

Indice Analitico

Introduzione	p. 3
Capitolo 1	
Il mito del Sogno	p. 5
1.1 <i>The American Dream</i>	p. 5
1.2 La casa e la sua architettura	p. 10
1.3 Il <i>Suburb: The perfect society</i>	p. 12
Capitolo 2	
La casa stregata nell'immaginario Americano	p. 18
2.1 L'inizio della sovversione	p. 18
2.2 <i>The Haunted House Formula</i>	p. 21
2.3 <i>The Bad Place</i>	p. 29
Capitolo 3	
Analisi di <i>Burnt Offerings</i>	p. 32
3.1 Il Romanzo	p. 32
3.2 La trama	p. 33
3.3 Analisi linguistico-concettuale di <i>Burnt Offerings</i>	p. 38
3.3.1 "L'offerta scottante"	p. 38
3.3.2 La ricerca della felicità	p. 39
3.3.3 <i>The House</i>	p. 46

3.3.4 <i>The House like a Trap</i>	p. 51
3.3.5 Gli Allardyce: lo specchio della società corrotta	p. 55
Conclusioni	p. 58
Bibliografia e Webliografia	p. 61

Introduzione

Scopo della presente tesi è mostrare come il romanzo *Burnt Offerings* di Robert Marasco pubblicato nel 1973 rappresenti una demistificazione di uno dei principali capisaldi dell'archetipo di "Sogno Americano", ossia la "Casa".

Inizieremo dunque il nostro studio con un *excursus* sulle varie declinazioni assunte dal sogno americano nel corso dei secoli: ci soffermeremo sul significato attribuito ad esso nel pensiero puritano, per mettere poi in risalto l'importanza che tale concetto ha nei documenti fondativi degli Stati Uniti d'America: la Dichiarazione d'Indipendenza e la Costituzione, successivamente esamineremo la *Lettera III* dello scrittore settecentesco Hector St. John de Crevecoeur, in cui l'autore definisce il nuovo uomo americano e conseguentemente una società fondata sui principi giusnaturalistici di uguaglianza e autodeterminazione, fino ad arrivare all'analisi e alla prima vera definizione di *American Dream*, elaborata da John Truslow Adams nel 1933.

Il mito del Sogno Americano ha permesso la creazione di una società che aspira alla perfezione e che trova nel *suburb*, il quartiere residenziale, la sua realizzazione più significativa. Per questo osserveremo da vicino la cittadina di *Levittown* (Long Island), la prima forma di *suburb* costruita con l'intento di realizzare un nuovo ideale di vita familiare tale da rendere la casa un luogo sacro dal valore inestimabile.

La metafora architettonica di *Levittown*, mutuata dal modello puritano, servirà alla nostra analisi per individuare il simbolo maggiormente tangibile dell'*American Dream*: la proprietà, la casa come possesso e sfoggio di benessere. Il possesso di una casa rappresenta, infatti, l'obiettivo primario del sogno americano, talmente radicato da influenzare ancor oggi i cittadini statunitensi. Non a caso risale agli anni Novanta, ad esempio, la realizzazione ad opera della Disney Corporation della cittadina *Celebration* (FL), in cui il progetto architettonico delle case rispecchia l'utopia del Sogno.

Vedremo, inoltre, come il concetto idilliaco di casa, subirà nel corso degli anni Settanta un repentino cambiamento: da luogo in cui regnano il conforto, la pace e gli affetti più cari, essa

si trasformerà in una “*Haunted House*”, la cui declinazione letteraria è caratterizzata dall’attribuzione alla casa di una natura soprannaturale che la rende senziente e dotata di una suprema malignità.

Adottata come metafora da autori quali Jay Ansons, Anne Rivers Siddons e Robert Marasco, la *Haunted House*, diverrà tuttavia non solo un artificio letterario per distruggere il mito tradizionale della casa, ma si trasformerà invece in uno strumento attraverso cui trattare alcune questioni nodali della società statunitense: dalla questione razziale alle problematiche sociali, dalla libertà sessuale alla crisi economica.

Nella seconda parte della tesi, verrà invece affrontato in maniera più approfondita lo studio della *Haunted House Formula* dalle sue origini gotiche, che risalgono al romanzo *The Castle of Otranto* di Horace Walpole, sino alla teorizzazione elaborata da Dale Bailey nell’opera *The American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*.

In conclusione analizzeremo il romanzo *Burnt Offerings*, che rappresenta, a nostro avviso, uno dei più significativi esempi di trasposizione della *Haunted House Formula* come metafora dei problemi sociali ed economici dell’America degli anni Settanta. Utilizzando gli strumenti della linguistica, analizzeremo alcuni esemplificativi passi del romanzo, mettendo in evidenza la concezione materialistica che pervade il Sogno Americano, con particolare attenzione alla psicologia della protagonista Marian Rolfe.

Capitolo 1

Il mito del Sogno

1.1 The American dream

“L’intero destino dell’America è contenuto nel primo puritano che sbarcò in America...”¹

Sono queste le parole che Alexis de Tocqueville scrisse durante il suo celebre viaggio negli Stati Uniti per sottolineare l’importanza che le colonie puritane hanno rivestito nella costruzione dell’immaginario collettivo della nazione nascente.

I puritani, infatti, crearono nel Nuovo Mondo una società profondamente religiosa, economicamente attiva e politicamente innovativa, nella quale maturò assai presto la coscienza di un’identità nazionale separata dalla madrepatria.²

Il sogno puritano era quello di portare a termine il loro progetto politico e religioso: costruire in terra la Gerusalemme Celeste, emblema della nazione sacra a cui Dio stesso ha affidato il compito di diffondere i suoi valori nel resto del mondo.

L’America, terra vergine e incontaminata era il luogo giusto per poter edificare la città santa e i puritani si consideravano il popolo prescelto da Dio, il quale, attraverso un *Covenant*, affidava loro la missione di costruire la comunità perfetta, promessa di felicità, abbondanza e prosperità, rinnovando l’alleanza già stabilita con l’antico Israele.

I padri della Nuova Inghilterra volevano essere consciamente i fondatori di una società diversa dalla madrepatria, e per loro la vita religiosa non poteva essere concepita a livello individualistico, né separabile dalla vita politico-sociale, pertanto lo Stato e la Chiesa erano considerate due facce della stessa medaglia.

È per questo che la “città sulla collina” doveva essere un modello di cristianità tanto sul piano religioso quanto su quello politico-sociale.

¹ DE TOCQUEVILLE, A., *“De la Democratie en Amérique”*, Douzième édition, Paris, Pagnerre Editeur, 1848.

² MOSCHINI, I., *“Il Grande Cerchio. Un viaggio nell’immaginario Americano”*, Le Lettere, Firenze, 2007, p. 13.

Il mito della “*City upon a Hill*” si fa risalire al 1630, quando Winthrop, futuro governatore della colonia del Massachusetts, a bordo della nave Arbella diretta verso le coste del Nuovo Mondo, predisse la missione degli Stati Uniti: essere un modello e un esempio di carità cristiana per tutto il mondo. Da quel momento in poi si verrà a creare nell’immaginario americano una sorta di superiorità verso il resto del mondo e la ferma convinzione di essere la “luce guida” per tutti i popoli.

Nel celebre sermone “*A model of Christian Charity*”, Winthrop riprende un passo del Vangelo di Matteo che affianca l’immagine della città sacra alla luce, uno dei principali simboli del testo biblico presente già nel primo libro della *Genesi* (1:4), in cui la luce viene creata subito dopo il cielo e la terra.

La nuova città sulla collina diventa un “*Beacon*” che ha il compito di guidare il cammino del nuovo popolo e testimoniare come il progetto divino si intersechi con quello politico e sociale.

Influssi culturali provenienti dall’Europa si diffondono nella nuova società, tra cui il giusnaturalismo, la corrente illuminista, l’empirismo inglese, il deismo scozzese, la teologia puritana e l’esperienza evangelica del “*Great Awakening*” di metà Settecento.³

L’illuminismo pone tutti gli uomini sullo stesso piano e si propone di liberarli dall’ignoranza e dall’oscurità, stimolandone il coraggio e l’uso della ragione, esortando la realizzazione di un ambiente civile in cui ricercare gli ideali di libertà e felicità.

In questo contesto trova terreno fertile anche la dottrina del giusnaturalismo, corrente filosofica che presuppone l’esistenza di uno stato di natura precedente all’affermarsi delle società organizzate e che vede in queste il risultato di un patto stipulato fra il popolo e i detentori del potere, garanti dei diritti universali.⁴

È quindi lo stato, e le norme giuridiche da esso emanate, l’unico garante dei diritti naturali ed inalienabili dell’uomo.

Sarà pertanto la fusione dei principi del giusnaturalismo e il sentimento religioso ad ispirare, successivamente, la scrittura di Thomas Jefferson, incaricato nel 1775 di redigere quel

³MOSCHINI, I., *Op. Cit.*, pp. 31-32.

⁴ MOSCHINI, I., *Ivi*, p. 32.

documento che segnò ufficialmente la nascita degli Stati Uniti d'America il 4 luglio 1776: la Dichiarazione di Indipendenza.

In essa si fa appello ai diritti inalienabili dell'uomo, che Jefferson trasse dal pensiero filosofico di John Locke e dai suoi "Due trattati sul Governo", nei quali egli dichiara che lo stato non può negare al cittadino la tutela di certi diritti naturali quali la vita, la libertà, l'uguaglianza civile e la proprietà privata.

Il nascente governo si impegna così a tutelare e garantire i diritti inalienabili dell'uomo, principi di natura intuitiva, facilmente accessibili alla maggioranza dei cittadini e tali da poter legittimare il diritto alla vita (*life*), alla libertà (*liberty*) e al perseguimento della felicità (*pursuit of happiness*).⁵

Il diritto alla ricerca della felicità è in qualche modo la sostituzione del diritto alla proprietà di Locke, anche se Jefferson non sottovaluta l'importanza della proprietà, ma si concentra sul concetto di felicità inteso come ricompensa dopo le fatiche della vita.⁶

La postulazione di tale diritto riveste un ruolo di fondamentale importanza nella costruzione dell'immaginario americano in quanto in esso le proiezioni edeniche si fondono con l'aspettativa di una felicità terrena.⁷

Un concetto che inizialmente era nelle menti dei filosofi ora diventa appannaggio di un'intera nazione e di un governo che si prefigge di tutelarla.

La felicità diviene un mito a cui il Paese aspira unita alla volontà di creare una società in cui l'individuo libero possa essere appagato e felice.

Questo dualismo storia-mito è altresì influenzato dalla religione protestante; infatti i coloni si ribellano al re d'Inghilterra diventando i veri portatori dei valori cristiani: coloro che perseguono gli ideali di giustizia e libertà.

Da questo momento in poi il territorio americano si caricherà di sogni, ambizioni, aspirazioni e promesse: una felicità spirituale, fatta di prosperità, salvezza ed equilibrio morale ma anche una felicità terrena, caratterizzata da ricchezza, proprietà, abbondanza e benessere economico.

⁵ CARROL, P. N., NOBLE, D. W., "Storia sociale degli Stati Uniti", Editori Riuniti, Milano, 1991, p. 113.

⁶ BASSANI, M. L., "Thomas Jefferson: un profilo intellettuale", Alfredo Guida Editore, Napoli, 2002, pp. 83-84.

⁷ MOSCHINI, I. *Op. Cit.*, pp. 42-43.

Quindi il concetto di felicità assume anche un carattere collettivo oltre che individualista, diventando un *moral duty* a cui tutti i cittadini tendono per poter realizzare in terra la *Promised Land*.

Uno dei testi fondanti dell'immaginario americano, che ha aiutato gli Stati Uniti stessi a definire la propria identità, è l'opera dello scrittore Hector St. John de Crevecoeur il quale nelle celebri "*Letters from an American Farmers*", dà una definizione del nuovo uomo americano. In particolare, nella terza lettera, "*What is an American?*"⁸, l'autore descrive la vita delle colonie del Nordamerica e la nascita di una nuova società fondata sui principi giusnaturalistici di eguaglianza e autodeterminazione, i quali hanno dato vita ad una nuova razza umana generata dalla fusione di diverse etnie.

"L'uomo nuovo" si sveste dei panni europei, per dare inizio ad un processo di conversione che raggiunge il culmine con l'abbraccio da parte dell'*Alma Mater* (L'America), la quale a differenza della Vecchia Europa, accoglie i suoi figli permettendo loro di completare quel processo di trasformazione e rigenerazione che porterà ogni individuo a diventare cittadino.⁹

Attraverso la metafora della *Transplantation*, Crevecoeur descrive tale processo dato dall'incontro del buon seme con la natura incontaminata che culmina con un battesimo a nuova vita.

Il prodotto di questa trasformazione è una nuova umanità, "*a new race of men*", una progenie variegata che non ha eguali nel resto del mondo e che ha origine da una peculiare mescolanza di razze¹⁰, il celeberrimo *melting pot*.

⁸ De CREVECOEUR, J.H., « *What is an American ?* » Lettera III.

⁹ DE CREVECOEUR, J.H., "*Letters from an American Farmer*", *Cit.*, pp. 44-45.

[...] *leaving behind him all his ancient prejudices and manners, receives new ones from the new mode of life he has embraced, the government he obeys, and the new rank he holds. He becomes an American by being received in the broad lap of our great Alma Mater. Here individuals of all nations are melted into a new race of men, whose labors and posterity will one day cause great changes in the world. [...]*

¹⁰ De CREVECOEUR, J.H., Letter III, "*What is an American?*", *Cit.*, pp. 53-54.

Egli descrive la società americana come nuova e ideale: i suoi cittadini lavorano duramente, rispettano il prossimo influenzati dall'ambiente americano, le cui proprietà portano ciascun individuo ad uno sviluppo delle proprie facoltà, che qui possono venire amplificate e potenziate enormemente.¹¹

Grazie all'esperienza in prima persona di Crèvecoeur, che dall'essere un gentleman europeo vestirà i panni di un "farmer" americano, gli americani riceverono la sicurezza necessaria per credere nel loro Paese e nel loro futuro, tanto che egli può essere definito il creatore di un mito.¹²

Crèvecoeur è la conferma emblematica che entrambe le culture dei due continenti, America ed Europa, avessero bisogno, in maniera distinta, di credere nell'utopia della realizzazione della società perfetta, e che in essa giustizia, uguaglianza, prosperità ed una vita felice sarebbero stati i modelli a cui aspirare.

Molto presto la terra ricoprì una forte importanza per tutti gli Americani.

Infatti, essa non era vista soltanto come qualcosa di desiderabile o come una ovvia comodità, molti spagnoli, tedeschi, francesi e inglesi, videro il paesaggio americano come un valido beneficio, più che un mero prodotto commerciabile: questa poteva diventare una *home*¹³.

Questa credenza fissò la struttura per la società di frontiera che avrebbe attraversato il continente e dato un nome a quel fenomeno che fin dagli albori caratterizza e influenza la società americana: *The American Dream*.

