione è soprattutto politica, perché la trama è incentrata sulle vicende di un gruppo di turisti del Nord che arriva in una cittadina del Sud proprio nel giorno in cui i suoi abitanti stanno officiando una cerimonia per celebrare i cento anni della distruzione della città da parte delle truppe dell'Unione, e innesca la loro violenta vendetta.

Oggi, il *backwoods horror* è un sottogenere che conta oltre 150 titoli,²⁶ il cui prodotto tipico è così definito:

Si tratta di lavori dove l'horror si annida nell'ambito degli spazi rurali, cui l'uomo moderno non appartiene. Aspettatevi incesti e devianti, assassini folli e specialmente clan di cannibali, con implicazioni spiacevoli. Il monito tipico è "non andare nei boschi", soprattutto se nel "profondo/selvaggio Sud", ma anche altre ambientazioni, come le paludi, i deserti, le città abbandonate, le isole solitarie, le autostrade infinite e persino i picchi innevati possono essere utilizzati in questo senso.²⁷

La sua popolarità è sancita anche dalla produzione di parodie, come *Tucker & Dale vs. Evil* (2010) e *Horror Movie* (2011); nel primo caso, le convenzioni sono ribaltate e si passa alla rappresentazione di due paesani "buoni", vittima degli stereotipi di un gruppo di ragazzi di città; nel secondo, invece, quattro ragazzi di città si perdono nel tentativo di raggiungere un indirizzo extraurbano e incontrano sulla loro strada tutti i mostri più noti dell'horror contemporaneo.

Tranquilli week-end, colline con gli occhi, case del diavolo

Il film che segna il vero punto di svolta per quanto riguarda la rappresentazione dell'antagonismo fra gli abitanti delle città che si avventurano ad affrontare gli spazi extraurbani e gli assai poco socievoli, e poco civilizzati, abitanti di quelle

regioni, non è un vero e proprio horror. Si tratta di *Un tranquillo week end di paura* (1972, *Deliverance*), una pellicola girata da John Borman (a partire dal romanzo omonimo di James Dickey), che ebbe all'epoca dell'uscita uno straordinario successo,²⁸ dimostrandosi poi capace di mettere insieme quasi tutti i temi principali che avrebbero caratterizzato in seguito questo cliché narrativo: a parte la contrapposizione urbano-rurale e la trama del "rape and revenge", vengono infatti messi sul piatto anche l'antagonismo di classe e il tema dell'incesto e della devianza genetica, nonché alcuni stereotipi visuali destinati a perdurare (come quello del violentatore senza denti).²⁹

La trama non è complessa, anche se il testo è stato poi oggetto di molteplici e articolate interpretazioni. Quattro uomini d'affari di Atlanta, evidentemente benestanti e alla guida di autovetture attrezzate e costose, decidono di scendere in canoa lungo un fiume, prima che la realizzazione di una diga porti all'inondazione dell'intera vallata. In una delle prime scene, i quattro benestanti uomini d'affari si fermano a fare benzina. Lì, uno di loro ingaggia un "duetto" musicale con un ragazzino locale visibilmente portatore di un'anomalia genetica, che l'isolamento della zona e la rozzezza dei suoi abitanti suggeriscono essere frutto di legami incestuosi. Il ragazzino suona il banjo meravigliosamente e l'incontro segna un momento caratterizzato da relazioni in apparenza positive. Tuttavia, si ha una svolta drammatica quando uno dei "cittadini" viene violentato (da un uomo senza denti), mentre un altro, che sta per subire la stessa sorte, viene salvato dall'intervento di uno dei suoi amici, che uccide uno degli aggressori col suo arco. Il viaggio diventa una fuga, segnata da continue violenze e dalla morte di uno dei quattro "cittadini", mentre gli altri riescono a ritornare in città, pur essendo, probabilmente, destinati a rimanere segnati per sempre.

