



Citation: R. Puddu (2025) Haunted Homes. Domesticità perturbante in Paradise di Toni Morrison. *Lea* 14: pp. 61-70. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16179>.

Copyright: © 2025 R. Puddu. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Haunted Homes. Domesticità perturbante in Paradise di Toni Morrison

Rachele Puddu

Università degli Studi di Trieste (<[puddu.rachele@spes.uniud.it](mailto:rachele@spes.uniud.it)>)

Abstract

As proved by Toni Morrison's 1987 novel *Beloved*, home can be the place where one's identity and sense of community is challenged and reconsidered. Depending on who inhabits the house, it can be perceived as a safe place or a dangerous one. In the case of the haunted 124 of Bluestone Road, its inhabitants learn to live with the ghost of Beloved, whereas the outside community perceives it as hostile and hazardous. Likewise, the uncanny house of The Convent, in her 1998 novel *Paradise*, follows a similar pattern. This essay aims at reconsidering *Paradise*, in which the house fluctuates between a dimension of welcoming and hostility and is perceived differently by the women who inhabits it and the Ruby men. To do so, I will reflect on the meanings of the home through the perspective of Spectrality Studies, which can help in shedding light on Morrison's reconfiguration of the Gothic trope of the haunted house.

Keywords: Gothic, Haunted House, Spectrality Studies, Toni Morrison, Trauma

1. Presenze spettrali

La casa, intesa nel suo senso letterale e metaforico, costituisce un tassello essenziale nella narrativa di Toni Morrison. La centralità di questo tema va a coniugarsi con la necessità intrinseca di raccontare la storia, la genealogia della popolazione afroamericana dalla loro prospettiva subalterna, problematizzarla e sostituirla alla narrazione dominante del colonizzatore. In tal senso, è significativo il discorso pronunciato da Morrison in una celebre conferenza tenutasi a Princeton nel 1994, poi raccolto all'interno di una più ampia raccolta di saggi edita da Wahneema Lubiano, *The House that Race Built* (1998). Qui Morrison riflette su cosa ha significato per lei affrontare un tema così spinoso come il razzismo in America e sul suo ruolo di intellettuale che da sempre mette questi temi al centro del suo lavoro. Morrison dice di voler pensare a un mondo in cui la "razza" non ha importanza come a una casa:

I prefer to think of a-world-in-which-race-does-not-matter as something other than a theme park, or a failed and always-failing dream, or as the father's house of many rooms. I am thinking of it as home. 'Home' seems a suitable term because [...] it lets me make a radical distinction between the metaphor of house and the metaphor of home and helps me clarify my thoughts on racial construction. (Morrison 1998b, 3)

Qui Morrison utilizza il termine "home" che, a differenza di "house", meramente denotativo, segnala un discrimine di tipo emotivo, per cui il semplice edificio fisico viene definito in relazione alle persone che lo abitano. Non è un caso che Morrison utilizzi proprio questa metafora in relazione alla questione razziale. Nella storia afroamericana sin dalle origini, per tutto il periodo di lotta per l'abolizione della schiavitù e anche in seguito, la casa diventa metafora di una riappropriazione dello spazio e una rivendicazione della propria libertà da parte di un popolo segnato da secoli di schiavitù. Un aspetto sollevato da Evelyn Schreiber è che nei romanzi di Morrison i protagonisti che combattono per autodefinirsi al di fuori dei limiti imposti dal trauma razziale trovano nella casa un luogo sicuro in cui trovare protezione (2010, 1). Tuttavia, il senso di sicurezza viene spesso minato da nemici interni ed esterni alla casa, che nella narrativa di Morrison possono presentarsi come presenze spettrali, che occupando e spesso infestando la dimora fisica contribuiscono a ridefinire il significato stesso della casa.