Il padre del termine è John Truslow Adams, che nel suo libro dice "[...] *The American dream, that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement... it is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of a social order*[...]"¹⁴

¹¹ On p. 48: "Here he sees the industry of his native country displayed in a new manner [...]"

¹² Tesi di laurea in Media e Giornalismo di Alonge, A., "Il linguaggio di *Desperate Housewives* al tempo della crisi economica". 2008/2009.

¹³ CULLEN, J., "The American Dream. A short History of an Idea that Shaped a Nation", Oxford New York, Oxford University Press, Inc., 2003.

¹⁴ ADAMS, J.T. , "The Epic of America", Little Brown, Boston, 1931, pp. 404.

Il sogno dell'America è l'ideale di un paese in cui la vita sia migliore, più ricca, più piena per tutti e con possibilità di ascesa secondo le proprie capacità e il merito. Non si tratta solo di puro materialismo, ma di un vero e proprio ordine sociale, l'aspirazione ad essere ciò che si vale, senza nessun tipo di barriera.

Il vero fondamento del sogno è che tutti, indistintamente, siano capaci di desiderare una vita più alta, una vita migliore che si può raggiungere attraverso il lavoro e il perseguimento dei propri sogni.

Dietro l'*American dream* si cela un sogno condiviso : avere una famiglia, dei figli, una casa di proprietà, una macchina lussuosa e un lavoro gratificante.

1.2 La casa e la sua architettura

Come accennato nel paragrafo precedente, la casa di proprietà era uno dei capisaldi del sogno americano e ogni cittadino era sempre più determinato a possedere quel pezzo di sogno, anche se questo significava dedicare un' ingente quantità di reddito personale per il pagamento della casa. Possedere una casa era uno *status symbol*, un marchio di appartenenza ad una classe sociale e un simbolo centrale della vita familiare che rifletteva se stessi.

Religione, proprietà e affari pubblici ricoprivano una forte importanza, ma la famiglia divenne il desiderio più grande e la massima aspirazione di ogni uomo e ogni donna.

Nella casa essi trovano la loro salvezza e in essa conservano emozioni, passioni, speranze e paure. Non è possibile pensare ad una casa perfetta se non si immagina una famiglia perfetta che ci vive, perché una grande casa significa felicità, ma anche perché, è bene ricordarlo, il successo e le abitazioni sono le due componenti chiave dell'*American Dream*.

Come aveva anticipato Crevecoeur nelle sue Lettere, nella cultura americana il piano architettonico nasconde la metafora di un progetto socio-politico.

Nella già citata terza lettera egli definisce la "*pleasing uniformity*" delle abitazioni, come la "*pleasing equality*" della società americana, spiegata nelle sue lettere come "*the most perfect society now existing in the world*", al contrario delle città europee dove i vari segmenti della popolazione sono divisi dalle dissimili forme architettoniche.¹⁵

¹⁵DE CREVECOEUR, J.H., "*Letters from an American Farmer*", *Op. Cit.* , pp. 44-45.

L'uguaglianza, "*equality*", è uno dei diritti sanciti, oltre che dalla Dichiarazione d'Indipendenza, anche dalla Costituzione americana, entrata in vigore nel 1789, che definisce l'uguaglianza uno dei capisaldi nel tessuto civile e nella cultura americani.

Tale principio, nel modello ideale di Crèvecoeur, si concretizza nella forma idilliaca di uno scenario visivo: ciascun abitante beneficia della "*pleasing equality*", intesa come diritto sancito dalla Costituzione, ma anche come dovere morale, segno tangibile del volere divino da conseguire e custodire con dedizione costante.

La società americana è quindi "perfetta" in quanto è il primo esempio al mondo a garantire il rispetto dei diritti naturali donati da Dio all'uomo e a realizzare la volontà del Creatore che ha reso tutti gli uomini uguali.

Il legame tra la città, la società e Dio, ci fa fare un passo indietro verso il periodo coloniale. Nelle loro città i puritani amavano riprodurre la perfezione della divina architettura perché considerati il popolo prescelto per creare in terra la *Promised Land*, costruendo la nuova Gerusalemme nel continente americano.

Tale premessa si ritrova nelle già citate parole di John Winthrop, che a bordo della nave Arbella, pronunciò il suo famoso discorso "*A Model of Christian Charity*", in cui disse: "*we shall be as a city upon a Hill, the eyes of all people are upon us*".¹⁶

Con queste parole i puritani dimostravano che il loro modello di società avrebbe dovuto essere un modello per gli altri, un "*beacon light*" che illumina il resto del mondo con tutto il suo splendore e la sua perfezione, si spiega così la funzione moralizzatrice della missione puritana. Essi credevano che la struttura architettonica corrispondesse all'esatta struttura dell'Universo e che la città perfetta rappresentasse la perfezione di Dio in terra.

Le loro idee riguardanti l'ordine spaziale e la struttura sociale furono espressi nel documento "*Essay on Ordering the Town*", scritto intorno al 1630, nel quale vengono chiaramente descritti i presupposti per l'edificazione della città ideale del Nuovo Mondo. Una serie di cerchi concentrici con al centro dell'intera circonferenza, la *Meeting House*, nome scelto dai Puritani inglesi per definire la chiesa puritana, circondata da case "piacevolmente ordinate per gioire della confortevole Comunione".¹⁷

¹⁶ WINTHROP, John, *Op. Cit.*, (extract)

¹⁷ MOSCHINI, Ilaria, "*Brave New Edens*", in G. Del Lungo, L. Jottini, J. Douthwaite (eds), *Cityscapes: Island of the Self*, Cagliari, CUEC, 2007, pp. 12-13.

Il cerchio è considerato simbolo di perfezione fin dai tempi di Pitagora e Platone, e nelle illustrazioni medievali Dio è solitamente raffigurato come un architetto che pianifica il mondo intero con un compasso. Alla base della struttura concentrica del modello architettonico puritano è situata la funzione moralizzatrice; infatti, grazie a questa disposizione ogni cittadino era in grado di vedere la chiesa principale ubicata al centro.¹⁸

Una sorta di continuo *memorandum*, atto ad esercitare un'influenza sia sulle buone abitudini di ognuno, che avendo sempre di fronte la casa di Dio avrebbe ricordato i principi guida della vita collettiva, sia sul fattore dell' "osservabilità" dell'altro, in quanto l'assetto urbano rendeva ogni abitante "scrutabile" dall'altro, con l'obiettivo di rafforzare l'ideologia di comunità.

Esattamente 150 anni dopo la pubblicazione delle lettere di Crèvecoeur si continua a parlare di metafora architettonica. È Dale Bailey a parlarcene in "*American Nightmares*", in cui ci illustra come un famoso scrittore di fiction, Robert Anson Heinlein, volesse rinforzare il significato metaforico della casa in un dialogo tra due protagonisti della fiction "*And He Built a Crooked House*". Quintus Tale, l'eroe architetto, durante la sua discussione con l'amico Homer Bailey, chiede a questo cosa significasse per lui il concetto di casa. Bailey dà una risposta banale: "*I've always regarded a house as a gadget to keep off the rain*"¹⁹.

Per molti americani il concetto di casa è molto più di un semplice riparo dalla pioggia, per molti di loro, la casa è un potente status symbol, il segno distintivo di una classe sociale e il simbolo centrale della vita domestica.

1.3 Il Suburb: "The perfect society"

Nell'immediato dopoguerra, poco prima della grande depressione del '29, un certo William Levitt, presidente della Levitt&Sons, società di sviluppo immobiliare, di ritorno dal conflitto mondiale, si rese conto che i veterani e le loro famiglie avevano bisogno di abitazioni adeguate e convenienti, piccole villette monofamiliari, equidistanti da New York City e dalle emergenti industrie di Long Island.

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ BAILEY, Dale, "*The American Nightmares: the haunted house formula in American Popular Fiction*", Popular press, edition June 15, 1999, p.8.

Levitt, che durante la guerra aveva prestato servizio nella Marina Militare, precisamente nell'unità dei Seabees, i cui compiti principali riguardavano la costruzione di basi, strade e piste d'atterraggio, aveva in mente un progetto ben preciso, che si spingeva oltre la semplice costruzione di case. Egli intendeva rivoluzionare il “*way of life*” americano, proponendo un nuovo modello ideale di “*American Life*”, che combinasse il prototipo della perfetta vita borghese antecedente al conflitto mondiale, con i valori democratici e moderni dei soldati e delle loro famiglie.²⁰



Figura 1. Levittown, 1948: *the post-war American dream*, tratta da <http://tigger.uic.edu/~pbhales/Levittown.html>.

La formula era molto semplice e Levitt riuscì abilmente a comprendere le aspirazioni degli abitanti, estetiche oltre che filosofiche, adoperando l'elemento “comunità” come principale forma di attrazione per i nuovi residenti.

Il suburb personificava un nuovo ideale di vita familiare, un ideale così emotivamente carico, che rendeva la casa un luogo molto più sacro di ogni altro posto venerato.

²⁰ HALES, Peter Bacon, “*Levittown: Documents of an Ideal American Suburb*”, Art History Department, University of Illinois at Chicago. <http://tigger.uic.edu/~pbhales/Levittown.html>.

Il nuovo centro abitativo traeva la sua forza primaria dalla concezione di vita collettiva in un momento di massimo splendore e di ricostruzione, segnato da un clima di ottimismo, espansione e prosperità che non ha eguali nella storia americana, una storia che contiene i paradossi e i fallimenti dell'*American Dream*.

Infatti, Levittown avrà un'enorme risonanza all'interno dell'immaginario culturale americano proprio grazie alle sue abitazioni e alla loro architettura.

"Cape Cod" fu la prima incarnazione della strategia costruttiva di Levitt, che era stata realizzata con leggere variazioni rispetto al progetto originale, e riconoscibile per la sua forma che ricorda un "*lunch box*", fatta di legno, con una struttura larga e bassa, un tetto spiovente e un grande camino posto al centro. Lo stile risale al XVII secolo, quando i primi coloni Inglesi si stabilirono nel New England, e infatti gli elementi simbolici del pensiero puritano, riguardanti "*the most perfect society*" e il concetto di "*community*", tornano alla ribalta con qualche modifica da parte di Levitt.

La disposizione delle stanze rende l'idea di sobrietà e parsimonia, ma soprattutto la promessa di uno spazio appropriato per la classica famiglia americana, che poteva decidere di evolversi e ampliare la propria abitazione nel tempo, verso l'alto e verso l'esterno.

La casa divenne il luogo dove potersi rifugiare dal mondo circostante, dove era poter curare gli affetti, trascorrere il tempo libero e il luogo in cui rafforzare il significato di condivisione. Ovviamente tutto ciò si rifaceva alle teorie sulla casa ideale americana, che da sempre pervade gli Stati Uniti e che viene rafforzata dallo scrittore ed architetto di paesaggi americano Andrew Jackson Downing, precursore del nuovo stile "*Carpenter Gothic*", variante del Neogotico.

Il pensiero di Downing ha contribuito, in modo significativo, a forgiare quell'aspetto del sogno americano che vede il possesso di una casa come l'obiettivo primario, creando un immaginario talmente radicato che ancora oggi influenza i cittadini statunitensi.

Secondo Downing ogni americano ha diritto ad un'abitazione e perciò egli ne progetta di tre tipi: ville per gli abbienti, cottages per la classe operaia e fattorie per i contadini.

Egli credeva fermamente che l'architettura e le altre arti potessero condizionare la condotta morale di chi possedeva un'abitazione, e che il perfezionamento delle forme esterne di esse, potesse aiutare tutti coloro che avevano un contatto con la propria casa, a trovare in essa un posto ideale per condurre un'esistenza dedicata alla morale, alla civilizzazione e ai valori della

comunità. Per la classe media, non sarebbe stato difficile raggiungere l'obiettivo primario: trovare il vero significato della vita e della felicità.²¹

Tutto questo viene ampiamente esposto nel suo trattato "*On the Moral Influence of Good Houses*", in cui egli esprime soddisfazione nell'osservare come, in tutto il Paese, si sta assistendo ad una consistente diffusione di case costruite con buon gusto e nobili architetture. Questa è la prova che gli ideali e i valori dei proprietari si sono innalzati al di sopra dei meri istinti animali.²²

L'abitazione diviene così non solo un confortevole riparo, ma l'espressione elevata di una condotta prudente, in una società in cui l'intelletto, l'anima e il cuore sono rivolti al rigore e alla morale.

È importante sottolineare come le antiche ideologie forgiatesi negli Stati Uniti, l'utopia del sogno e l'idealizzazione delle colonie del passato, siano fortemente ancorate nell'immaginario americano, da esserne prova tangibile anche ai giorni nostri.

Un esempio lampante potrebbe essere la nuova cittadina nata nel 1996, dal nome emblematico: *Celebration*.



Fig.1. Tratta da "Brave New Edens"

²¹ DOWING, A., J., "*Cottage Residences: or, a Series of Designs for Rural Cottages and Adapted to North America*", 1842; ristampato come: Andrew Jackson Downing, "*Victorian Cottage Residences*", Dover Publications, 1981.

²² DOWING, A., J., "*On the Moral Influence of Good Houses*", *Horticulturist* 2, Feb. 1848, pp. 345-347. <http://www.fandm.edu/x10620>.

La città, sorta come realizzazione della visione utopistica di città che aveva il suo fondatore, Walt Disney, si propone, come scopo principale, di combinare il “*best ideas from the most successful towns of yesterday*” con “*the technology of the new millennium*”, sintetizzando il tutto in “*one of the most promising new towns in America*”²³.

Il nome della città è alquanto singolare, *Celebration*, celebrazione cioè del “*the best ideas found in the best, and best loved American places, villages and towns [...] that for over three centuries have shaped our lives and valuesystems, and remain relevant and vital today*”.²⁴ Altrettanto singolare è il progetto architettonico, che si configura come lo specchio della società, in cui vengono spiegate le potenzialità di ogni suo cittadino, ed inoltre, educazione, salute, comunità, tecnologia e architettura si armonizzano in una cittadina con un forte senso di sé.²⁵



Fig. 2. Tratta da “Brave New Edens”

²³ MOSCHINI, I., *Op. Cit.*, p. 1.

²⁴ MOSCHINI, I, *Ivi*, p. 5.

²⁵ <http://www.celebration.fl.us/towninfo.html>.

Celebration è uno degli esempi del *New Urbanism*, un movimento di progettazione urbanistica che nasce negli anni successivi al secondo conflitto mondiale, con lo scopo di “ristabilire una relazione tra l’arte del costruire e l’arte di creare una comunità”.²⁶

Questa clausola è la chiave del “*The Preamble of the Charter of the New Urbanism*”, che si ricollega alla metafora architettonica, rintracciata nelle già citate lettere di Crèvecoeur, della società perfetta. Le case di Celebration, tutte con uniforme architettura, sono regolate da direttive di pianificazione urbanistica che individuano e disciplinano le modifiche individuali.²⁷

Tutti coloro che vogliono diventare cittadini di Celebration devono sottoscrivere un *Covenant*, proprio come fecero i padri pellegrini durante il loro sbarco nel Nuovo Mondo.