Il film offre numerosi spunti interessanti, soprattutto per quanto riguarda il discorso ambientalista, perché apre il dilemma fra la necessità di produrre energia elettrica per la città di Atlanta e l'atteggiamento elegiaco nei confronti del paesaggio e dell'"ultimo fiume selvaggio del Sud", che sta per essere cancellato dalla costruzione della diga. Un ulteriore elemento interessante è il percorso di trasformazione che i quattro uomini d'affari, cittadini inappuntabili all'inizio del viaggio, si trovano ad affrontare, sino a divenire uomini "primitivi", capaci di uccidere non solo per difesa ma anche per vendetta. L'aspetto che rende il film il vero "bisnonno" del *backwoods horror*, tuttavia, è quello relativo alla rappresentazione per stereotipi sociali dei diversi personaggi.³⁰ A parte la (banale) opposizione fra i sofisticati cittadini e i rozzi locali, il film mette infatti in evidenza anche il contrasto fra chi possiede mezzi e beni e chi invece non ha nulla, fra chi si muove a bordo di auto potenti e quindi va avanti, e chi invece sta fermo e quindi, metaforicamente, rimane indietro, fra chi è ben vestito, bello e curato e chi invece ha la barba incolta ed è senza denti, fra chi è fisicamente "normale" e chi invece ha l'aspetto segnato da anomalie e tare ereditarie.

In particolare, in *Un tranquillo week-end di paura* appare centrale il ruolo dell'appartenenza sociale nella costruzione di una identità regionale,³¹ in quanto, fissando una relazione economica fra i quattro uomini di città e la valle che visitano, il film introduce l'antagonismo fra classi socio-spaziali³² come elemento centrale. Se

non nelle intenzioni degli autori, certamente nel modo in cui è stato ricevuto dalla critica e dal pubblico, il film ha aiutato a costruire una sorta di parallelismo fra gli abitanti degli spazi rurali del Sud degli Stati Uniti e la brutalità animalesca,³³ sottolineando una pretesa equivalenza fra un presunto livello di sottosviluppo delle persone, il loro essere residenti in uno spazio rurale, il carattere primitivo e il luogo. Per questa ragione, si può sostenere, con Harkin, che *Un tranquillo week end di paura*

non solo ha modellato la rappresentazione degli abitanti delle montagne per i decenni a venire, ma ha aiutato a lanciare una valanga di film di avventura e horror, tutti basati sullo stesso tema, che vede moderni abitanti della città penetrare la natura in modo irrispettoso, e fare una fine molto brutta. Tanto *Non aprite quella porta* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), che *Le colline hanno gli occhi* (*The Hills Have Eyes*, 1977), *La casa* (*The Evil Dead*, 1981), *La casa 2* (*The Evil Dead II*, 1986), *Pumpkinhead* (1988), e persino un film indipendente dall'inaspettato successo come *The Blair Witch Project* (1999) vengono tutti da lì.³⁴

Possiamo definire *Un tranquillo week end di paura* come un "rape and revenge", anche se inconsueto, visto che la vittima è un uomo; *Non aprite quella porta* e *Le colline hanno gli occhi* appartengono invece al sotto filone della "famiglia cannibale".

Un punto che merita di essere evidenziato è quello relativo alle dinamiche di identificazione del pubblico nei confronti dei personaggi. La differenza in termini economici fra le vittime e i carnefici è sempre evidente, come è evidente la situazione di "vittime sociali" in cui questi ultimi si sono venuti a trovare. Per rimanere ai film capostipiti, in *Un tranquillo week end di paura* i violentatori sono dei montanari che stanno per perdere case e terreni, a causa di una diga, costruita per soddisfare il crescente bisogno di energia della città; in *Non aprite quella porta*, i "cattivi" sono operai che hanno perso il lavoro a causa della meccanizzazione delle attività del macello in cui erano impiegati e che poi, per non morire di fame, hanno iniziato a produrre salicce di carne umana; in *Le colline hanno gli occhi*, i "cattivi" sono ex minatori, trasformati in cannibali mutanti, a causa delle ricadute degli esperimenti nucleari effettuati nella zona. Fanno dunque pena, anche se poi è difficile associarsi alle loro posizioni, non solamente per la crudeltà che dimostrano, ma perché sono in genere privi di emozioni.³⁵