L'esempio più celebre è quello di *Beloved* (1987), romanzo in cui la casa al 124 di Bluestone Road è infestata prima dal fantasma e poi dall'incarnazione di Beloved, la bambina uccisa dalla stessa madre per proteggerla da un destino di schiavitù. Il 124 di Bluestone Road è vivo. Morrison personifica la casa, la cui anima coincide con quella di Beloved, rendendo l'immobile animato. Tutte e tre le sezioni del romanzo si aprano tutte con una frase riferita alla casa: "Part 1 – 124 was spiteful. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. [...] Part 2 – 124 was loud. [...] Part 3 – 124 was quiet" (Morrison 2004, 3, 199, 281). L'aggettivo "spiteful", letteralmente "dispettoso", "maligno", o "perfido", identifica negativamente la casa, un tempo luogo di ritrovo per la comunità nera di Cincinnati, Ohio, che la rendeva viva in modo radicalmente opposto, grazie alle persone che quotidianamente la frequentavano: "Years ago—when 124 was alive—she had women friends, men friends from all around to share grief with. Then there was no one, for they would not visit her while the baby ghost filled the house, and she returned their disapproval with the potent pride of the mistreated" (112). Sethe uccide la bambina per proteggerla dalla schiavitù, ma questa drastica decisione fa sì che lo spirito della bambina morta inizi a infestare la casa, a fare dispetti, a spostare tavoli e sedie tanto da far scappare i due figli maggiori di Sethe, Howard e Buglar. Al 124 rimangono le sole donne, la nonna Baby Suggs, che si lascerà morire poco tempo dopo, e Sethe e Denver, la bambina nata dopo Beloved. A causa di questo tragico evento, la comunità creatasi dalla condivisione del passato di schiavitù improvvisamente si disgrega.

Nei suoi romanzi, emerge come Morrison abbia sempre avuto ben presente la necessità, da parte di un popolo sradicato e con una forte identità etnica, di integrarsi nel contesto americano. Sin dai primi romanzi degli anni Settanta emerge il modo in cui avviene questo delicato processo di integrazione e, talvolta, di assimilazione forzata, e come questo vada a inserirsi nella più ampia dinamica della formazione di una comunità afroamericana e della storia coloniale con la quale è necessario confrontarsi. Per farlo, Morrison riprende e rielabora alcuni temi della letteratura gotica angloamericana, tra cui quello della "haunted house" (vedi Gordon 2008; Wester 2014; Wisker 2016). Nella casa infestata della letteratura gotica avviene un ribaltamento della nozione di casa, di "home", che, come sottolinea Mary Chapman, diventa un luogo di prigionia, tortura, dove aleggia la minaccia di stupro o morte per le sue eroine (1998, 190-91). Per Morrison, la casa infestata è quella abitata dai fantasmi del passato di schiavitù, che cercano insistentemente

di affermarsi nella vita di chi ha cercato di dimenticarli. Il concetto di “rememory”, presente a più riprese in *Beloved*, si lega al concetto di fantasma, entità liminale a metà tra la vita e la morte, tra il passato e il presente. Inoltre, il fantasma contemporaneo, come sottolineato da Maria del Pilar Blanco ed Ester Peeren, trascende le categorie tradizionali delineate dal fantasma gotico, diventando un’entità multidisciplinare che risponde alle domande attuali sulla storia e sui cambiamenti sociali, sul trauma e sulla memoria, andando così a toccare questioni inerenti a genere, razza, etnicità e classe (2013, 68). Il fantasma di Morrison, dunque, così come la casa che abita e infesta, è un’entità intersezionale, che problematizza la questione di genere, di classe, e di etnicità. Non è un caso che l’aggettivo che usa Morrison per definire il 124 di Bluestone Road sia proprio “spiteful”, parola che rimanda a questo attributo perturbante, di dispetto, malignità, che però porta con sé diverse declinazioni a seconda di come sono percepite la casa e i suoi abitanti.

Questo tema viene affrontato da Morrison anche in *Paradise*, terzo romanzo della cosiddetta trilogia di *Beloved*, pubblicato nel 1998. In *Paradise* è presente il Convento, edificio distante poche miglia dalla città di Ruby, fondata e abitata da soli neri. Nel corso degli anni, il Convento diviene rifugio per donne con un passato traumatico e violento, che in questo luogo trovano un nuovo inizio e una nuova comunità a cui appartenere, almeno fino alla loro fine tragica che viene anticipata sin dalla prima riga del romanzo. Con *Paradise*, Morrison continua la sua riflessione sulle molteplici interpretazioni di uno spazio domestico, che nelle sue storie è fortemente connotato intersezionalmente in termini razza, genere e condizione sociale. La presenza delle donne proprio al di fuori del nucleo protetto della città di Ruby diventa, agli occhi degli uomini, una minaccia alla stabilità della loro comunità, assumendo le caratteristiche di una presenza spettrale perturbante e, a mio parere, “spiteful” che deve essere scacciata così da ristabilire l’equilibrio sociale.