Inoltre il termine *Covenant* è altamente evocativo in quanto ci ricorda il patto stipulato da Dio e Abramo, che prometteva al suo popolo una terra in cui poter edificare la Città Santa.²⁸

Siamo ancora una volta davanti alle orme del passato che hanno forgiato l’identità dell’America e non sono svanite a distanza di anni.

²⁶ MOSCHINI, I., “*Brave New Edens*”, *Cit.*, pp. 6-7

²⁷ MOSCHINI, I., *Op. Cit.*, p. 10.

²⁸ Genesi: 17:7.

Capitolo 2

La casa stregata nell'immaginario americano.

2.1 *L'inizio della sovversione.*

La tradizione della *sovversione* (*subversion*), inizia più di duecento anni fa, con la pubblicazione nel 1764 del libro *The Castle of Otranto* ad opera di Horace Walpole, il quale formulò una serie di topos per un nuovo genere letterario dando così un assetto definitivo alla nascente tendenza del soprannaturale. Attraverso un'ingegnosa commistione di elementi provenienti da diversi generi letterari (castelli gotici, labirinti sotterranei, spettri e visioni), egli getta le basi e le costanti tematiche del romanzo nero.

La prima edizione, intitolata *The Castle of Otranto, A Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto*, si presentava come la traduzione originale di un manoscritto risalente al 1529 e stampato a Napoli, ritrovato nella biblioteca di "un'antica famiglia cattolica nel nord dell'Inghilterra".²⁹

Si narra, inoltre, che la storia del manoscritto derivasse da un'altra storia più vecchia, risalente al periodo delle crociate e che il suo presunto autore fosse *Onuphrio Muralto* da cui Walpole trasse ispirazione.³⁰ L'intenzione dell'autore era quella di unificare il naturale e il romanticismo, tentando di miscelare "*le due anime della narrativa*"³¹.

²⁹ LOVECRAFT, H.P., "*L'orrore soprannaturale in letteratura*", Edizioni Theoria, Roma-Napoli, 1989, pp.47-48.

³⁰ *Ibidem*

³¹ WALPOLE, Horace, "*The Castle of Otranto, a Gothic Story*", Philadelphia, T.K. and P.G. Collins, Printers, 1854.

Nonostante il suo racconto sia privo del genuino orrore presente in letteratura, Walpole riesce a inventare un nuovo genere di scenario, di personaggi, di episodi ed elementi che vengono manipolati proficuamente dalle successive generazioni di romanzieri del nero.³²

La novità gira intorno ad un elemento essenziale: il castello gotico, dall'aspetto solenne con vasti spazi e corridoi abbandonati, umidi e fatiscenti che nascondono catacombe segrete e una serie di fantasmi che si aggirano per il castello con alle spalle leggende terrificanti, le quali rappresentano il nucleo centrale da cui scaturisce la paura e l'ansia demoniaca.

La descrizione minuziosa del solenne castello è uno stratagemma utilizzato da Walpole per poter fare un'attenta e precisa descrizione della corruzione politica insita nell'autorità del tempo.



Figura 1. *Strawberry Hill*, Castello Gotico che ispirò la stesura del capolavoro di Walpole, *The Castle of Otranto*, tratta da <http://southerncitymysteries.blogspot.com/2010/08/literary-movement-series-gothic.html>.

La maggior parte delle storie narrate nei romanzi gotici tratta della vita di eroi che intendono soddisfare i loro desideri molto spesso repressi; per fare ciò combattono contro leggi sia umane sia divine invocando spesso l'aiuto di una forza soprannaturale, basti pensare, solo per

³² LOVECRAFT, H. P., *Op. Cit.*, p. 50.

citare qualche esempio, a Prometeo e a Frankenstein.³³ La pia è di solito imprigionata in un sinistro edificio con una storia perversa, dove la sua vita e la sua virtù sono minacciate dal cattivo. Dopo una lunga serie di eventi critici, il cattivo viene annientato dall'eroe, che può riunirsi con la donna che ha salvato, presumibilmente per vivere tutta la vita insieme, rappresentando il classico esempio di lieto fine. Ovviamente la storia gotica prevede anche genealogie contorte, incesti, incursioni soprannaturali e indubbiamente case infestate.

Stabilendo quindi le componenti fondamentali del romanzo gotico Walpole getta le fondamenta per un tema che verrà sviscerato dai suoi successori.

Mark Edmundson, professore di poesia romanza e teoria letteraria all'University of Virginia, afferma che il filone gotico può essere definito "*the literature of Revolution*" in quanto usa l'artificio del "*gloomy setting*" per poter denunciare le gerarchie aristocratiche e teocratiche che essi detestano.³⁴

Così, verso la fine del XVIII secolo, il romanzo gotico può definirsi un vero e proprio genere letterario e i suoi esempi si moltiplicano in modo stupefacente alla fine del XIX secolo.

La moda del terrore ben presto viene seguita da vari scrittori, tra questi è bene ricordare una vera stella del firmamento horror: Anne Radcliffe.

Ella raggiunge nuovi traguardi nel regno del macabro e dell'atmosfera ispiratrice di paura sapendo associare la presenza, negli scenari e negli episodi, di un genuino senso del soprannaturale che rasentava la genialità, riuscendo a suscitare pienamente la sensazione di smisurato orrore che l'autrice desiderava trasmettere.³⁵

Ma l'elemento dell'orrore in letteratura acquista nuovi tratti nel 1830 quando si afferma un nuovo genere che interessa non soltanto la storia del soprannaturale ma anche la narrativa in generale.

Di questo nuovo filone fa parte lo scrittore Edgar Allan Poe, il quale nei suoi racconti dà una sterzata al tradizionale racconto, trasformando il vecchio castello gotico in una semplice casa,

³³ BAILEY, Dale, "*The American Nightmares: the haunted house formula in American Popular Fiction*", Popular press, edition June 15, 1999, p.3.

³⁴ BAILEY, Dale, *Op. Cit.*, p.5.

³⁵ LOVECRAFT, H. P., *Op. Cit.*, p. 54.

piantando così il seme che sboccherà nella formula della casa stregata individuabile in romanzi come “*Burnt Offerings*”, “*The House Next Door*”, fino a “*The Shining*”.

Il racconto della casa stregata trae le sue origini dalla letteratura del rinascimento americano che prende in prestito una serie di convenzioni già esistenti nel gotico europeo per distribuirle, in seguito, in un’unica forma americana. Infatti, già dal primo romanzo di Poe, “*The House of Usher*” scritto nel 1839, il tema della *haunted house* assume un ruolo fondamentale nella tradizione statunitense. Nonostante la casa descritta da Poe nel romanzo sia piena di caratteri appartenenti alla tradizione gotica, casa vecchia, immensa e dal nome aristocratico, egli aggiunge un elemento innovativo alla classica formula: la casa è viva, essa stessa possiede malignità.

Sarà successivamente Hawthorne a cambiare del tutto il *main setting* gotico effettuando il passaggio da castello a casa, una *maison* magnifica ma con una storia terrificante alle spalle.

Da questo momento in poi tutti gli scrittori dell’horror, da Hawthorne a King hanno occupato una “stanza nella casa stregata delle fiction americane”³⁶, questo perché è cresciuto sempre di più il confronto tra gli ideali americani e la realtà circostante e la casa stregata è diventato il mezzo attraverso cui commentare gli eventi.

Dietro questa decisione di commutare le convenzioni del romanzo gotico si cela, in realtà, un espediente per poter esprimere particolari temi che stanno a cuore alla tradizione americana.

Le conseguenze morali del materialismo americano, l’ondata di crescita della tecnologia e il conseguente senso di temporaneità culturale, le questioni etiche e capitalistiche, hanno aiutato, prima Poe e successivamente Hawthorne, a stabilire una certa flessibilità della formula grazie ad un sistema di trame, che diventeranno l’emblema per gli scrittori americani.

2.2 The Haunted House Formula

Gli anni ‘70 furono un periodo di grandi cambiamenti per un’America che fino a quel momento aveva vissuto una fase di prosperità. La recessione colpì trasversalmente l’industria, la finanza e ogni settore della società in maniera ancora peggiore rispetto alla crisi del ’29 che

³⁶ BAILEY, D., *Op. Cit.*, p. 7.

diede il via alla Grande Depressione, influenzando sul modo di vivere degli americani, che privilegiavano uno stile di vita improntato all'opulenza ed al perseguimento, talvolta sconsiderato, dei propri obiettivi a breve termine.

Il primo grave segno di disagio dell'economia americana fu la decisione di sospendere la convertibilità del dollaro in oro, convertibilità che costituiva il pilastro del sistema monetario internazionale. Ma ancora più sconvolgente fu la decisione presa dai paesi produttori di petrolio, i quali, in seguito alla guerra arabo-israeliana, quadruplicarono il prezzo del greggio. Lo "shock petrolifero" colpì in varia misura i paesi industrializzati con gravi effetti sulla produzione e sull'occupazione.

Tale realtà ha interessato molti scrittori horror, i quali, attraverso questo genere, hanno messo in risalto le profonde inquietudini presenti nella società americana del tempo. L'horror, come sostiene Stephen King, si presta bene a identificare paure personali, fobie nazionali, paure politiche, economiche e psicologiche piuttosto che soprannaturali, conquistando popolarità a cicli, ogni dieci o vent'anni³⁷. Questi periodi coincidono quasi sempre con momenti di serie difficoltà politiche ed economiche, e sia libri che film mettono in risalto questa fluttuante ansietà che accompagna seri problemi.³⁸

Nel suo saggio *Danse Macabre*, King afferma che il genere horror coglie i molteplici aspetti della società odierna: c'è l'horror inteso come incubo sociale, come polemica politica, ma anche come incubo tecnologico, come paure universali ed infine come incubo economico.

È così che scrittori come Anne River Siddons, Jay Ansons, e Robert Marasco, si sono preoccupati di trasformare in romanzi, i problemi economici della società americana degli anni 70, toccando uno dei capisaldi dell'*American Dream*: la Casa.

La bellissima *maison* con un grande giardino, un garage, nido d'amore tanto desiderato, si trasformerà in una *haunted house*. Le storie sulla casa stregata del secolo scorso, sacrificano le complesse storie dedicate ai fantasmi, per aderire ad una formula molto più rigida che si discosta completamente dal racconto della psicologia degli spiriti della casa.

La formula, infatti, predilige una prosaica rappresentazione del soprannaturale in cui è la casa stessa ad essere maligna, indipendentemente dalla presenza o meno di fantasmi, con una vera

³⁷ KING, S., "*Danse Macabre*", Berkley, New York, 1983, p. 10.

³⁸ *Ibidem*

e propria innovazione: l'arrivo della famiglia, nucleo centrale del racconto. Questa è molto scettica sulla reputazione della casa, ma subisce un lento ma graduale assoggettamento ad essa tanto da minare la stabilità dei rapporti familiari.

Alcuni protagonisti principali combattono contro questa forza soprannaturale e sopravvivono, altri invece, terminano la loro battaglia ancora prima di iniziarla. Per la casa invece la formula prevede due finali: o viene distrutta, oppure continua a vivere per mietere altre vittime.

Sono questi gli elementi che, ripresi dalla tradizione gotica di Poe e Hawthorne, verranno utilizzati dalla maggior parte dei romanzieri di case stregate dal 1970 ad oggi.

Il continuo successo della formula, che prende definitivamente il via negli anni 70 e 80, è dato soprattutto dal fatto che grazie ad essa vengono toccati argomenti molto delicati che si vogliono denunciare, infatti, si commenta sul razzismo, su temi che riguardano le questioni di classi sociali, di culture, di sesso, dell'economia, tutti temi centrali nella vita contemporanea americana. Ciò è possibile curando alcuni elementi essenziali del racconto: *setting, characters, plot, themes*.

Qui di seguito riporto lo schema, tratto dal libro di Dale Bailey, *The American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, su cui si basano le fiction e i romanzi sulla casa stregata.

Formula for the haunted house tale

Setting: a house

- ✓ with an unsavoury history
- ✓ with an aristocratic name
- ✓ disturbed by supernatural events usually unrelated to human ghosts

Characters:

- ✓ a middle-class family or family surrogate, sceptical of the supernatural, who move into the house
- ✓ knowledgeable helpers who believe in the supernatural
- ✓ an oracular observer who warns of danger

Plot:

dual structure:

- ✓ an escalating series of supernatural events which isolates the family physically and psychologically
- ✓ the discovery of provenance for those events

climax:

the escape of the family and the destruction of the house

or

- ✓ the escape of the family and the continued existence of the house
- ✓ a twist ending which establishes the recurring nature of evil

Themes:

- ✓ class and gender conflict
- ✓ economic hardship
- ✓ consequences of the past (especially unpunished crimes)
- ✓ Manichean clash of good and evil
- ✓ clash of scientific and supernatural world views
- ✓ cyclical nature of evil

Il *main setting* è la casa, che generalmente possiede caratteristiche ben precise, ovvero è molto vecchia, molto grande ma soprattutto ha alle spalle una storia-leggenda. In molti racconti di case stregate si riscontrano elementi aderenti alla tradizione gotica, ad esempio, il nome dato alla casa che suggerisce l'appartenenza ad una famiglia nobile, anche se da questa se ne distacca per due motivi: mentre nei romanzi gotici il castello era dimora dell'*upper-class*, nelle storie contemporanee la casa è molto spesso abitata dalle *middle-class family*, elemento fondamentale che diventerà un *cliché* delle fiction horror.³⁹

Questa tensione tra i vecchi ricchi del passato e la ricchezza della *middle-class* contemporanea, suggerisce una delle funzioni della casa stregata nelle fiction/romanzi americani, e cioè, l'essere uno specchio attraverso cui riflettere temi sociali ed economici.

La seconda distinzione tra la *haunted house* e il *gothic castle* si sviluppa diacronicamente nella formula stessa. Infatti, quest'ultima raramente serve semplicemente a contenere gli spiriti inquieti degli abitanti del passato. Prendendo spunto da Poe, la casa stessa, a volte, assume un ruolo da antagonista, le cui apparizioni diventano subordinate.⁴⁰

Molti degli eventi soprannaturali che riscontriamo nei romanzi, non hanno nulla a che fare con i fantasmi, ma tendono a manifestarsi come integrità strutturale della casa stessa, la malignità della casa che riscontriamo nel romanzo analizzato nel capitolo tre.

³⁹ BAILEY, D. *Op. Cit.*, p. 57.