Abbastanza anomali, da questo punto di vista, sono i film di Rob Zombie, *La casa dei mille corpi* (*House of 1000 Corpses*, 2003) e, soprattutto, *La casa del diavolo* (*The Devil's Rejects*, 2005). Il primo, che si presenta come un omaggio a *Non aprite quella porta*, gioca con i cliché e con l'estetica dei "rural horror" degli anni Settanta, ma li rovescia. Quattro ragazzi del college si fermano a una stazione di benzina, poi raccolgono un'autostoppista bionda e bellissima, forano una gomma, vanno a cercare aiuto a casa dell'autostoppista e sono invitati a cena dalla sua famiglia, i Fireflies, i cui componenti sono tutti serial killer. I ragazzi sono orribilmente torturati, e non vi è neppure una "final girl";³⁶ l'ultima sopravvissuta è anche in questo caso una ragazza che tuttavia non si salva, si limita a sognare di farlo, mentre rimane, nella scena finale del film, ancora nelle mani dei suoi torturatori. Il secondo è ancor più originale dal punto di vista dei personaggi. Ne *La casa del diavolo*, infatti,

vi è uno sceriffo ancora più sadico dei Fireflys, che quando riesce a catturare due componenti di quella famiglia inizia a torturarli in modo orribile. In questo caso, il processo di identificazione si rovescia e l'attenzione del pubblico viene focalizzata sulla lotta per la sopravvivenza dei Fireflys stessi, che diventano il centro del dramma, sino a raggiungere l'apice quando una scena finale particolarmente drammatica alterna alle immagini di loro morenti le foto ricordo della famiglia che li ritraggono come una qualsiasi famiglia felice: in questo modo la formula base del cinema horror, "la normalità minacciata dal mostro",³⁷ viene ribaltata, dimostrando al contrario che normalità e mostruosità sono, in realtà, la stessa cosa.

"Normalità" e otherness: stereotipi sociali e appartenenze socio-spaziali

All'interno della formula dell'horror, la mostruosità, ossia la differenza rispetto alla normalità, può essere costituita da diverse forme di *otherness*. Nel caso del *backwoods horror*, il personaggio che si configura come minaccioso e ostile è "altro" in quanto povero, in quanto abitante di spazi rurali remoti, in quanto *hillbilly* o *redneck*, o addirittura in quanto parlante francese (*I guerrieri della palude silenziosa*, in originale *Southern Comfort*, 1981). L'"altro" è rappresentato come un elemento che sopravvive ai margini della civiltà cui appartengono le vittime ed è povero.³⁸ La semiotica della differenza di classe è significata non solo dalle occupazioni umili e di servizio della gente di campagna, dalle case mal tenute, dalle auto vecchie, ma anche dalla loro mancanza di igiene (e di dentista!) e di buone maniere.³⁹

A partire da *Un tranquillo week end di paura*, il leitmotiv della differenza di classe è tuttavia accompagnato dalla rappresentazione dell'antagonista come vittima della società cui il protagonista appartiene. I poveri delle aree rurali non sono soltanto poveri, sono impoveriti: rischiano di perdere le loro case perché bisogna costruire una diga, hanno perso le loro occupazioni a causa della meccanizzazione delle fabbriche, sono mutanti perché, dopo la chiusura delle miniere dove lavoravano, sono stati esposti alle radiazioni nucleari. La simpatia, pur se velata, che dovrebbe sorgere nei loro confronti su queste basi, tuttavia non si presenta, perché a loro volta sono demonizzati. Nella narrazione della conquista del West, la conquista delle terre "indiane" da parte dei pionieri non solo è consentita, ma riesce a essere presentata come un diritto tramite la demonizzazione delle vittime. Analogamente, riconoscere i crimini della città nei confronti degli spazi extraurbani, che sono stati variamente sfruttati e inquinati per soddisfare il crescente bisogno di risorse da parte delle città o che semplicemente sono stati desertificati dall'inarrestabile processo di crescita urbana, aiuta a giustificare questi stessi crimini; è come si dicesse "è vero, ci siamo presi tutto quello che potevamo, ma tanto loro erano brutti e cattivi".