Alla luce di queste premesse, questo saggio si propone di analizzare il Convento come una “spiteful house”, “una casa perfida”. Per farlo, si rifletterà sulle caratteristiche della casa di *Paradise* che sono riconducibili al tema della “haunted house”, una casa infestata da elementi soprannaturali e sul modo in cui le donne che abitano la casa, che diviene una vera e propria “haunted home” nella misura in cui gli uomini percepiscono negativamente la sua connotazione femminile e domestica. Partendo dalle premesse teoriche degli “spectrality studies”, si cercherà di interpretare il Convento come rielaborazione di un tema appartenente al genere gotico al quale Morrison guarda e che utilizza per creare storie di rivendicazione di uno spazio e di riappropriazione di un luogo.

2. Una casa perfida

La vicenda di *Paradise* è ambientata in una città fittizia in Oklahoma, fondata da un gruppo di ex schiavi. Dopo aver ritrovato la libertà e vagato a lungo senza una dimora, un gruppo di nove famiglie con i rispettivi capifamiglia, chiamati “Old Fathers”, trova una terra non occupata e, nel 1890, fonda la città di Haven, che diventa in poco tempo un vero e proprio paradiso, in cui la comunità afroamericana è autosufficiente e indipendente dal mondo esterno, “People prosper here. Everybody” (Morrison 1998a, 116). Haven è fuori dal tempo e dalla storia, tanto che nel 1929, a seguito del crollo di Wall Street non viene intaccata dalle conseguenze della crisi economica che mise in ginocchio il resto degli Stati Uniti (108). La città rimane prospera almeno sino alla fine della Seconda Guerra Mondiale, quando Haven decade e il sogno che fino a quel momento aveva incarnato sembra interrompersi. Nel 1945 viene quindi fondata

una nuova città, New Haven,¹ che poco tempo dopo viene chiamata Ruby, dal nome di una donna morta di parto a seguito delle mancate cure a causa del colore della sua pelle (17). La discriminazione razziale che caratterizza la storia degli afroamericani, dunque, è presente nel mondo fittizio immaginato da Morrison, che solo in apparenza sembra scevro dalla realtà storica che penalizza chiunque appartenga a un'etnia minoritaria.

Così come in *Beloved*, in *Paradise* sono presenti degli ex schiavi che mettono in atto il meccanismo di “place-making” (Beavers 2018, 5), di creazione di uno spazio, nella misura in cui costruiscono una città dalle fondamenta con l’obiettivo di accogliere la loro comunità doppiamente dislocata, in origine dalla tratta transatlantica che l’ha portata nel continente americano e, in seguito, dalla fine della loro esperienza di schiavitù descritta all’interno del romanzo. Il senso di dislocazione è ciò che caratterizza le persone private della loro casa originaria e che hanno l’esigenza di trovarne un’altra. Bill Ashcroft definisce “dislocation” come il risultato dell’occupazione imperialista e delle esperienze associate a questo evento, un termine usato per descrivere l’esperienza di dislocazione è “unheimlich”, “uncanny”, in italiano “perturbante”:

A term for both the occasion of displacement that occurs as a result of imperial occupation and the experiences associated with this event. [...] A term often used to describe the experience of dislocation is Heidegger’s term *unheimlich* or *unheimlichkeit* – literally ‘unhousedness’ or ‘not-at-home-ness’ – which is also sometimes translated as ‘uncanny’ or ‘uncanniness’. (2007, 65)