⁴⁰ *Ibidem*



Figura 1. La più grande *Haunted House* del mondo. Tratta da <http://www.kickrs.com/the-most-haunted-house-in-the-world/scary-haunted-house-pictures-photos-3/>

Abbiamo già detto che la novità del racconto è la presenza del nucleo familiare messo in grave pericolo dalla forza soprannaturale della casa. I componenti della famiglia sono scettici sulla sua reputazione e vedono questa come l'unica opportunità per poter realizzare il sogno della loro vita, proprio come accade a Marian Rolfe in *Burnt Offerings*, ma anche alla famiglia Torrence in *The Shining* di Stephen King, in cui l'Overlook Hotel è l'opportunità di riavere un lavoro per Jack, uno scrittore e insegnante caduto nella morsa dell'alcolismo.

Di solito l'ideal-tipo di famiglia in questi racconti prima di abitare nella nuova casa vive già profonde inquietudini familiari maturate in una società che li costringe a chiudersi nel proprio guscio e a sacrificare gli affetti. In ogni racconto la nuova casa, che viene affittata, data in gestione o comprata ad un prezzo molto basso, rappresenta l'unica opportunità per la famiglia di compiere l'agognata scalata sociale, poiché essa incarna uno dei capisaldi dell'*American dream*. Così la famiglia viene ironicamente assoggettata al potere della *domus*, rimanendo intrappolata nel luogo in cui ha posto ogni speranza.

La reputazione della casa molto spesso non è sconosciuta alla famiglia come accade nel romanzo *The Amityville Horror* di Jay Anson o anche in *The Shining*, perciò si potrebbe

affermare anche che queste vittime sono, come avrebbe detto Sallustio, “*artefici del proprio destino*”.

Anche se non è sempre così poiché molte famiglie si recano nella casa ignorando completamente la storia-leggenda di essa e perciò sono puniti per la loro trasgressione.

I personaggi secondari di solito presentano un numero complesso di contrasti con la figura centrale nella storia. Mentre la famiglia si reca nella casa senza conoscerne la reputazione, gli aiutanti, vale a dire i personaggi secondari, hanno già avuto a che fare con la casa, conoscono tutto di essa, o perlomeno della sua forza soprannaturale. Un esempio palese potrebbe essere il capolavoro di King, *The Shining*, in cui un personaggio secondario, Dick Hallorann, è ben informato sul pericolo dell’Overlook Hotel in quanto vi ha lavorato come chef per ben tre anni.⁴¹

La classica formula usa, di solito, due tipi di trame. In una, la famiglia scettica sulla reputazione della casa viene sempre più isolata da una serie di enigmatici eventi che accadono all’interno di essa e che li inducono a sospettare sul fatto che possa essere infestata. La sequenza degli eventi parte sempre con avvenimenti *soft*, per poi culminare con un episodio da fare inorridire. I personaggi, tipici di questa trama, nonostante si accorgano di queste prime orrende manifestazioni, non lasciano la casa, ma vi rimangono perché è la formula che lo richiede. Infatti, inizialmente i protagonisti sono imprigionati nel loro stesso scetticismo, cercano di dare una valida spiegazione al susseguirsi di questi strani eventi ammettendo contro voglia la realtà soprannaturale delle situazioni.

La casa infestata annienta lentamente i suoi abitanti sfruttando i punti deboli di ogni membro della famiglia allontanandoli l’uno dall’altro, facendo andare in rovina le loro emozioni, la loro psicologia, per riflettere in essi i disturbi fisici e morali della casa.

Anche Bailey concorda sul fatto che il dilemma ontologico della persona, un qualsiasi protagonista immaginario, rifletta le esperienze ambigue del lettore. Tale ambiguità è una caratteristica determinante delle storie psicologiche dei fantasmi con un chiaro ed esplicito richiamo al genere gotico. Le variazioni di questa formula, tendono a sfruttare tale ambiguità solo per creare la tensione, risolvendola in favore di una spiegazione trasparente del

⁴¹ BAILEY, D., *Op. Cit.*, p. 97.

soprannaturale e così dislocando la storia nel regno del meraviglioso, definito, come si legge in *American Nightmares* e nelle parole di Todorov, “*the supernatural accepted*”.⁴²

La seconda trama prevede, invece, il manifestarsi di vari elementi soprannaturali che spingono i personaggi a ricercare la vera natura della casa. È quello che accade alla protagonista di *Burnt Offerings*, che assoggettata alla casa è spinta da una forza soprannaturale alla ricerca della donna che si cela dietro la porta della sua camera.

Questa seconda trama serve in parte a riflettere ed esaltare il primo resoconto della lenta ma intensa manifestazione del soprannaturale, ma allo stesso tempo, rinforza una delle tematiche essenziali inerenti alle storie della *haunted house*: il loro fascino sulla e la loro importanza nella storia, il pericolo di un crimine non ancora scoperto e perciò impunito.⁴³

Seguendo l'esempio di Poe e Hawthorne, la formula ha due finali: in alcuni casi la casa viene completamente distrutta e si restaura timidamente un senso di ordine fra i protagonisti sopravvissuti. In alternativa, il finale lascia intendere che ci sarà un proseguimento, poiché la casa sopravvive, e paziente e immobile attende un altro gruppo di vittime.

La maggior parte di questi romanzi ha alla base uno scopo, quello di mostrare tensioni sociali e culturali che la formula riesce a risvegliare. Essa si sofferma su temi classici che si ripropongono in ogni epoca, temi inerenti alla razza, alle lotte di classe, alla storia, all'economia, all'esplorazione di tabù e all'affermazione dell'esistenza di determinati atteggiamenti nella società⁴⁴. Di volta in volta si inscena il classico scontro manicheo tra il bene e il male, il naturale e il soprannaturale, in cui, ovviamente, è il male ad ottenere la meglio.

La formula horror si fa spazio nella nostra cultura in quanto riesce ad esaminare con cura le nostre ansie culturali grazie a strutture circostanti che rendono queste ansie innocue.

Tutto quello di cui i personaggi delle storie sulla casa stregata hanno bisogno è realizzare a pieno il loro *American Dream*, hanno già un lavoro, dei bambini, un ego spropositato e alcune di esse anche un cane. Tutto ciò di cui hanno bisogno è una casa.

⁴² *Ibidem*

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ BAILEY, D., Op. Cit., pp. 62-63.

2.3 *The Bad Place*

Con il passare del tempo la tradizionale formula della casa stregata ha subito lievi cambiamenti grazie ad una grande firma del genere *noir*, Stephen King.

Nominato il “re del brivido”, inizia la sua carriera da giovanissimo, quando già da bambino era un fervido appassionato di film horror e di letteratura.

Nel suo celebre saggio, *Danse Macabre*, l'autore definisce il film, o il romanzo horror come un'arte, al pari di tutte le arti, dalla quale il pubblico riceve più di quanto dà, e il valore artistico offerto dal film/romanzo horror è l'abilità di instaurare una relazione tra le paure immaginate e le paure reali, cercando di fornire significati comprensibili su svariati temi socio-politici.⁴⁵

Molti film dell'orrore, invece, puntano ancora di più verso l'interno, alla ricerca di quelle paure personali ben radicate in ognuno di noi, con le quali dobbiamo necessariamente convivere. Così, questi tipi di film/romanzi si prefiggono l'obiettivo di sventare tabù e paure che ci mettono a disagio perché un buon film dell'orrore deve saper trascinare il pubblico, il quale è certo che prima o poi ciò potrebbe accadere nella realtà.⁴⁶

Dei tre archetipi delle storie dell'orrore, il *lupo mannaro*, il *vampiro*, la *cosa senza nome*, King fa ricomparire il quarto, il *fantasma*, riportando alla luce il passato, che nei nuovi romanzi gotici, diventa più importante del presente.

L'*habitat* preferito di un fantasma è la casa stregata, a cui King darà un nome più evocativo: *The Bad Place*, termine che si riferisce a qualcosa di più della semplice casa in rovina, abbandonata e con il giardino pieno di erbacce incolte. Il *Bad Place* descritto da King è vivo, cattivo, la sua malevolenza supera la malvagia volontà dei fantasmi che vi ci vivono, e come la *maison* degli Allardyce nel romanzo *Burnt Offerings*, è affamato.

L'opera di King, che incarna l'archetipo del *Bad Place* è *Shining*, scritta nel 1977, trasformata in un terribile film horror nel 1980 dal regista Stanley Kubrick.

In *Danse Macabre*, il re del brivido ci racconta il momento in cui rimane affascinato dal tema della casa stregata: all'età di dieci anni, con i suoi amici esplora una “casa stregata” nelle

⁴⁵ KING, S., Op. Cit., p. 203.

⁴⁶ *Ibidem*

vicinanze del suo quartiere, e da quel momento in poi comincia il suo interesse verso quel “simbolo del peccato mai espiato”⁴⁷, idea di fondamentale importanza nel romanzo *Shining*.

Molto più che una semplice casa stregata, l'*Overlook Hotel* è una rivisitazione del castello gotico e la proiezione dell'archetipo di tutte le case stregate, dalla rovinosa *maison* descritta da Poe, fino alle case infestate degli anni settanta.

In una nazione dove non esistono castelli, l'*Overlook Hotel* è la reincarnazione del *The Castle of Otranto*, utilizzato da King come metafora di una serie di temi scottanti che si legano alla pericolosa personalità del protagonista Jack e, in senso lato, come metafora della storia e dell'ideologia corrotta dell'America.

Sia Jack che l'*Overlook*, sono allo stesso tempo, stregati, posseduti dai fantasmi e da brutte storie, sia personali che nazionali e suggeriscono l'idea della corruzione capitalistica del tempo.⁴⁸

Secondo Bailey questa storia, come la storia nazionale, è un ciclo economico di crescita e di conseguente calo, in cui i ricchi diventano sempre più ricchi e i poveri sempre più poveri.⁴⁹

In tal caso la storia è vista non come una mera tragedia domestica, ma come emblema sia della storia statunitense che della storia della *haunted house*.

Infatti, l'*Overlook* è da considerarsi la quintessenza della formula contemporanea della casa stregata sviluppatasi nelle fiction americane fin dalle iniziali trasformazioni di Poe e Hawthorne del castello gotico. Espandendo la semplice casa a grande albergo, King inverte la tendenza degli scrittori americani che riducono la tradizione del castello gotico ad una semplice casa, e contemporaneamente, rinnova il modello iniziale della formula ricollocando il castello gotico di Walpole nell'America contemporanea.⁵⁰

In breve la storia dell'*Overlook* rispecchia la storia americana, una storia di speranza e disperazione, di miglioramenti e oppressioni, di ricchezza che si cela dietro il fatidico sogno e indigenza che supera le paure più profonde. È una storia che, come sostiene Bailey, riflette il

⁴⁷ KING, S., *Op. Cit.*, p. 206.

⁴⁸ BAILEY, D., *Op. Cit.*, p. 99.

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ BAILEY, D., *Op. Cit.*, p. 98.

paesaggio ostile della nazione, le forze che governano il destino di ogni americano, vale a dire denaro, geni, e pura e stupida fortuna.⁵¹

La lettura del romanzo *Shining* costringe a confrontarsi con le paure e le ansie post guerra del Vietnam, anni di crisi economica, di corruzione politica, in cui le persone si confrontano con un futuro tetro all'interno del quale l'agognato *American dream* si trasforma in un *nightmare*.

⁵¹ *Ibidem*

Capitolo 3

*Analisi di **Burnt Offerings***

3.1 Il Romanzo

Molti scrittori dell'horror hanno utilizzato la casa come modello per i loro romanzi, per provare e rendere manifesta la corruzione morale e sociale della *middle-class*. Un esempio è proprio il romanzo che mi accingo ad analizzare: *Burnt Offerings*, un romanzo pubblicato nel 1973 da Robert Marasco, uno dei migliori scrittori dell'orrore degli anni 70.

Laureatosi alla Fordham University, insegnò latino, greco e inglese al Regis High School di Manhattan per nove anni. Scrisse, durante una delle sue vacanze estive, la sua prima opera teatrale *Child's Play*, un misterioso assassinio ambientato in un collegio Cattolico. L'opera riscosse un grande successo e Marasco vinse il premio New York *Drama Critics's Citation* che lo nominò scrittore dell'anno assegnandogli cinque *Tony Awards*.

Nel 1979 pubblicò un nuovo libro intitolato *Parlor Games*, un racconto di un amore incestuoso che finisce in un omicidio.

Marasco ed Anne Rivers Siddons possono definirsi i primi a capovolgere il sogno americano: nel romanzo la casa è il simbolo dell'accanita realtà economica della vita americana.⁵²

Il romanzo, sottile ma non impenetrabile, tematico ma non polemico, fornisce una lente attraverso la quale esaminare accuratamente la formula della storia della casa stegata come una manipolazione da parte dello scrittore volta ad incontrare le aspettative conflittuali della maggior parte dell'*audience*. Infatti, è l'*audience* che spesso chiede sia la sicurezza familiare che dia stimoli innovativi, "*the same but different*" nel linguaggio cinematografico, tutto in un ordinato pacchetto se fosse possibile.⁵³

L'opera non riscosse molto successo e rimase sconosciuta per ben ventiquattro anni, tanto che la critica la scartò a priori definendola un semplice "*horrorama*".

⁵² BAILEY, Dale, "*American Nightmares, The Haunted House Formula in American Fiction*", Bowling Green State University Popular Press, p. 67.

⁵³ BAILEY, Dale, *Op. Cit.*, p.71.

Solo con gli anni il romanzo ottenne il meritato successo, diventando fonte di ispirazione per Stephen King nel suo celebre saggio *Danse Macabre*.

Secondo alcuni letterati Marasco è riuscito a comprendere la formula della casa maledetta e manipolarla in modo sofisticato, quasi parodico, adoperando il materiale prodotto con un gioco di toni che si avvicina all'inquietante innovazione del romanzo. Di sè aveva sempre pensato di poter diventare uno scrittore di commedie, ma di *Burnt Offerings* disse: “*I thought it would be a black comedy, but it just came out black*”.⁵⁴

Burnt Offerings è la storia di orrore, di minacce, di malevolenze, di seduzione e possessione, un romanzo del soprannaturale, che non ha eguali nell'arte della sua costruzione del male.⁵⁵

3.2 La trama

Ben Rolfe, padre devoto e marito modello, è alla ricerca di se stesso, oppresso da una infelice carriera e un'incessante pressione della vita urbana. Insegnante di inglese in una scuola privata, Ben non è soddisfatto della vita che conduce; fuma molto e spesso dimentica la sua auto nelle strade intorno all'appartamento, e lotta ogni giorno con la routine quotidiana inscenando un comico capriccio che risuona come una velata ostilità.⁵⁶

Marian, moglie di Ben e mamma di David, passa le giornate prendendosi cura del bambino e della casa in maniera ossessiva; è una maniaca dell'ordine, e già dal primo capitolo si evince che il suo sogno, come il suo prendersi cura della casa, non sono altro che uno stereotipo straziante. La protagonista del romanzo, rappresenta, infatti, l'immagine di una casalinga insoddisfatta della sua vita in cerca di un forte cambiamento: il suo desiderio più grande è quello di andare a vivere, anche per un breve periodo, in una villa con ampi spazi per poter realizzare e soddisfare le sue aspirazioni materiali e quindi il suo “*American Dream*”.