Il processo di *othering* costruisce l'antagonista sulla base della classe, ma la razza non è mai in questione. L'"altro" è povero, ma inevitabilmente bianco, e questo ne fa un obiettivo sicuro, che evade il timore di cadere nell'accusa di razzismo. L'essere "bianco", tuttavia, non lo rende uguale. Anzi, è, o deve essere, rappre-

sentato come mostruoso. Per questo il sottogenere gioca pesantemente con la questione delle mutazioni genetiche, dovute, come abbiamo visto, all'inquinamento nucleare oppure agli accoppiamenti incestuosi.

In ogni caso, anche se non vi sono segni d'incesto, gli antagonisti sono rappresentati come una famiglia o, ancor meglio, come un clan, all'interno del quale i diversi membri sono, per un motivo o per l'altro, variamente minacciosi. Ciò da un lato serve a creare una situazione fortemente disturbante, perché la famiglia dovrebbe fungere da elemento tranquillizzante e rappresentare domesticità e accoglienza, mentre qui costituisce una trappola pericolosa; dall'altro, aiuta a rilevare che il mostro non è un pazzo isolato, come nell'horror urbano, ma un'intera società. Il confronto non si pone così fra la gente "normale" e "il mostro", ma fra due classi socio-spaziali, da una parte la città, con la sua civilizzazione, dall'altra la campagna, arretrata, primitiva, non civilizzata, dove non si applicano le regole dello stato, perché le uniche norme sono quelle imposte dalla "famiglia".

Gli spazi extra-urbani come "paesaggi della paura"

Che la paura sia qualche cosa di soggettivo, un sentimento che insorge sulla base di ciò che apprendiamo piuttosto che di ciò che veramente ci minaccia, è una cosa nota. Anche nei confronti del contesto in cui ci muoviamo, possiamo sviluppare sentimenti di paura che non necessariamente sono legati alla sua effettiva pericolosità, ma che in alcuni casi sono un lascito del passato (quel luogo un tempo era pericoloso), in altri casi ci vengono inculcati attraverso l'educazione, o in altri ancora derivano dall'immagine stereotipata che di quel luogo forniscono tutte le varie possibili geo-grafie offerte dalla cultura popolare. Nascono così i "paesaggi della paura",⁴⁰ cui, tanto nella tradizione della favola europea quanto nella produzione delle "captivity narratives" americane, certamente si può ascrivere il paesaggio extra-urbano. Per le favole ammonitrici come *Cappuccetto Rosso* e *Pollicino*, infatti, bastavano un sentiero nel bosco da percorrere da soli, una capanna isolata, un castello diroccato per creare una sensazione di minaccia. In seguito, con il romanzo gotico, la prima forma di narrazione che ha iniziato a titillare il piacere di aver paura in forma vicaria, al castello diroccato si è aggiunta la casa "gotica", misteriosa, dall'architettura inquietante. Nella letteratura statunitense, alla natura presumibilmente ostile degli abitanti degli spazi extra-urbani più remoti, si è poi unita la minacciosa vastità del paesaggio interno. Nel *backwoods horror*, lo spazio extraurbano diventa metonimico per indicare lo spazio dell'ignoto. Come scriveva Lovecraft, "il sentimento più antico e radicato nel genere umano è la paura, e la paura più antica è quella dell'ignoto",⁴¹ un ignoto che un tempo si configurava nell'estensione sterminata di spazio che doveva essere affrontata da chi si metteva in viaggio verso la frontiera, e che oggi può essere semplicemente quello di una zona non coperta dal cellulare. Da questo punto di vista, gli Appalachi si sono ben prestati alla rappresentazione dello spazio dell'ignoto,⁴² ma in realtà vanno bene anche il Texas, la Louisiana, il Nevada o la California meridionale. La localizzazione precisa non conta, ciò che conta è che il paesaggio non sia familiare, che la