Nel caso di *Paradise*, questa accezione perturbante può essere applicata proprio nel Convento, che contrapponendosi a Ruby viene percepito dagli uomini della città come una minaccia da eliminare. Ashcroft parla inoltre di come il tentativo di convertire lo spazio non colonizzato in uno spazio colonizzato rappresenti il momento in cui il senso di dislocazione di una persona colonizzata diviene più evidente. Ciò accade perché mancano le parole per descrivere adeguatamente il nuovo spazio, facendo così emergere la necessità di inventare nuovi termini (*ibidem*). Avviene qui il passaggio da “space” a “place” attraverso l’appropriazione di un luogo a cui viene dato un nuovo nome. Il rinominare come atto creatore per eccellenza, dunque, così come quando i New Fathers, ovvero la nuova generazione di famiglie che fonda la città di New Haven, per iniziare un nuovo capitolo della loro storia, sebbene questo non si possa definire come atto coloniale. A questo proposito, Masha Wester fa notare come sia in *Beloved* che in *Paradise* troviamo una comunità nera che cerca di stanzarsi in un luogo tentando di imitare un atto prettamente bianco con l’obiettivo di porsi in contrapposizione al sistema democratico che li opprimeva, e finisce per reiterare quelle stesse ideologie oppressive (2014, 380-81). La potenza di questo romanzo è che Morrison, naturalmente, sceglie come protagonisti i membri di una comunità afroamericana che però nei comportamenti emula, secondo un processo che Homi Bhabha (1994) chiama *mimicry*, i colonizzatori che a loro volta li fecero schiavi e che in passato avevano visto la loro popolazione come minaccia. Su questo aspetto, Abdol Joodaki e Asrin Vajdi evidenziano come il termine “mimicry” abbia assunto proprio questa connotazione del rapporto ambivalente tra il colonizzatore e il colonizzato, nella misura in cui “when colonial discourse forces the colonized to emulate the colonizers’ values, behaviors, habits and assumptions, the result is not a simple copy of those traits. This mimicry which is in fact a mockery can be quite threatening to the colonized” (2013, 179). Un altro aspetto che può essere annoverato

¹ La città di New Haven a cui fa riferimento Morrison è fittizia, dato che in Oklahoma non esiste né è mai esistita una città con questo nome. Qui Morrison gioca con il riferimento paradisiaco per dimostrare che nel tempo la città si rivela l’esatto opposto. A questo proposito si veda Kaya 2016.

in questo tentativo di emulazione è il tentativo di scrivere la loro versione della storia di Ruby che però si rivela sin da subito un fallimento rivelando la vera concezione della propria storia e, di conseguenza, del concetto di “casa” dei cittadini di Ruby.

Nel capitolo intitolato “Patricia”, dal nome di una delle donne che fanno parte delle famiglie originarie di Ruby, il reverendo Richard Misner descrive chiaramente la concezione di casa che sin dall'inizio ha reso possibile la costruzione della città:

‘Home is not a little thing’. ‘I’m not saying it is. But can’t you even imagine what it must feel like to have a true home? I don’t mean heaven. I mean a real earthly home. Not some fortress you bought and built up and have to keep everybody locked in or out. A real home. Not some place you went to and invaded and slaughtered people to get. Not some place you claimed, snatched because you got the guns. Not some place you stole from the people living there, but your own home, where if you go back past your great-great-grandparents, past theirs, and theirs, past the whole Western history, past the beginning of organized knowledge, past pyramids and poison bows’. (Morrison 1998a, 213)

Questo dibattito tra il reverendo Misner e Patricia Best, l'insegnante di storia che ha il compito di scrivere una genealogia della città, mostra la diversa concezione che i due hanno di “casa”. Il Reverendo utilizza il termine “home”, fortemente connotato in termini affettivi, che lui riconduce alle loro radici in Africa. Misner utilizza anche il termine “place”, rimandando così a quell'atto fondativo di “place-making” che ha portato alla nascita ex novo di una comunità nera. Di contro, Patricia, dando voce al pensiero comune della sua comunità, disconosce e rinnega le loro origini africane. Nonostante il suo tentativo di “rememory”, la donna cancella volontariamente una parte essenziale della loro storia passata, letteralmente bruciando le pagine in cui aveva iniziato a registrare la storia della città. Il trauma della diaspora e della schiavitù fanno sì che gli abitanti della città paradisiaca lavorino strenuamente affinché quel triste capitolo della loro storia venga cancellato. Questo tentativo di cancellare le proprie origini, tuttavia, fa sì, come sottolinea Misner, che si perdesse il senso di una “earthly home”, di una casa terrena che affondi le proprie radici in un passato lontano, più antico dei propri avi, delle piramidi e dell'intera storia occidentale (*ibidem*).

Nel Convento, invece, avviene il processo opposto, la storia passata delle donne che lo abitano non viene rinnegata, ma accolta nonostante la sua tragicità, nella misura in cui le donne imparano a convivere con i propri traumi e accolgono la “hauntedness” che invade lo stesso Convento. In questo senso sono decisive le parole che chiudono il capitolo dedicato a Connie, divenuta la nuova matriarca dopo la morte di Madre Mary: “Then she might realize what was missing: unlike some people in Ruby, the Convent women were no longer haunted. Or hunted either, she might have added. But there she would have been wrong” (Morrison 1998a, 266). Una volta entrate al Convento, le donne non sono più “haunted” dal loro passato, poiché proprio all'interno di queste mura hanno imparato a conviverci; eppure, sono apparentemente destinate a non trovare serenità, nonostante la pace interna raggiunta al Convento.