È una delle tante vittime del consumismo, che riversa tutte le sue ansie, le sue paure e le sue frustrazioni nell'abbellire la sua casa di oggetti costosi, come se tutto questo costituisse per lei

⁵⁴ Si veda: <http://www.nytimes.com/1998/12/11/nyregion/robert-marasco-62-writer-of-child-s-play.html>

⁵⁵ BAILEY, Dale, *Op. Cit.*, p. 71.

⁵⁶ *Ivi* p. 72.

una rivalsa. Il suo appartamento è l'emblema del consumismo e rispecchia contemporaneamente le sue aspirazioni e i suoi fallimenti. Il fatto è che Marian ama comprare, non cose qualsiasi, cose buone, non un buffet qualunque, ma un "*French Provincial Buffet*"⁵⁷, non una semplice scrivania ma "*a mahogany and bronze dorè desk*"⁵⁸, e ancora, vasi pregiati, portaceneri, sedie, lampade, statuette.

Sembra ossessionata dallo spendere, e non ci si stupisce se la camera del suo bambino è piena come un magazzino di giocattoli.

Il fallimento dei sogni e delle aspirazioni racchiuse nell'appartamento di Marian iniziano a diventare realtà nella maestosa villa degli Allardyce.

Marian, sfogliando annunci di case in affitto, scorge un annuncio interessante: "*Unique summer home. Restful, secluded. Perfect for large family. Pool, private beach, dock. Long season. Very reasonable for the right people*".⁵⁹

Incuriosita, lo propone a Ben e telefona per conoscere il prezzo. Gli Allardyce fissano un appuntamento a *Long Island 17° Shore Road* per il sabato successivo.

Mentre Ben è sempre più scettico per l'affitto della casa, Marian vede nella tenuta la sua potenziale realizzazione.

Per lei non c'è una casa migliore, è semplicemente perfetta!

Posizionata sul punto più alto della collina, la villa maestosa si presenta in un pessimo stato ed è raggiungibile soltanto grazie ad una vecchia strada spianata all'ombra degli aceri. Larghi scalini conducono alla parte centrale della casa costituita da un lungo portico e fiancheggiata da due grandi ali i cui frontoni toccano gli alberi. La villa ha l'aspetto di un'antica cattedrale di colore grigio e nella parte posteriore, ha una serra e un piccolo cottage serrandato, composto da quattro stanze, e ricoperto da erbacce incolte. La vista della casa suggerisce paura e intimidazione alla famiglia, che nonostante tutto decide di vederla all'interno. Marian non perde tempo a fare un giro d'ispezione per controllare le condizioni esterne della casa, quanto a contare ed osservare i beni degli Allardyce: dai candelabri ai lampadari, dai tappeti agli specchi. Ella viene attratta, non tanto dalle condizioni fatiscenti dell'esterno, quanto da

⁵⁷ MARASCO, Robert, "*Burnt Offerings*", Delacorte Press, New York, 1973, p. 6.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 15.

tutti quegli oggetti preziosi che arredano l'interno e che rappresentano tutto ciò che ella ha sempre desiderato possedere.

Il prezzo iperconveniente, solo \$ 900 di affitto per tutta l'estate, fa insospettare Ben, ma ciò che lo disorienta maggiormente è la condizione posta dagli Allardyce: prendersi cura della loro anziana madre, che vive nella stanza di fronte al salotto, portandole tre pasti al giorno.

Gli Allardyce proseguono dicendo che l'anziana signora vive perennemente nella camera chiusa a chiave e che non ama farsi vedere, perciò i pasti devono essere lasciati sul tavolo del salotto. I Rolfe sono stati avvertiti che l'anziana signora non mangia molto e che non lascia mai la sua stanza, tanto che, la coppia che ci ha vissuto prima, i McDonalds, non l'hanno mai vista.

Un altro elemento che potrebbe destare sospetti, è un muro pieno di fotografie con la stessa identica cornice, che ritraggono la casa nelle sue migliori condizioni; le foto stesse riflettono un secolo o più di cambiamenti tecnologici della casa. Iniziando da un'immagine quasi ingiallita, si passa al bianco e nero per finire ad una stampa contemporanea a colori.

Nulla però riesce a distogliere Marian dal fascino che quella casa esercita su di lei tanto che, dopo la visita, ella non riesce a rimuovere dalla mente l'immagine della villa e a fantasticare sulla sua nuova vita, mentre il marito Ben manifesta perplessità per queste strane condizioni. Alla fine la famiglia Rolfe accetta il patto.

La *maison* degli Allardyce diventa presto per i Rolfe fonte di isolamento e distruzione, corrodendo lentamente la loro lealtà, pagando un alto prezzo, quello della morte. Allo stesso tempo Marian è assorta ed estasiata dalla casa, la considera un rifugio per la sua famiglia, ed è completamente ipnotizzata dallo strano ronzio che proviene dalla camera blindata della signora Allardyce. Il suo tempo e le sue energie sono tutte dedicate alla cura della casa: passa ogni minuto del suo tempo libero a lustrare, far brillare e pulire, tentando di restituire alla casa le sembianze della sua gloria precedente.

I primi cambiamenti cominciano a farsi sentire, specialmente nella vita intima tra Ben e Marian, e la tensione scoppia quando a bordo piscina lei rifiuta bruscamente Ben ritirandosi nel salotto della signora Allardyce. La piscina è un altro punto focale del romanzo, ed è la prima chiara indicazione della natura della casa, una delle innovazioni del racconto di Marasco. Come la casa, anche la piscina è estremamente trascurata, i suoi colori sono graffiati e scheggiati, e l'acqua completamente ghiacciata.

Dopo una settimana di duro lavoro, Ben riesce a riparare la piscina e a renderla di nuovo accessibile, per trascorrere i pomeriggi con tutta la famiglia. L'idea dei bagni in piscina non interessa Marian, che preferisce dedicarsi alla cura della casa insieme con la zia Elizabeth, la quale ha raggiunto la famiglia per trascorrere un po' di tempo con loro.

Ben irritato si dedica a David, tuffandosi con lui in piscina per insegnargli a nuotare, ma giocando con il figlio inizia a scaraventarlo da una parte all'altra della piscina con una forza sovrumana, ignorando le urla del bambino miste di diletto e paura.

Inconsciamente Ben perde il controllo e fa del male al bambino... L'incubo sta per iniziare.

Infatti, la casa degli Allardyce consuma letteralmente chi vi abita, succhia la loro energia vitale, le loro tensioni e, soltanto successivamente, si comprenderà il significato di tutte quelle fotografie appese al muro, prova di tutte le vittime della casa, messe in bella vista come obolo. Il resto della storia si concentra sulla rigenerazione della casa e sulla lenta e graduale degenerazione della famiglia. A seguito dell'incidente in piscina, Ben inizia ad essere ossessionato da incubi e allucinazioni mortali, che lo portano a chiudersi sempre più in se stesso.

La zia Elizabeth, una settantenne arzilla e piena di vita, giorno dopo giorno si consuma inspiegabilmente fino alla morte, mentre Marian continua impotente a guardare la sua famiglia che si distrugge.

Dal romanzo si evince l'abilità della casa nel manipolare Marian, al punto da possederla totalmente.

La fusione della mente della donna con la mente della casa avviene non appena ella si reca a vivere nella villa. Come ipnotizzata dal ronzio proveniente dalla camera della signora Allardyce, Marian vi si avvicina e una forza soprannaturale si insinua lentamente dentro di lei, al punto che il ronzio si tramuterà nel battito del suo cuore.

Da quel momento in poi Marian sarà inerme davanti allo sfascio della sua famiglia perché vittima e schiava di questa forza potente, alternando momenti di lucidità a momenti di completa assoggettazione ad essa.

Come mai la donna non riesce ad allontanarsi dalla casa e portare in salvo la sua famiglia?

Semplice, perché quella casa incarna il suo unico sogno, la sua aspirazione materiale più grande.

Soggiogata dalla cultura dominante dell'epoca in cui si misura il valore con la ricchezza, la tenuta degli Allardyce rappresenta un esempio di ricchezza personale.

Quando Marian si accorge di aver trascurato la sua famiglia e vorrebbe salvarla tutto è ormai troppo tardi, la casa ha preso il sopravvento decidendo il destino del marito e del figlio, e i loro volti finiranno tra le foto ricordo della *haunted house*.

Per vendicare la morte dei suoi cari, Marian, si reca nella stanza della signora Allardyce, l'unica persona che le rimane, e stranamente trova la porta aperta, vi entra per vedere con i suoi occhi la misteriosa signora, ma trova invece, soltanto una fine orribile: la signora Allardyce è lei, e da quel momento in poi, il ronzio della casa al 17° *Shore Road* sarà quello di Marian Rolfe, avida di energia e potere.

A mio avviso il romanzo si configura come un attacco alla visione materialistica dell'*American Dream*. La protagonista sacrifica suo figlio e suo marito ed infine se stessa soltanto per inseguire e realizzare questa deviazione del sogno.

È nel finale che si legge tra le righe la critica al Sogno Americano, quando i fratelli Allardyce tornano alla loro casa ormai rinnovata per aggiungere alla loro collezione la foto della nuova casa.

Il ritorno di Roz e Brother drammatizza l'altra faccia del Sogno; infatti, se Ben e Marian rimandano all'avidità a cui aspira la *middle-class*, Roz e Brother incarnano l'élite economica che si arricchisce dal lavoro degli altri ("Just as the fortunes of the rich depend upon the toil of the countless poor").⁶⁰

In questo contesto, il ronzio proveniente dalla camera da letto della signora Allardyce ha uno specifico significato: è l'eterno ed indifferente ronzio del sistema economico che intrappola, usa e distrugge chiunque abbia un sogno.

In questo modo ogni persona che vive in quella casa diventa alla fine la metafora del vuoto spirituale che pervade la vita americana. Analizzando questa metafora intravediamo una famosa critica fatta dal filosofo e scrittore statunitense Henry David Thoreau, il quale nel suo celebre libro *Walden*⁶¹ critica lo stile di vita americano. Thoreau dimostra con un

⁶⁰ BAILEY, Dale, *Op. Cit.*, p. 77.

⁶¹ THOREAU, Henry David, "*Walden or life in the Woods*", Boston Ticknor and Fields, M DCCC LIV, p. 10-15.

ragionamento paradossale, come si può vivere grazie al lavoro delle proprie mani riuscendo ad avere tempo libero anche per la lettura e la riflessione. L'errore della società americana è quello di lavorare incessantemente e indefessamente per produrre cose ritenute necessarie, ma che in realtà non lo sono affatto.

3.3 Analisi Linguistica e concettuale di *Burnt Offerings*

3.3.1 "L'offerta scottante"

Il titolo del romanzo, *Burnt Offerings*, si presta, a mio avviso, ad una duplice interpretazione. Per un verso, infatti, lo si può intendere come metafora dell'annuncio, e in questo caso l'aggettivo *burnt* diventa sinonimo di *alluring*, (allettante). Non è un caso che, leggendo il *Times*, Marian tra i tanti annunci rimanga colpita dal fatto che la proposta si riveli allettante non solo per la convenienza del prezzo che gli Allardyce proporranno, \$900 per tutta l'estate, ma anche perché essa assume il significato di un riscatto per Marian, che potrà per la prima volta nella sua vita vivere il suo *American Dream*.

Per altro verso, invece, l'aggettivo *burnt* diventerà nell'ultima parte del romanzo una richiesta di aiuto da parte di Marian, che, dopo aver appreso della tragica scomparsa dei suoi familiari, urla invano "*Burn it! Burn it out of me! Burn it out, all of it!*".

L'imperativo "*Burn it*" potrebbe sembrare una sorta di richiesta a qualcuno che sta al di sopra di noi, Dio, di far cessare ciò che dall'essere un *dream*, un sogno, è diventato un *nightmare*, vale a dire un incubo.

Analizzando invece la parola "*offerings*", sacrifici, è possibile dare un'altra spiegazione al titolo: i Rolfe si immolano, diventando vere e proprie vittime sacrificali, per la gloria e l'avidità di una forza soprannaturale.

L'immolarsi non è altro che l'allegoria della società di quegli anni, in cui la classe operaia si sacrifica all'avidità della borghesia, subendo le violenze e le oppressioni di una classe sociale profondamente frustrata e avida di potere.

3.3.2 *La ricerca della felicità.*

La protagonista del romanzo, Marian Rolfe, casalinga e donna apparentemente soddisfatta e appagata, è l'emblema dell'affannosa ricerca della felicità e della realizzazione dell'*American Dream*. Ella vive la sua vita dedicandosi completamente alla casa e alla sua famiglia, come ben si comprende, quando l'autore afferma:

*"... Marian who spent most of her time in the apartment.... She'd spend a good part of her time cleaning the apartment and then cleaning it again."*⁶²

L'iterazione, a breve distanza e con una leggera *variatio*, di un'intera espressione e in questa del verbo "*cleaning*", intende offrire al lettore l'idea della ripetitività, quasi ossessiva, dei gesti di Marian, che non sono tanto legati ad un bisogno di igiene domestica, ma sono invece rivelatori della sua personalità.

Ed in effetti, già nelle prime pagine del libro, il lettore può farsi un'idea della psicologia di Marian: una donna oppressa dalle frustrazioni, che riversa tutti i suoi limiti e tutte le sue angosce sulla cura ossessiva della casa e su suo figlio.

A tal fine l'autore precisa con una significativa sottolineatura che "*once a month Marian really took the place apart, and waxed and buffed the floors*".

Non è azzardato, a mio parere, leggere tale espressione non solo in senso letterale e attribuirle invece una valenza metaforica, nel senso che Marian ambisce a "lucidare", cioè a far risplendere i suoi sogni, realizzando così un suo riscatto personale e attribuendo un senso meno grigio ad una vita rutinaria e monotona.

Tale lettura aiuta forse meglio a capire, perché ella sia innervosita da tutto ciò che può minare la sua idea maniacale di ordine e pulizia. Ed è per ciò che, quando suo figlio David, di appena otto anni, torna a casa, gli impone con tono perentorio di togliere le scarpe per non sporcare, intimandogli: "*Feet please!!*".

⁶² MARASCO, R., *Op. Cit.*, p. 6.

Ma Marian non è solo una maniaca dell'ordine, ma per sua stessa ammissione in alcuni momenti si mostra anche avida, (“*by her own admission, somewhat acquisitive*”).

Anche quest'altro tratto distintivo del suo atteggiamento può essere letto e inteso simbolicamente, nel senso che la sua avidità rappresenta il bisogno incoercibile e il desiderio irrefrenabile di aspirare ad una vita diversa, che le permetta in qualche modo di pervenire ad un riscatto appagante, liberandosi del grigiore di una vita che la rende, volendo parafrasare il titolo del celeberrimo romanzo di Robert Musil, “una donna senza qualità”. E ciò in realtà accadrà, ma, purtroppo per lei, in maniera letale.