via non sia la via principale, che la strada non appaia sugli atlanti stradali (o sul navigatore satellitare). In generale, come evidenzia Norris, fa paura lo spazio che non si controlla, "il territorio non familiare delle zone interne rurali e delle strade troppo piccole per figurare sull'atlante stradale Rand McNally".⁴³ Fa paura, cioè, quello che si estende al di là della mappa, ossia al di là del controllo che siamo abituati a esercitare sullo spazio e sulla nostra capacità di movimento al suo interno. Questa mancanza di controllo si accentua quando gli strumenti tecnologici a disposizione dei protagonisti (l'automobile, il telefono...) smettono di funzionare. In questa paura di ciò che sta "fuori dalla carta", la *wilderness* si configura, come argomenta Ballard, come un contro-mito, in quanto il genere del *backwoods horror*, proprio perché gioca con questa paura dello spazio ignoto, appare come la narrazione al contrario dei *road movies*, dove la libertà di movimento esalta il sogno della libertà americana. La mobilità dei protagonisti/vittime è infatti costantemente in opposizione con la sedentarietà degli antagonisti/carnefici. Le vittime sono persone che si spostano, in genere per proprio piacere, e che nello spostarsi entrano nello spazio degli altri. Gli altri sono sedentari. Gli abitanti di città sono spesso al volante di una bella automobile e si trovano molto lontano da casa. I carnefici sono autostoppisti, hanno auto vecchie e brutte, si spostano solo su strade locali.

Conclusioni

La mancanza di controllo della propria libertà di movimento costituisce una delle strategie narrative tipiche del genere horror; non sapere dove andare, perché ci si è persi e ci si deve confrontare con uno spazio grandissimo e sconosciuto, o non potersi muovere, perché si è prigionieri di uno spazio limitato costituiscono i temi spaziali ricorrenti per la costruzione di un "paesaggio della paura". Nella tradizione letteraria occidentale, i due temi, il perdersi e l'essere presi prigionieri, si sono accompagnati spesso, ancor prima che nell'horror, nelle favole ammonitrici europee e nelle "capitivity narratives" americane. Nella cultura popolare contemporanea, queste due forme di angoscia spaziale sono riprese in maniera molto efficace in un sottogenere cinematografico, il *backwoods horror* che, come cliché narrativo, oppone alcuni "cittadini" in movimento al di fuori del proprio spazio abituale di riferimento, che si configurano come vittime, agli abitanti stanziali di quello spazio extraurbano, che si configurano come aggressori.

La contrapposizione, oltre ai termini di mobilità/sedentarietà, prevede un confronto di classe (i cittadini sono abbienti e hanno mezzi tecnologici a propria disposizione, mentre gli abitanti delle zone extraurbane sono poveri, sdentati, sporchi), un confronto di morale (i cittadini compongono famiglie "normali" o coppie eterosessuali, i rurali sono invece spesso incestuosi e di conseguenza mutanti), un confronto di norme (che per i cittadini, fanno riferimento allo stato, e per i rurali alle imposizioni del clan e della famiglia) e un confronto di diritti (i cittadini, pur nella consapevolezza che la loro società è in parte colpevole del processo di impoverimento di chi ne è rimasto fuori, hanno diritto al loro privilegio, perché in realtà i loro antagonisti sono presentati come esseri mostruosi). Al conflitto so-

cio-spaziale (città in opposizione alla campagna) si accompagna dunque un forte conflitto di classe (ricchi verso poveri). Non esiste invece un conflitto di razza, perché, come afferma Ballard,⁴⁴ “il *redneck* è l’ultimo stereotipo rimasto che i media americani possono evocare senza timore di ripercussioni”. Ciò conduce a chiedersi se, come sostiene Jim Goad,⁴⁵ gli Stati Uniti siano “classisti”, ancor più che razzisti, oppure se le complesse interazioni di razza, classe sociale e potere che dominano anche le rappresentazioni hollywoodiane portino la componente egemonica della *Whiteness* statunitense a scaricare le proprie colpe (e il proprio razzismo) sulla componente più marginale, in termini di classe, della popolazione bianca.

NOTE

* Elena dell’Agnese è Vice-Presidente della International Geographical Union (IGU-UGI). Insegna geografia politica e geografia dei beni culturali presso il Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale dell’Università di Milano-Bicocca; è inoltre responsabile scientifico del Centro di Ricerca Visuale, attivo presso lo stesso dipartimento. Dirige inoltre il Gruppo di lavoro “Media e Geografia” dell’Associazione Geografi Italiani (AGel).