3. Elementi perturbanti

È significativo che nel romanzo la prima descrizione della casa mostri la prospettiva degli uomini di Ruby che decidono di ucciderle. Entrati nella cucina, questi non possono fare a meno di notare con grande sorpresa la prosperità della stanza. La cucina è specchio della casa, un luogo chiuso, isolato dal mondo esterno – condizione facilitata dall'assenza di finestre e dalla presenza di tunnel, creati dal precedente inquilino, un malversatore in cerca di una facile via di fuga. Eppure, è proprio questa caratteristica che rende il Convento un luogo sicuro per le

donne tormentate dal loro passato, un luogo libero dal giudizio dove possono trovare sollievo e ritrovare sé stesse (Reames 2001, 52). Dopo essere entrati nella cucina, gli uomini di Ruby violano le camere da letto delle donne, il luogo forse più intimo della casa, notando l'anormalità della loro sistemazione:

On the floor above two men walk the hall and examine the four bedrooms, each with a name card taped on its door. The first name, written in lipstick, is Seneca. The next, Divine, in inked in capital letters. They exchange knowing looks when they learn that each woman sleeps not in a bed, like normal people, but in a hammock. Other than that [...] there is no additional furniture. (Morrison 1998a, 7)

L'assenza di veri e propri letti e di altri elementi di arredamento diviene una prima prova concreta della stranezza della casa, che viene poi confermata da oggetti e scritte apparentemente sacrileghi, come

a letter written in blood so smears its satanic message cannot be deciphered; an astrology chart; a fedora tilted on the plastic neck of a female torso, and, in a place that once housed Christians – well, Catholics anyway – not a cross of Jesus anywhere. But what alarms the two men the most is the series of infant booties and shoes ribboned to a cord hanging from a crib in the last bedroom they enter. (*Ibidem*)

Una lettera scritta col sangue, una carta astrale, ma soprattutto l'assenza di una croce in un luogo in precedenza adibito a scuola cristiana divengono la conferma eclatante della perfidia della casa. Questi elementi perturbanti vengono visti dagli uomini come la prova della presenza di donne immobili e depravate, pertanto vittime necessarie, un sacrificio volto a ristabilire l'ordine all'interno della città. Le abitanti del Convento sono percepiti come presenze maligne all'interno della casa, "The evil is in this house" (291) dice Steward Morgan, giustificando il loro "processo alle streghe" e l'atto efferato appena compiuto da lui e dagli altri uomini.

In seguito all'incursione nelle stanze da letto, gli uomini trovano l'ex cappella, rifunzionalizzata dalle donne sacrileghe ed empie dove sono presenti idoletti posizionati all'interno delle nicchie dei muri: "tiny men and women in white dresses and capes of blue and gold stand on little shelves cut into niches in the wall. Holding a baby or gesturing, their blank faces fake innocence. Candles had obviously burned at their feet [...]" (9). Per gli uomini, queste statuette sono un punto di non ritorno. Un luogo sacro come una cappella, simbolo per eccellenza della religione cristiana su cui si basa la loro esistenza, è stato profanato e riempito di statuette pagane. La vista di questo atto empio diviene dunque conferma e giustificazione per l'attacco mortale alle donne. Gli uomini di Ruby si incaricano autonomamente di ripulire il Convento dal perfido oltraggio della casa, a loro parere infestata da donne sacrileghe e pertanto colpevoli di aver scosso l'equilibrio della città. Come sottolinea Juda Bennet, "[t]he building, which registers moral extremes even before the women arrive, becomes something unimaginable to the invading men. They invest it with all their anxieties over their own interests in maintaining their town and fulfilling their destinies as patriarchs of Ruby" (2014, 47).