A questo punto, pare opportuno rilevare che lo *status* di Marian è quello di una donna assoggettata all'idea del “*the Angel of the House*”, rispondente all'immagine popolare tipica del periodo vittoriano, in cui la donna era vista come l'angelo della casa, devota e sottomessa al marito.

L'espressione “*Angel of the House*”, in effetti, è tratta dal poema popolare di Coventry Patmore, in cui egli descrive la sua *angel-wife* Emily, come modello per tutte le donne.⁶³ La sua prima pubblicazione del 1854 non riscosse molto successo, ma poi riuscì a incontrare favorevoli apprezzamenti, diventando popolare verso la fine del Diciannovesimo secolo e continuando ad avere una considerevole influenza anche nel secolo successivo.

Essere l'angelo della casa è per Marian una pseudo-realizzazione, dal momento che ella vive in un'America in cui si stanno manifestando profondi cambiamenti sociali, che investono anche la condizione femminile e, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, portano alla ribalta del dibattito culturale l'emancipazione femminile.

Già nella seconda metà degli anni Sessanta, infatti, si era sviluppata una nuova ondata del movimento femminista, che, mettendo in discussione tutti i modelli culturali incentrati su ideali “maschili”, aveva esaltato i valori della donna, considerata ora come un essere non più condannato ad un ruolo di subalternità rispetto al maschio, ma meritevole di veder riconosciuti i diritti fondamentali ed una nuova posizione nell'ambito della famiglia, del mondo del lavoro, della politica.

⁶³ COVENTRY, P., “*The Angel of the House*”, London and Cambridge, Macmillan and Co, 1866.

Ma Marian non faceva parte della nuova generazione delle femministe, almeno apparentemente, anche se desiderava, in cuor suo, un radicale cambiamento della sua condizione esistenziale.

Un aspetto interessante, che emerge dalla lettura del romanzo, è l'ostentazione da parte della famiglia Rolfe, ed in particolare di Marian, di una ricchezza che in realtà non le appartiene, ma che diventa motivo di rivalsa su ciò che non ha avuto. Lo si può evincere dal seguente brano, che in proposito sembra particolarmente illuminante:

“Three or four times a year she would sign up with Office Temporaries to help pay for some new irresistible buy- a French Provincial Buffet or, her proudest possession, a mahogany and bronze doré desk”[....]

Il suo appartamento sembra essere un santuario virtuale del consumismo, che allo stesso tempo rispecchia le sue spesso inconfessate aspirazioni e i suoi evidenti fallimenti.

Marian, d'altronde, è consapevole di non poter permettersi tutti quegli oggetti costosi, ma, sembra irresistibilmente attratta e affascinata da essi, sino ad esserne quasi ipnotizzata: ecco perché non ne può fare a meno e non esita a compiere qualche sacrificio, per recarsi all'*Office Temporaries*, senza pesare sulle finanze del marito.

Comprare, anche senza essere spinta da una ragione o da un'esigenza precisa, sembra essere per Marian la terapia giusta, capace di alleviare il suo dolore interiore e di nascondere le sue disillusioni. Un atteggiamento del tutto antiepicureo, si potrebbe dire, quello del nostro personaggio, nel senso che, al contrario dell'insegnamento dell'antico filosofo greco, non identifica la condizione inevitabile della ricerca della felicità solo nel soddisfacimento dei piaceri naturali e necessari.

Altro aspetto interessante dell'ostentazione di un presunto stato di benessere potrebbe essere manifestato dall'invito rivolto alla zia Elisabeth di trascorrere le vacanze con lei e con la sua famiglia.

“... would you consider spending the summer with us?... as our guest.”

Sottolineare il fatto che la zia sarebbe stata una loro ospite è una grande gratificazione per Marian, che per la prima volta può ospitare qualcuno nella casa dei suoi sogni.

D'altro canto Marian, è il caso di ribadirlo, a mio parere non è altro che la metafora della società degli anni Settanta, in cui è possibile rintracciare elementi di natura consumistica, già consolidatisi dagli anni Cinquanta.

Infatti, le case degli americani si riempirono, circa mezzo secolo fa, di elettrodomestici di ogni genere (televisori, frigoriferi, lavastoviglie, forni elettrici, aspirapolvere), che insieme all'automobile sembravano aver risolto molti problemi, rendendo non solo meno pesanti, ma addirittura più divertenti i faticosi lavori della casa affidati quasi esclusivamente alla cura della donna.

In realtà il consumismo è un fenomeno molto complesso, che presenta molte sfaccettature e produce anche effetti contraddittori fra loro. Non a caso esso è stato associato da un lato alle idee di materialismo, superficialità, edonismo, insoddisfazione, massificazione, cattivo gusto e persino devianza e malattia; dall'altro un coro disarmonico di voci a volte acritiche, talvolta opportunistiche, celebrava le merci e i consumi come un'autentica opportunità di realizzare se stessi e di conseguire l'agognata felicità.

Tale rappresentazione è avvalorata dal ricordo che in quegli stessi anni i messaggi pubblicitari sottolineano il contenuto di felicità, realizzazione e liberazione della cultura di consumo: le nuove merci sono presentate come una grande opportunità di cavalcare il progresso, di liberarsi dalle costrizioni e dalle privazioni cui condannava la cosiddetta civiltà contadina e di accedere a un più alto livello di civiltà, rappresentato senz'altro dalla civiltà urbana, che offriva nuovi e più seducenti modelli di vita per tutti, per i giovani e per le donne in particolare.

Si realizzava, in definitiva, il sogno della *middle-class*, il tanto sospirato *American Dream*, costituito da una casa unifamiliare, con giardino e prato, rigorosamente situata in un viale silenzioso di un quartiere residenziale, lontano dalle periferie quasi sempre sporche, pericolose e prive di *privacy*.

Quest'ultimo aspetto, che sarebbe diventato un problema sempre più inquietante nella società contemporanea, è richiamato da Marasco, il quale non manca di accennare al fatto che a Marian procurasse fastidio la mancanza di *privacy* nel suo appartamento e l'essere obbligata a vivere a stretto contatto con i vicini:

“Marian added private to the someplace cool and quiet. Just a little bit of privacy. To be able to make love maybe once without closing the windows and lowering the shades, or worrying about the beds on the other side of wall, the floor, the ceiling.”

Il desiderio di riservatezza e di pace che Marian coltiva, almeno nei momenti più intimi, è da Marasco abilmente rappresentato con due aggettivi “*cool*” e “*quiet*”; ma ancor più impegnativo e significativo, nel descrivere lo stato d’animo e le aspettative della donna, è l’uso del sostantivo “*privacy*”, destinato a indicare ai nostri tempi quasi una categoria dello spirito.

In realtà il forte bisogno di spazio, sia fisico sia psicologico e spirituale, da cui Marian è posseduta, evidenzia ancora di più un’incapacità a soddisfare le proprie aspirazioni materiali, in altre parole il suo *American Dream*.

Tale concetto è ripreso in un’altra parte del testo in cui l’autore fa notare che “ *in the great tradition, they left seeking space, just as many of the young couples would eventually leave this neighborhood and resettle in small houses out in Nassau or Suffolk. The Rolfes as well, Marian was sure; they were just a few years behind*”.

In questo caso, con l’espressione “*the great tradition*”, si fa riferimento all’*American Dream* che portò gli esploratori europei verso le coste dell’Ovest per espandere il loro *destino manifesto*.⁶⁴

Il primo a parlare del *Manifest Destiny* fu il giornalista John L. O’Sullivan, il quale affermò che gli Stati Uniti avevano una missione da compiere: espandersi diffondendo la loro forma di governo democratico ed essere portatori di libertà.⁶⁵

L’espressione *Manifest Destiny*, che comparve per la prima volta nell’articolo di O’Sullivan intitolato “*Annexation*”⁶⁶, si proponeva di esortare gli Stati Uniti ad annettere la Repubblica del Texas, in quanto l’annessione non soltanto rappresentava il desiderio dello Stato stesso,

⁶⁴ BAILEY, Dale, *Op. Cit.*, pp. 71-72.

⁶⁵ MOSCHINI, I., “*Il Grande Cerchio. Un viaggio nell’immaginario americano*”, Le Lettere, Firenze, 2007.

⁶⁶ O’SULLIVAN, J. L., “*Annexation*”, in *the United States Magazine and Democratic Review*, Volume XVII, 17, Number 1, July-August 1845, pp. 5-10.

ma soprattutto perché il destino dell'America era quello di "espandersi in tutto il continente" (*to overspread the continent*).⁶⁷

Decisa ad espandere il suo destino manifesto e a realizzare il suo *American Dream*, Marian convince Ben ad affittare la casa al 17° *Shore Road*, nonostante la precarietà delle sue condizioni economiche.

Ed è proprio ciò che suscita disorientamento e stupore, ovverosia la decisione di Marian di affittare la casa e, soprattutto, il suo attaccamento verso una casa a lei completamente estranea.

L'unico ostacolo per la sua imminente felicità è lo scetticismo non infondato di Ben.

In effetti Ben, a cui la casa non piace affatto, fiuta qualcosa di strano, sia nella casa e nei suoi proprietari, ma anche nel prezzo troppo basso in confronto al vero valore della villa. Marian, dal canto suo, è animata solo dall'idea, quasi maniacale, che questa sia l'opportunità della sua vita e non desidera altro che vivere in quella casa, essendo lei la persona giusta che può "possederla". E a se stessa ripete: "*Let it be the house, please let it be the house*".

Ritengo opportuno riportare di seguito l'intero dialogo tra Ben e Marian, su cui poter fare alcune considerazioni, che valuto interessanti:

"There's something weird about the place," he said finally. "Christ, Marian, you must've felt it yourself".

"All right, they're weird, they're crazy, but, honey, we're renting the house, not Miss Allardyce and her brother".

"The house is what I'm talking about, the whole deal. There's something suspicious about it"
"I call it luck."

"Marian, you don't rent an estate like that for none hundred dollars".

"Why not? Maybe they don't money, maybe it's more important to have someone look after the place, just be there. That's worth some concession, isn't it? Especially if they happen to be the right people."

⁶⁷ MOSCHINI, I., *Op. Cit.*, pp. 62-63.

Già nella prima parte del dialogo è possibile notare i toni accesi della discussione, quando Ben impreca contro Marian e intende richiamare l'attenzione della donna su un discorso che è per lui davvero misterioso ed equivoco.

Per Marian, invece, è tutta una questione di fortuna, o, se si vuole, di destino, sono loro le *"right people"*, le quali possono esaudire il loro sogno.

Il dialogo così continua:

"Meaning us?"

"Us. Is that so hard to accept?"

"All right, maybe not. What's a damn sight harder to accept, even from two weirdos like that, is the rest of the deal- the old lady. You don't leave a ninety-years-old woman."

"Eighty-five".

"A hundred and eighty-five, what's the difference? You don't leave an old lady with total strangers, and I don't care how right they happen to be. It's A, presumptuous, and B, irresponsible. Christ, do you really want that kind of burden?"

"For that house? Yes, if those are the terms".

Per Ben, non è tanto difficile accettare di essere le persone prescelte dal fato per la scalata sociale, quanto riuscire a dare una spiegazione all'assurda richiesta dei proprietari, di prendersi cura della madre di questi, la quale è una signora anziana di ottantacinque anni che vive perennemente chiusa in una stanza della casa.

Il patto, infatti, prevede che i Rolfe si prendano cura della donna lasciandole tre pasti al giorno sul tavolo del salotto, perché lei non ama farsi vedere.

Per sottolineare l'insensatezza del gesto degli Allardyce, Ben usa due aggettivi molto forti, che rendono perfettamente l'idea che si è fatto dei proprietari: *"presumptuous"* e *"irresponsible"*.

L'ultima clausola rispecchia il pensiero definitivo di Marian, che è la sua sentenza: vuole quella casa e a tutti i costi, ed è pronta ad affrontare decisamente e a contrastare il marito, che pure sinceramente ama.

Il sogno di Marian si avvererà ed ella riuscirà a possedere quella casa, tanto da diventare l'anima della villa degli Allardyce, colei che si rinforza e trova splendore assorbendo la forza vitale di chi ci vive.

3.3.3 *The House*

E' opportuno a questo punto considerare le note distintive che caratterizzano la descrizione della "casa da sogno", che viene così presentata:

"Unique Summer Home. Restful, secluded. Perfect for large family. Pool, private beach, dock. Long season. Very resonable for the right people."

L'uso della parola *home* nell'annuncio suggerisce l'idea di casa in senso affettivo, ed è un particolare significativo rispetto alle varianti dei sinonimi *house* e *mansion*.

Con il termine *house* ci si riferisce, infatti, alla casa materiale, mentre *mansion* dà l'idea della grande proprietà: tre parole diverse, dunque, ad esprimere un unico elemento che è recepito con sfumature diverse afferenti ad una varia tonalità psicologica e sentimentale dei personaggi interessati.

Altri elementi linguistici significativi e meritevoli di una sia pur rapida riflessione sono gli aggettivi "*unique*", "*restful*", "*secluded*", "*private*".

Si è già accennato nel paragrafo precedente al desiderio di Marian di ricercare quel minimo di *privacy* di cui non riesce a godere nel suo appartamento.

L'annuncio rispecchia proprio ciò che la protagonista sta cercando, l'enfatizzata *privacy* con la possibilità di vivere la famiglia e la casa senza il rischio di essere continuamente oggetto di morbosa curiosità da parte dei vicini. Ma c'è anche un altro aggettivo importante nell'annuncio: "*right*".

Marasco indirizza la nostra attenzione su questo aggettivo che, a mio parere, è di fondamentale importanza ai fini di una corretta e piena comprensione del testo.

I Rolfe sentono di essere giusti, di essere "*the right people*", cioè coloro che grazie a questa opportunità, per un'estate, possono realizzare la tanto agognata "scalata sociale".

Perciò si mettono in viaggio verso *Long Island, 17° Shore Road*, dove hanno un appuntamento con i proprietari della casa, i signori Allardyce.

Come è giusto che sia in un degno romanzo dell'horror, il numero 17 non è usato casualmente ed è ovviamente associato all'idea di disgrazia e di sciagura.

“Barely visible on one of the pillars was a bronze plate with the number 17”

Vale forse la pena di annotare, *“en passant”*, che l'origine della fama funesta del numero sembra risalire già al tempo degli antichi romani, perché dall'anagramma della scritta XVII si ricava la parola VIXI, cioè “vissi”, nel senso di “sono morto”.⁶⁸

“Magic number”, Marian said. “A little intimidating, don't you think? For something so reasonable”... “I know, I know, negative, as usual”.(Ben)

Nelle parole di Marian traspare, in tutta evidenza, un tono in cui si combinano sorpresa e sarcasmo, mentre nel linguaggio di Ben risalta un senso di timore e di contrarietà, che sono suoi sentimenti abituali, come si evince dalla clausola finale, “negativo, come al solito”.