1 Fra i due termini esiste una certa sovrapposizione, come si può cogliere guardando il sito della Billy-Bob Products. Tuttavia, l’*hillbilly* è in genere un abitante delle zone rurali più profonde e inaccessibili, spesso montuose, del Sud degli Stati Uniti, abita in una capanna ed è isolato dalla civiltà, mentre il *redneck* ne è ai margini. Secondo www.urbandictionary.com, “Un *redneck* vive in un parcheggio di roulotte e va al Jerry Springer show; un *hillbilly* vive in una capanna in mezzo al nulla e non ha nemmeno la TV”.

2 Per esempio, sulla rete circolano freddure di questo tipo: “Sai perché gli omicidi compiuti dai *rednecks* rimangono insoluti? Perché non esistono calchi dentali e perché il loro DNA è uguale per tutti”, oppure “Ho appoggiato la decisione di mia sorella di abortire...anche se non mi sarebbe dispiaciuto diventare padre”. In tutto il saggio le traduzioni, se non altrimenti specificato, sono redazionali.

3 Si veda Carla D. Shirley, “*You might be a redneck if...*”: *Boundary Work among Rural, Southern Whites*, “Social Forces”, LVIII, 1 (September 2010), pp. 35–62.

4 Jim Goad, autore di *The Redneck Manifesto: How Hillbillies, Hicks, and White Trash Became America’s Scapegoat* (Simon & Schuster, New York-London 1997) alle pp. 17-18 analizza alcuni quotidiani statunitensi del periodo 1987-1995, sottolineando come il termine *redneck* sia utilizzato frequentemente in chiave spregiativa, oppure per indicare una condizione di alterità/diversità culturale (per parlare ad esempio di un “*redneck Klansman*”, o di un “*redneck racist*”).

5 Elena dell’Agnese, *The Walking Dead. Siamo tutti infetti?*, in F. Amato e E. dell’Agnese, a cura di, *Schermi americani. Geografia e geopolitica degli Stati Uniti nelle serie televisive*, Unicopli, Milano 2014, pp. 39-52.

6 Ariel Miller, *The Construction of Southern Identity Through Reality TV: A Content Analysis of Here Comes Honey Boo Boo, Duck Dynasty and Buckwild*, “Elon Journal of Undergraduate Research in Communications”, IV, 2, (2013). In Italia, *Duck Dynasty* è entrata nei palinsesti di Sky, con il sottotitolo *Buzzurri e bizzarri*. Il termine *redneck*, nei dialoghi della versione italiana, viene tradotto come “buzzurro”.

7 John Hartigan, *Odd Tribes: Toward a Cultural Analysis of White People*, Duke University Press, Durham e Londra 2005.

8 Carol J. Clover, *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton 1992, p. 124.

- 9 David Bell, *Anti Idyll: Rural Horror*, in Paul Cloke e Jo Little, a cura di, *Contested Countryside. Otherness, Marginalisation and Rurality*, Routledge, London 1997, pp. 94-108. (Consultato in edizione Kindle, s.n.p.).
- 10 Finn Ballard, *No Trespassing: The Post-millennium Road Horror Movie*, "The Irish Journal of Gothic and Horror Studies", 4 (June 2008), <http://irishgothic horrorjournal.homestead.com/road-horror.html>, aperto il 3 novembre 2015.
- 11 Bell, *Anti Idyll*, cit.
- 12 E. dell'Agnese, *Geo-grafie del brivido*, in Giulio Martini, a cura di, *Paura e vie di salvezza. Spettacolo, itinerari del brivido e il caso Stephen King*, Centro Ambrosiano, Milano 2012, pp. 133-148.
- 13 Bernice M. Murphy, *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*, Trinity College, Dublin 2013. (Consultato in edizione Kindle, s.n.p.).
- 14 Clover, *Men, Women, and Chainsaws*, cit., p. 124.
- 15 Ballard, *No Trespassing*, cit.
- 16 Clover, *Men, Women, and Chainsaws*, cit., p. 124.
- 17 Howard P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature, 1927, 1933-34* (ed. it. *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Theoria, 1992), <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>, aperto il 3 novembre 2015.
- 18 Si vedano Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1800*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1973 e Andras Tarnoc, *Narratives of Confinement: Revisiting the Founding Myths of American Culture*, "Americana", VII, 1 (Spring 2011), <http://americanajournal.hu/vol7no1>, aperto il 3 novembre 2015.
- 19 Come il diario del governatore George Percy (*A True Relation of the proceedings and occurrences of moment which have hap'ned in Virginia from the time Sir Thomas Gates was shipwrack'd upon the Bermudes, anno 1609, until my departure out of the country, which was in anno Domini 1612*); citato in Murphy, *The Rural Gothic*, cit.
- 20 Anthony Harkins, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, Oxford University Press, Oxford-New York 2004. (Consultato in edizione Kindle, s.n.p.).
- 21 Si veda Ellen Churchill Semple, *The Anglo-Saxons of the Kentucky Mountains: A Study in Anthropogeography*, "Bulletin of the American Geographical Society", XLII (1910), pp. 561-594, citato da Murphy, *The Rural Gothic*, cit.
- 22 Come scrivevano Arthur H. Estabrook e Charles B. Davenport, *The Nam Family: A Study in Cagogenics*, "Eugenics Record Office Memoir", 2, (1912), "le comunità rurali di 'degenerati' di solito condividono questi tratti: un'insolita mancanza di industriosità, ritardo scolastico e incapacità di rispettare le convenzioni nelle relazioni sessuali", p. 1. Al riguardo si vedano anche Dwight Billings, a cura di, *Back Talk from Appalachia: Confronting Stereotypes*, University Press of Kentucky, Lexington 1999, e Murphy, *The Rural Gothic*, cit.
- 23 Anche il romanzo *Misery* (1984) di Stephen King, in cui il protagonista, uno scrittore di città, ha un incidente stradale in una strada poco trafficata e viene salvato e portato in una casa isolata da una donna che si rivelerà essere nel contempo la sua più fanatica ammiratrice e la sua aguzzina, può essere considerato una variazione sul tema.
- 24 Il gotico è segnato dal sovranaturale, dal misterioso e dal "diverso" e ha spesso come ambientazione un castello o una vecchia dimora abbandonata, un luogo labirintico, dove perdersi o essere presi prigionieri è estremamente facile.
- 25 *Nightmare Movies: Horror on Screen Since the 1960s*, Bloomsbury Publishing, Londra 2011 (prima ed. 1988). *Psycho* è stato definito da Kim Newman come "uno dei primi film a suggerire che gli interni rurali nei quali si evita sempre di passare possano nutrire un odio omicida per i fighetti di città ...", versione Kindle, s.p.
- 26 Il sito <http://www.imdb.com/list/ls003647620/> elenca un totale di 168 titoli riconducibili a questo particolare sottogenere, di cui oltre 150 posteriori al 1972. Ovviamente, un simile successo ha favorito la sua gemmazione anche al di fuori degli Stati Uniti (si veda Ballard, *No Trespassing*, cit.). Così, in Gran Bretagna vengono prodotti *Straightheads* (2007, in italiano *Closure. Vendetta a due*) e *Inbred* (2012); in Francia, *Promenons-nous dans les bois* (2000), che fa direttamente riferimento alla fiaba di *Cappuccetto Rosso*, poi *Dead End* (girato in inglese) e *Haute tension* (entrambi del 2003), e *Sheitan* (2006); in Italia viene girato *Il bosco fuori* (2006), mentre *Calvaire* (2004) e

The Backwoods: Prigionieri del bosco (2006) sono co-produzioni europee. In Nuova Zelanda viene invece prodotto *The Locals* (2003) e in Australia il celebre *Wolf Creek* (2005). La gemmazione è stata anche transmediale: nell'ambito della narrazione televisiva seriale, merita di essere citato, a questo proposito, *La famiglia Bender*, un episodio del serial *Supernatural* (stagione 1, ep. 15, 2005). In tutti gli altri episodi, infatti, i due protagonisti si scontrano con forze soprannaturali (come suggerito dal titolo), tranne che in quest'unico caso, in cui i "cattivi" sono costituiti dai membri di una famiglia di *rednecks* che abita in una zona rurale remota e si diverte ad aggredire sessualmente le vittime prima di mangiarle.

27 A settembre 2015 https://allthetropes.orain.org/wiki/Hillbilly_Horrors è stato danneggiato e il backup dell'archivio è trasmigrato in https://allthetropes.miraheze.org/wiki/Main_Page; il nuovo sito è stato aperto il 3 novembre 2015.