La reiterazione del verbo *“know”* offre bene, attraverso l'efficacia dell'anafora, l'idea che Ben è consapevole di essere abitualmente negativo ma di non poter fare a meno di esserlo: è un aspetto del suo carattere catastrofico e avverso, è un marchio impresso a fuoco nella sua indole.

Ma è bene riportare il discorso sulla conformazione della villa, che si discosta un po' dall'idea che ne faceva presagire l'annuncio e desta perciò un moto di sorpresa in Ben e Marian.

*“A **great**, rambling mass of gables and dormers and rounded bays, the house was set on the highest point of land, between the water and the rising sweep of open land bleached yellow-green by the sun. It covered the hill, climbing from a broad paved drive shaded by elms and maples. Wide steps led to the central part of the house which was fronted by a ling portico and flanked by two **great** wings, their gables peaking above the trees.*

⁶⁸ <http://www.magiadeinumeri.it/tsld017.htm>

And like a cathedral there was something that ordered its complexity, a spine running the vast length of the house” (Grassetto mio).

Gli aggettivi in grassetto, “great”, “great”, “cathedral”, “vast”, “length”, si riferiscono tutti al concetto di grandezza, che è uno dei canoni, e anche, oserei dire una mania, delle case degli americani.

Le prime abitazioni nel villaggio di Levittown, infatti, erano di 68 mq, ma con il passare degli anni le dimensioni delle case degli americani sono progressivamente aumentate, toccando i 160 mq verso la fine degli anni Settanta. Il picco, però, è stato raggiunto negli ultimi tempi, con un record di 230 mq, che poi è calato vertiginosamente, da un anno ad un altro, arrivando a 210 mq nello scorso anno. L’associazione dei costruttori nazionali assicura, comunque, che la taglia dei nuovi edifici è destinata a ridursi a causa dei mutui *subprime*.⁶⁹

L’imponenza della “nostra” casa è accentuata dal fatto che essa è posta sul punto più alto della collina, come a voler indicare la superiorità e il prestigio dell’abitazione.

La villa, grande, vecchia, simile ad un miraggio, viene descritta come una “*spine*”, una spina dorsale, quasi una creatura vivente. Ed è elemento di non poco conto, perché rappresenta una delle novità del romanzo di Marasco, che in ciò si discosta dai canoni dell’horror gotico: egli, infatti, non propone la casa infestata da fantasmi, e predilige presentarla come creatura vivente che si nutre dei suoi abitanti.

Nell’ultima clausola in analisi non può sfuggire all’attenzione del lettore la comparazione della casa ad una cattedrale e, ciò suggerisce la reverenza e la devozione che la protagonista sentirà per la casa al punto da esserne schiava.

L’ammirazione per la casa comincia ben presto, quando ispezionandola Marian rimane affascinata dai beni materiali più che dallo stato dell’abitazione.

Tutti gli oggetti di valore catturano la sua attenzione:

“The chandelier caught her eye first: a great cluster of crystal- Waterford, no doubt- hung high above the bare wooden floor. The droplets were cloudy and the floor dull and scraped; there was large oriental rug rolled up against one wall. Still, the hall was impressive – almost

⁶⁹ Tratto da: <http://www.repubblica.it/2008/12/sezioni/economia/crisi-9/case-ridotte/case-ridotte.html>

large as their apartment.[...] A magnificent staircase, carved mahogany, curved up to the second floor; near the base and following the curve up and out of sight was a metal band, like a track.[...] [...]double doors on either side of the hall which narrowed to a passageway beside the staircase; rooms beyond – dining room, kitchen, library... She had never been in a house anything like this; the layout she visualized was strictly Hollywood ‘grand’”.

Una serie di clausole descrittive ci conducono nei meandri della casa che conserva tutto ciò che Marian aveva da sempre desiderato: un maestoso lampadario di cristallo, una stupenda scala scolpita in mogano, un appariscente tappeto orientale.

E' vero che l'uso degli aggettivi “*dull*” e “*scraped*” sottolineano le condizioni malmesse di una parte della casa, ma ciò non sconsiglia la donna, la quale sembra essere ancora più incuriosita dalla possibilità di contribuire personalmente a ridare splendore a una dimora di tenore hollywoodiano.

Marasco, comunque, intende sottolineare la reazione di Marian nell'ultima parte dell'estratto, avvalorando l'incredulità e lo stupore della donna che ammette di non aver mai visto niente di simile.

In questo caso, la condizione della signora Rolfe potrebbe essere paragonata alla condizione degli esploratori Europei, i quali, sbarcati nelle coste del Nuovo Mondo per cercare fortuna, possono toccare con mano ciò che fino a quel momento hanno considerato solo un sogno e trasformare la loro incredulità in una piacevolissima realtà.⁷⁰

La descrizione minuziosa della casa così continua:

“... the parlor was even more impressive – an enormous, sun-filled room, rounded at one end cut with the French doors she had seen as they approached the house. An Aubusson was in the middle of the room, off-white, with pale rose and blue flowers; the walls were all antique boiseries, white and gold; and over the scrolled mantel of the fireplace was a Chippendale mirror that made her gasp.”

⁷⁰ BAILEY, Dale, *Op. Cit.*, pp. 71-72.

Anche in questo stralcio diventa decisivo, ai fini di una piena comprensione del testo e dei messaggi in esso contenuti, l'uso degli aggettivi usati dallo scrittore: qui *"impressive"* ed *"enormous"* intendono confermare l'idea di grandezza e di magnificenza della villa arredata con oggetti il cui grande valore è subito riconosciuto dalla donna.

E' naturale perciò che nell'ultima parte della descrizione Marasco si soffermi, prima di passare alla descrizione dell'appartamento di Marian, sulla reazione della donna che rimane incantata alla vista dello specchio di Chappendale.

Mi sembra quello dello scrittore, un abile gioco, teso a dare rilievo ai sentimenti non lineari ma ancora confusi del suo personaggio attraverso il sapiente utilizzo di una tecnica descrittiva basata sui contrasti, come si può evincere anche dal brano seguente:

"..consisted of four good-sized rooms with flaking plaster walls, spackled regularly Ben, and parquet floors that rose, slightly and annoyingly, beside two of the doorsills.

The building itself was old, situated on a wide and busy boulevard in Queens, lined with supermarkets, bars, hamburger chains, and several Chinese and Italian restaurants specializing in take-out orders. A popular firehouse was two blocks away and the LaGuardia landing pattern directly overhead".

Dalla descrizione dell'abitazione dei Rolfe si può notare la netta antitetica differenza tra la grandiosità della villa Allardyce e le modeste dimensioni del loro appartamento in *boulevard Queens* di New York, che agli occhi di Marian continuerà ad essere sempre un luogo inadeguato e malinconico, nonostante i suoi sforzi nell'abbellirlo con parquet e soprammobili costosi.

Si può aggiungere che la "geografia sentimentale" della protagonista, dominata senz'altro da toni in chiaroscuro, è ancora evidenziata dall'uso degli aggettivi *"old"*, *"wide"*, *"busy"*, a cui è legata l'idea del caos, del rumore, della frenetica routine di un quartiere nei pressi del centro cittadino, che si contrappongono ai ritmi più lenti scanditi dagli aggettivi *"restful"*, *"secluded"*, *"silent"* e *"unique"* che caratterizzano invece la villa Allardyce.

A questo punto preme fare una breve, ma spero utile, digressione. La città di New York negli anni Settanta vive una profonda crisi ideologica, e lo spirito consumistico e materialistico della società genera uno stato di confusione e di perdita di riferimenti reali. L'atteggiamento

degli individui è spesso conflittuale e a tratti emerge in molti il desiderio, frustrato, di non rimanere al di fuori delle dinamiche cittadine.

I ritmi forsennati della città e le distanze smisurate finiscono per costringere non poche persone a chiudersi nel guscio della propria casa e a sognare una vita diversa, magari meno effervescente e più rasserenante.

In tale contesto meglio si comprende la reazione di Marian davanti alla vista della villa degli Allardyce, improntata all'incredulità e alla meraviglia.

3.3.4. The House like a Trap

Al significato del titolo, *La casa come una trappola*, che ho scelto per questo sottoparagrafo intendo attribuire un valore paradigmatico.

Di solito, al concetto di casa si attribuisce sempre l'idea di un posto familiare, che costituisca anche una sorta di rifugio protettivo e rassicurante, la celeberrima "*home sweet home*".

Per Marian, inizialmente, la nuova casa sembrerà la casa dolce casa per lungo tempo sospirata, che tiene in serbo però delle sorprese.

A tale proposito nel quinto capitolo Marasco ci rende partecipi della "fusione" tra la mente di Marian e la mente della casa, avida di forze per poter tornare a splendere.

Riporto di seguito il passo:

"The hum that drew her to the door at the end of the sitting room had become deeper and stronger, but almost imperceptibly so. It was the door itself that caught her attention now. It was white, and framed within the narrow, smooth border was intricate pattern of lines and curves carved into the wood, so delicate in the room's dim light that she hadn't noticed the design until she came within a few feet. Swirls and garlands were cut into the triangular panels that met in a small, raised pistil. She moved closer and the design became more intricate and abstract and impenetrable: a globe, a web, a sunburst, a maze, a slab carved with ancient pictographs."

Ciò che cattura Marian è un ronzio, “*hum*”, proveniente dalla porta di Mrs. Allardyce e descritto in maniera minuziosa da Marasco, che, facendo leva sulla contrapposizione degli aggettivi “*deeper*” e “*stronger*” e dell’avverbio “*imperceptibly*”, rende l’idea dell’avidità di forze da parte della casa, che però diviene appena percettibile man mano che Marian vi si avvicina.

Il disegno che campeggia sulla porta, a sua volta, è così delicato che Marian non lo nota finché non si avvicina del tutto: e però anche in questo caso più ella si accosta alla porta e più il disegno diventa impercettibile, astratto. Sarà comunque la fantasia di Marian, a dare una definizione di ciò che vede e non vede: “*a globe, a web, a sunburst, a maze, a slab carved with ancient pictographs*”.

La stessa cosa accade in un romanzo, precedente a *Burnt Offerings*, la cui storia si configura come la parabola della fuga femminista da una società patriarcale.⁷¹

Qui, Jennie, la protagonista, viene rinchiusa nella soffitta di una villa presa in affitto per le vacanze dal marito, un medico, che le diagnostica una malattia che oggi è definita una depressione post-parto, ma che a quel tempo era considerata “*madness*”.

Alla donna, cui è proibito di uscire dalla sua “prigione”, non rimane altro da fare che osservare continuamente la carta da parati gialla che riveste tutta la stanza e diventerà poi il suo incubo peggiore.

“*The Yellow Wallpaper*” diviene, infatti, l’oggetto del suo continuo ostinato e scrutinio al punto da sospettare che in essa ci sia intrappolata una donna che cerca invano di trovare una via d’uscita da una gabbia con le sbarre fatte dalle teste di altre donne decapitate.

Ciò che unisce i due romanzi a distanza di quasi cento anni è, a mio avviso, la psicologia delle due donne: Jennie, provata dalla clausura nella “*nursery*”, fantastica la presenza di una donna intrappolata nella carta da parati, che non è altro che la sua immagine riflessa; Marian, attratta dal ronzio della camera di Mrs Allardyce, cerca di immaginare il volto della donna che si cela dietro quella porta e solo alla fine scoprirà la triste verità, cioè che quella donna è lei stessa.

La carta da parati in “*the Yellow Wallpaper*”, rappresenta la struttura familiare, la cultura medica e la tradizione, in cui la protagonista è intrappolata. La Gilman riesce a descrivere

⁷¹ Gilman, P., Ch., “*The Yellow Wallpaper*”, ICON Classics, 2008, USA.

perfettamente la carta gialla come un incubo orribile, simbolo della vita domestica che intrappola molte donne del tempo.

Sul modello dell'autore ottocentesco, Marasco racchiude l'ossessione delle donne come Marian in un ronzio dietro una porta che non nasconde nessuna signora Allardyce, bensì l'anima della casa che si nutre dei suoi abitanti.

“Marian stopped just in front of the door and, impulsively, raised one hand, letting the tips of her fingers pass lightly over the raised surface. Immediately, she could feel the vibration passing through her”... “The sound moved against her hair, deep and unrecognizable, an abstraction like the carved Braille fluttering under her fingertips. Her fingers moved slower and then stopped, and the palms of her hands were flat against the door, and her ear pressed against it. Restful, so suddenly restful, not listening, not touching, barely aware of pushing herself closer into the door which was warm and fragrant, smelling of green. And the hum had deepened and broken into the sound of her own heartbeat”.

Come ipnotizzata, Marian appoggia le sue mani sulla superficie della porta, quasi a volersi unire con essa. Ciò che poi in effetti avverrà sarà proprio l'unione tra la mente della donna prescelta e la mente della casa. L'azione è sottolineata dall'uso dell'avverbio *“immediatly”*: la forza della casa si è insinuata in lei, nella sua parte più profonda, invadendo la sua anima e impossessandosene.

Da quel momento in poi Marian sentirà la sua vita legata in modo indissolubile alla casa, provando una forte devozione per questa, al punto da ritrovarsi davanti ad un bivio: l'amore per la casa o l'amore per la sua famiglia?

Il suono che pervade la donna viene definito da Marasco con due aggettivi significativi, *“deep”* e *“unrecognizable”*, un suono non familiare e inclassificabile.

Viene ripetuto, come nell'annuncio, l'aggettivo *“restful”*, con cui si sottolinea l'atmosfera che incombe nella casa, benché stia accadendo qualcosa di paranormale.

Riallacciandoci alle parole dell'annuncio, si potrebbe affermare, dunque, che il concetto di *“restful”*, si riferisca non soltanto alla pace che regna in una qualsiasi villa lontana dal centro abitato, ma indichi soprattutto lo stato di quiete e di totale abbandono alla casa che la donna è destinata a subire.

L'ultima clausola suggella l'incontro e la personificazione della casa in Marian Rolfe, proprio quando il ronzio di questa diventa una cosa sola con il battito del suo cuore.

Da questo momento in poi la donna sarà completamente assoggettata al volere della casa.

Questo si verifica nell'ultima parte del romanzo, quando la donna, alternando sprazzi di lucidità a lunghe pause di confusione, si reca imprecante alla porta di Mrs Allardyce:

“ Mrs Allardyce?... There are times when you've been so close to me... and I've seen you so clearly in everything that's in your house... Why should this door still be between us now... when I've given you everything? ... There's nothing more to give! Nothing. Nothing. Nothing. Nothing.”

L'iterazione martellante della parola “*nothing*” è la rappresentazione icastica della disperazione di Marian la quale dopo la morte improvvisa della zia Elisabeth, del figlio David e di suo marito Ben non ha più nulla da offrire alla casa. Ha sacrificato gli amori della sua vita per qualcuno, o qualcosa, che non si è mai mostrato a lei. Marian si sente divisa dalla misteriosa signora Allardyce solo da quella porta e perciò la supplica di abbattere quell'unica barriera che le divide: quella donna misteriosa è tutto ciò che le resta!

La porta è a mio avviso la metafora del confine tra il bene e il male e varcarla significa scegliere una via che alla fine conduce alla solitudine e alla disperazione.

Dall'altra parte della porta c'è ancora una *chance*, la possibilità di scappare via, di tornare in sé e di poter scegliere, mettendo da parte l'indole consumistica, l'amore per la famiglia e con esso il corteo di piccole grandi cose che accompagna la vita quotidiana.

Tornando all'analisi del testo, quando la porta si apre, Marian sembra investita da una tale forza che la spinge all'interno della stanza e lei si lascia andare, abbandonandosi completamente al potere di essa:

“Closer, more penetrating, burning everything out of her – grief and affection and memory – burning it out finally, until there was nothing. She raised her hand to touch the figure, and it was a gesture of acceptance. The eyes blazing in front of her faded then, and the figure dissolved, leaving the chair empty. For Marian. Who closed her eyes and began to move forward slowly, hearing the voices chambered in the vast silence.”

Si può constatare che ritorna, come nel titolo, la parola “*burning*”: qui, a mio parere, allegoricamente si rappresenta ciò che sta sconvolgendo l’anima e il corpo di Marian: tutto, in lei, sia in senso fisico che sentimentale sta bruciando, o si è già bruciato. Toccare quella figura diventa un gesto fatale per Marian che perde totalmente il controllo sulla sua persona per sacrificare la sua anima ad un’entità misteriosa ed oscura.

La figura non identificata, cioè l’anima della casa, si libera e si dissolve nell’aria per fare posto alla nuova Mrs Allardyce.

“She clutched the arms of the chair and felt the force of the hum not outside herself but in her, issuing forth and driving itself into the house and grounds, all the way down to the smallest bit of crystal, the tenderest green shoot. And somewhere beyond the chair there was the sound of a great door closing, on a vault, or a tomb”.

Seguendo la famosa legge del contrappasso, ripresa dalla inimitabile lezione poetica dell’Inferno dantesco, Marian possederà la casa tanto desiderata, al punto da diventarne l’anima: e, avida di forza vitale, mai più l’abbandonerà.

3.3.5. *Gli Allardyce: lo specchio della società corrotta.*

Se i Rolfe sono da considerarsi la *lower-middle-class* che tenta la scalata sociale, gli Allardyce non sono altro che la metafora dell’*upper-class*, profondamente corrotta e da sempre arricchitasi sfruttando cinicamente i lavoratori.

Questo, a mio parere, è il messaggio che, in filigrana, è possibile leggere nel testo. Implicitamente, infatti, si può rintracciare tra le righe una critica all’ideologia del consumismo e dell’accumulazione, elementi portanti del modello di vita americana e del sogno universale che ne deriva.

Benché l’America in quegli anni stesse attraversando una grave congiuntura economica, conseguenza soprattutto della forte crisi petrolifera, la *middle-class* cercava una ripresa e una

risposta ai drammatici problemi sociali, non tralasciando di far balenare nuove e più rassicuranti prospettive di vita alle masse scoraggiate o disperate.

Roz e Brother, i fratelli Allardyce, sono dunque l'incarnazione dell'élite economica avida, sadica e senza scrupoli, pronta a tutto pur di conservare il proprio potere e mantenere la propria condizione privilegiata.

Essi vedono nella famiglia Rolfe, e specialmente in Marian, il genere di persone che possono servire ai loro interessi. Non avrebbero mai voluto qualcuno che avesse trascurato la loro villa, ma qualcuno che invece avrebbe fatto di tutto pur di riportarla al suo splendore originale.

Per questo Marian, la casalinga modello e amante degli oggetti di valore, poteva essere la persona giusta, colei che avrebbe presto sacrificato suo marito, suo figlio ed infine se stessa pur di realizzare il suo sogno.

È interessante analizzare, a proposito, la frase molto significativa che viene rivolta a Marian in risposta alla sua domanda a Roz su quali siano *“the right people”* che possono abitare quella casa.

“Oh, a nice young couple, with imagination and muscle. Someone who'd love the place the way Brother and I do...”

Marasco usa gli aggettivi *“nice”* e *“young”* che delineano immediatamente il profilo degli inquilini perfetti: una coppia che sia molto giovane, con tanta forza vitale, immaginazione e muscoli è quello che serve alla casa per potersi nutrire e per ringiovanire. Roz ci tiene anche a sottolineare che sono necessari l'amore, la cura, la dedizione verso la casa e raccomanda a Marian di farlo: *“Love it, the way Brother and I love it.”*

I fratelli Allardyce sanno che con quelle parole possono far leva su Marian, la quale darebbe letteralmente la vita pur di vivere lì e di riversare le sue cure su quella casa. Essi sono certi che, nonostante i tentennamenti da parte del marito, prenderanno la casa.

Come si è accennato nei paragrafi precedenti, il patto con gli Allardyce prevedeva anche la cura dell'anziana madre, che viveva nel *“parlor”* della casa senza mai farsi vedere.

La donna viene descritta da Roz nel seguente modo:

“An eighty-five-years old gal, who could pass for sixty... Our mother is- was , really- a great collector.... Our sweet darling... A woman solid as this rock of house! ... She never leave the house. Never leaves her room... this house is just about all the world she knows. It's her life.”

La donna, descritta come una persona che sembra più giovane della sua età, è definita “*solid as this rock of house*”, metafora giusta per rendere l'idea della energia vitale che, nonostante tutto, è ancora capace di sprigionare.

In realtà questa frase può essere letta anche in un altro modo: la signora Allardyce è sì una vera collezionista, ma non di suppellettili di valore, bensì delle anime di chi ha vissuto in quella casa, che mostra con assoluta fierezza su un tavolo pieno di fotografie.

Conclusioni

Alla fine di questo lavoro, dovendo fare una breve rassegna dei punti salienti della ricerca, si può innanzitutto affermare come dall'analisi linguistico-concettuale del romanzo *Burnt Offerings* sia emersa la metamorfosi di uno dei capisaldi dell'*American Dream*, dalla casa alla *Haunted House*.

Come inizialmente affermato è l'America, terra vergine e incontaminata che aprirà le porte a vari influssi, provenienti dall'Europa, che si radicheranno profondamente nel territorio americano per erigere un governo che si impegni a tutelare i diritti inalienabili dell'uomo quali *life, liberty, pursuit of happiness*.

Il diritto al perseguimento della felicità riveste un ruolo di fondamentale importanza nella costruzione dell'immaginario americano e la connessa felicità diventa il mito a cui il Paese aspira grazie alla creazione di una società che rende l'individuo libero, felice e appagato.

L'*American Dream*, l'ideale di un paese in cui la vita sia migliore per tutti, indistintamente, è rappresentato, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, dall'immagine di una famiglia con dei figli, un lavoro gratificante, una bella macchina e una casa di proprietà.

Il possesso di una casa diventa uno *status symbol*, un marchio di appartenenza ad una specifica classe sociale e quindi la massima aspirazione di ogni donna e di ogni uomo.

Come affermato da Hector St. John De Crevecoeur nelle sue lettere, il piano architettonico americano nasconde la metafora di un progetto socio-politico che si concretizza nella *perfect society* il cui emblema è il *suburb*. Il primo esempio di *suburb* ben organizzato è *Levittown* costruito nell'immediato dopo guerra da Levitt il quale voleva rivoluzionare il *way of life* americano proponendo un nuovo modello ideale di "*American Life*", che combinasse il prototipo della perfetta vita borghese antecedente al conflitto mondiale, con i valori democratici e moderni dei soldati e delle loro famiglie. L'abitazione diviene così non solo un confortevole riparo, ma l'espressione elevata di una condotta prudente, in una società in cui l'intelletto, l'anima e il cuore sono rivolti al rigore e alla morale.

Come abbiamo visto, con la crisi degli anni Settanta molti scrittori, specialmente del genere horror, mettono in discussione uno dei capisaldi del sogno americano, la casa, trasformandola

in una *Haunted House*, per poter denunciare i problemi economici, politici e sociali dell'America del tempo.

Il romanzo *Burnt Offerings* ambientato negli anni Settanta, mette in risalto la concezione materialistica che pervade la società americana grazie ad una serie di metafore e varie figure retoriche che è possibile rintracciare in filigrana nel testo.

Un riscontro di quanto detto, si deduce dall'analisi del titolo stesso del romanzo, in cui le due parole più importanti, *Burnt* e *Offerings*, nascondono la chiave di lettura del testo.

L'aggettivo "burnt" diventa sinonimo di "alluring" e può essere inteso come metafora dell'annuncio: Marian rimane colpita dal prezzo conveniente che gli Allardyce proporranno ma ciò è anche una sorta di riscatto che le permette di vivere il suo Sogno. Successivamente, dal testo emergerà la connotazione negativa dell'aggettivo "burnt" quando Marian, di fronte alla tragica scomparsa dei suoi cari, invocherà l'aiuto di Dio per far cessare ciò che dall'essere un "dream" è diventato un "nightmare". Il termine "offerings", invece, simboleggia il destino crudele della famiglia Rolfe, che si sacrificherà per la gloria e l'avidità di una forza soprannaturale.

Nell'analizzare le varie parti del romanzo, particolare attenzione è stata dedicata a Marian Rolfe: insoddisfatta del suo appartamento, Marasco la vuole alla ricerca della villa dei sogni che riesca ad appagare l'insoddisfazione del Sogno. La sottile descrizione che ci offre l'autore della protagonista non è altro che la metafora della società del tempo, dedita all'avidità e al materialismo che estremizzati e idealizzati costringono a perdere di vista il bene più prezioso, l'affetto dei propri cari.

Nonostante il romanzo fosse ambientato in un'epoca in cui l'America viveva profondi cambiamenti, che investono anche il ruolo sociale delle donne, Marian continua a vestire i panni del *The Angel of the House*, motivo per cui riversa tutte le sue attenzioni nella cura ossessiva della casa. Il desiderio irrefrenabile di aspirare ad una vita diversa ed ottenere un riscatto appagante, la spinge a ricercare una villa più grande per trascorrere le vacanze e poter vivere, anche se per poco tempo, il tanto atteso *American Dream*.

L'"offerta scottante" della villa degli Allardyce, come emerge dall'analisi dei vari brani estrapolati dal romanzo, rappresenta la svolta nella vita di Marian, in quanto solo lei è la "right woman" che se ne può prendere cura.

Marasco suggerisce un'immagine allegorica della casa come simbolo del peccato, che trae in inganno Marian, accecata dal lusso e dagli oggetti di valore, per renderla partecipe dello sfacelo della sua famiglia ed infine di se stessa, sacrificando la sua anima ad un'entità misteriosa e oscura: la natura soprannaturale della casa.

La fusione dell'anima della donna con l'anima della casa stregata, a mio parere, rappresenta il messaggio di fondo che Marasco intende offrire ai suoi lettori: quando si diventa schiavi dell'ossessiva e spasmodica ricerca della felicità materiale ed effimera, si rischia di diventarne vittima.

Nasce perciò spontaneo immaginare, a distanza di quarant'anni, la protagonista del nostro romanzo nella società odierna. Quella Marian, oppressa dalle sue insoddisfazioni, dalle sue paure e angosce, simbolo di avidità, materialismo e ricerca sfrenata della felicità, di quale peccato sarebbe vittima?

Bibliografia e Webliografia

- ADAMS, J.T. , “*The Epic of America*”, Little Brown, Boston, 1931, pp. 404
- BAILEY, Dale, “*The American Nightmares: the haunted house formula in American Popular Fiction*”, Popular press, edition June 15, 1999
- BASSANI, M. L., “*Thomas Jefferson: un profilo intellettuale*”, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2002.
- CARROL, P. N., NOBLE, D. W., “*Storia sociale degli Stati Uniti*”, Editori Riuniti, Milano, 1991.

- COVENTRY, P., “*The Angel of the House*”, London and Cambridge, Macmillan and Co, 1866.

- CULLEN, J., “*The American Dream. A short History of an Idea that Shaped a Nation*”, Oxford New York, Oxford University Press, Inc., 2003
- DE CREVECOEUR, J.H., “*Letters from an American Farmer*”
- De CREVECOEUR, J.H., « *What is an American ?* » Lettera III

- DE TOCQUEVILLE, A., “*De la Democratie en Amèrique*”, Douzième èdition, Paris, Pagnerre Editeur, 1848.
- DOWING, A., J., “*Cottage Residences: or, a Series of Designs for Rural Cottages and Adapted to North America*”, 1842; ristampato come: Andrew Jackson Downing, “*Victorian Cottage Residences*”, Dover Publications, 1981
- DOWING, A., J., “*On the Moral Influence of Good Houses*”, Horticulturist 2, Feb. 1848, pag. 345-347. <http://www.fandm.edu/x10620>
- Genesi: 17:7
- Gilman, P., Ch., “*The Yellow Wallpaper*”, ICON Classics, 2008, USA

- HALES, Peter Bacon, “*Levittown: Documents of an Ideal American Suburb*”, Art History Department, University of Illinois at Chicago. <http://tigger.uic.edu/~pbhales/Levittown.html>.
- KING, S., “*Danse Macabre*”, Berkley, New York, 1983
- LOVECRAFT, H.P., “*L’orrore soprannaturale in letteratura*”, Edizioni Theoria, Roma-Napoli, 1989
- MARASCO, Robert, “*Burnt Offerings*”, Delacorte Press, New York, 1973
- MOSCHINI, I., “*Il Grande Cerchio. Un viaggio nell’immaginario Americano*”, Le Lettere, Firenze, 2007
- MOSCHINI, Ilaria, “*Brave New Edens*”, in G. Del Lungo, L. Jottini, J. Douthwaite (eds), *Cityscapes: Island of the Self*, Cagliari, CUEC, 2007
- O’SULLIVAN, J. L., “*Annexation*”, in *the United States Magazine and Democratic Review*, Volume XVII, 17, Number 1, July-August 1845
- Tesi di laurea in Media e Giornalismo di Alonge, A., “*Il linguaggio di Desperate Housewives al tempo della crisi economica*”. 2008/2009.
- THOREAU, Henry David, “*Walden or life in the Woods*”, Boston Ticknor and Fields, M DCCC LIV
- WALPOLE, Horace, “*The Castle of Otranto, a Gothic Story*”, Philadelphia, T.K. and P.G. Collins, Printers, 1854.
- <http://www.celebration.fl.us/towninfo.html>
- <http://www.kickrs.com/the-most-haunted-house-in-the-world/scary-haunted-house-pictures-photos-3/>
- <http://www.magiadeinumeri.it/tsld017.htm>

- <http://www.nytimes.com/1998/12/11/nyregion/robert-marasco-62-writer-of-child-s-play.html>

- <http://www.repubblica.it/2008/12/sezioni/economia/crisi-9/case-ridotte/case-ridotte.html>

- <http://southerncitymysteries.blogspot.com/2010/08/literary-movement-series-gothic.html>

- <http://tigger.uic.edu/~pbhales/Levittown.html>