28 Si veda Emily Satterwhite, *Dear Appalachia. Readers, Identity and Popular Fiction since 1878*, The University Press of Kentucky, Lexington 2011.

29 In realtà, l'immagine del violentatore sdentato era già stata introdotta in *Jungfrukällan*, in inglese *The Virgin Spring*, un "rape and revenge" girato in Svezia da Ingmar Bergman nel 1960, che tuttavia ha avuto un impatto assai minore nella cultura visuale.

30 Tutti questi punti sono sviluppati da Clover, *Men, Women, and Chainsaws*, cit.

31 Derek Nystrom, *Hard Hats, Rednecks, and Macho Men. Class in 1970s American Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2009.

32 Il concetto di "classe socio-spaziale", in riferimento a un gruppo di individui identificabile in base all'appartenenza a una porzione di spazio, è stato sviluppato da Alain Reynaud, *Société, espace et justice: inégalités régionales et justice socio-spatiale*, Presses universitaires de France, Parigi 1981 (ed. it. *Disuguaglianze regionali e giustizia socio-spaziale*, Milano, Unicopli 1984).

33 Con *Un tranquillo week end di paura*, "lo stupro degli uomini di città da parte di *hicks* soggghignanti, centrale al romanzo e iconico nella sua versione cinematografica, divenne quasi un sinonimo delle concezioni popolari del Sud montano", Satterwhite, *Dear Appalachia*, cit., versione Kindle s.p.

34 Harkins, *Hillbilly*, cit.

35 In decine di film successivi, si sono poi moltiplicati gli effetti degli spunti iniziali, arrivando alla rappresentazione di "malvagi" dall'aspetto tanto alterato e disturbante da rendere impossibile qualsiasi identificazione con loro. Tanto avviene, ad esempio, in *Wrong Turn*, dove, a partire dal primo film della serie *Wrong Turn. Il bosco ha fame*, del 2003, i cannibali sono rappresentati come creature mostruose, frutto della consanguineità.

36 Come sottolinea Carol Clover, nella trama standard del film horror, in genere la simpatia nei confronti dei personaggi, inizialmente distribuita nei confronti di diverse figure, alla fine si concentra sull'ultimo superstita del gruppo, di solito rappresentato da una donna giovane, che per questo viene definita come "the final girl" (nel caso di *Non aprite quella porta*, si tratta della giovane Sally).

37 Robin Wood, *An Introduction to American Horror Film*, in Bill Nichols, a cura di, *Movies and Methods*, Vol. II, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1985. (Consultato in edizione Kindle, s.n.p.).

38 "Venire dalla città significa, almeno agli occhi di chi sta in campagna, essere ricchi. Venire dalla campagna significa, in base allo stesso criterio, essere poveri", Clover, *Men, Women, and Chainsaws*, cit., p. 120.

39 In questo modo, il proletariato "resta un comodo e disponibile oggetto di proiezione: l'ossessione borghese per la pulizia, che la psicoanalisi mostra essere strettamente associata, in quanto suo sintomo esteriore, alla repressione sessuale, e la stessa repressione sessuale borghese, trovano il loro riflesso invertito nei miti dello squalore e della sessualità della *working class*", Wood, *An Introduction to American Horror Film*, cit., p. 200.

40 Yi-Fu Tuan, *Landscapes of Fear*, Pantheon Books, New York 1979.

41 Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, cit.

42 Si vedano J.W. Williamson, *Hillbillyland. What the Movies Did to the Mountains and What the Mountains Did to the Movies*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1995; Scott von Doviak, *Hick Flicks: The Rise and Fall of Redneck Cinema*, McFarland & Co., Jefferson 2005; Murphy, *The Rural Gothic*, cit.

43 Darrell A. Norris, *Evolving Landscapes of Horror: Recent Themes in American Fiction*, in David K. Vaughan, a cura di, *Consumable Goods. Papers from the North East Popular Culture Association Meeting 1986*, National Poetry Foundation, University of Maine, Orono 1986. (Consultato in edizione Kindle, s.n.p.).

44 Qui e sopra, Ballard, *No Trespassing*, cit.

45 Goad, *The Redneck Manifesto*, cit.