L'immoralità con cui era stato concepito l'edificio, che prima di essere un convento era appartenuto a un malversatore, agli occhi dei patriarchi di Ruby permane anche durante l'occupazione delle donne, che vengono percepite come elemento di pericolo per la loro comunità, sebbene all'inizio non costituissero alcuna minaccia: "Strange neighbors, most folks said, but harmless. More than harmless, helpful even on occasion. They took people in—lost folk or folks who needed a rest. Early reports were of kindness and very good food. But now everybody knew it was all a lie, a front, a carefully planned disguise for what was really going on." (Morrison 1998a, 11). Herman Beavers sottolinea come a minacciare la stabilità di Ruby sia proprio il

genere femminile di chi abita la casa: “[p]opulated by women, many of whom are defined as outcasts, cast-offs, or malcontents, the Convent is actually the space that undermines Ruby’s ability to remain a totally closed system” (Beavers 2018, 76-77). Nel momento in cui gli uomini avvertono che l’autosufficienza e la libertà delle donne non può essere controllata, si convincono che queste minaccino il loro sistema chiuso e protetto e maturano la decisione di ucciderle. Ciò che le donne percepiscono come luogo sicuro, come casa, per gli uomini rappresenta qualcosa di estraneo, che deve essere regolato ed infine eliminato. Per questo motivo, vi portano al suo interno la morte, ovvero, infestano la casa col loro atto violento distruggendo quella serenità raggiunta dalla comunità interamente femminile.

Non è un caso che la descrizione della casa da parte delle donne evidenzi un luogo pacifico e rassicurante, caratterizzato proprio dall’assenza di uomini:

The whole house felt permeated with a blessed malelessness, like a protected domain free of hunters but exciting too. As though she might meet herself here—an unbridled, authentic self, but which she thought of as a ‘cool’ self—in one of this house’s many rooms. (Morrison 1998a, 177)

Questa “malelessness” è percepita da Pallas come una benedizione, segno che l’assenza degli uomini sia stato un elemento decisivo affinché le donne potessero riappropriarsi delle loro identità e trovare pace. Pallas “Divine” Truelove è l’ultima arrivata, la più giovane. Trovata in stato di shock da una cittadina di Ruby, Lone DuPres, in una clinica per aborti, Pallas viene subito accolta da Connie, che le fornisce le sue cure e soprattutto una dimora. Ripresasi dall’iniziale stato di shock, inizia ad esplorare la casa, guardingo e intimorita, aggrappandosi alla mano di Seneca. Qui dentro Pallas si sente al sicuro, la sensazione di protezione è data proprio dall’assenza di uomini e dalla presenza delle donne. Nel romanzo, è proprio la connotazione interamente femminile che rappresenta per le donne un senso di sicurezza e domesticità positiva, mentre per gli uomini qualcosa da tenere sotto controllo e possibilmente da eliminare.

4. Spazialità spettrale

Oltre a Pallas, anche le altre donne che entrano al Convento hanno un forte primo impegno con la casa. La prima ad arrivare è Mavis Albright, sfuggita a un matrimonio violento e accusata di aver ucciso i suoi due bambini. Quando entra nella cucina incontra Connie, che abita al Convento da prima che le suore lo trasformassero in scuola, Mavis chiede a Connie se non è spaventata a vivere da sola in una casa così grande, a cui Connie risponde “Scary things not always outside. Most scary things is inside” (39). Connie fa luce su un aspetto decisivo che accomuna tutte le donne, ovvero che il vero pericolo non è la casa, non viene dall’esterno, ma dall’interno. Il riferimento è al trauma della loro vita passata, che le donne portano con sé ma con i quali imparano a convivere una volta entrate in quella dimora apparentemente spaventosa.

Dopo aver superato lo spavento iniziale, Mavis inizia a esplorare la casa, rimanendo profondamente stupita dall’improvvisa sensazione di sicurezza che prova all’interno della cucina: “The rooms full of rooms Mavis imagined to be lying through the swinging doors had kept her from asking to go to a bathroom. Here in the kitchen she felt safe; the thought of leaving disturbed her” (41). Se per gli uomini la cucina era percepita negativamente nella sua prospettiva, per Mavis accade l’esatto opposto: nella cucina, spazio domestico tipicamente femminile, che fino a quel momento era per lei simbolo per eccellenza degli abusi subiti dal marito, ora acquisisce un senso di ritrovata salvezza.

Nel suo studio sugli spazi domestici nelle narrazioni gotiche contemporanee, Andrew Hock Soon Ng fa notare come il modo in cui un soggetto si relaziona a uno spazio e agli oggetti e ai

soggetti che lo abitano comporta che lo spazio in questione si carichi o di una caratterizzazione perturbante, oppure di accoglienza in relazione a chi lo vive e alla sua storia pregressa (2015, 14). Si potrebbe ampliare questa argomentazione affermando che sulla scia della tradizione delle case infestate, il Convento è certamente percepito diversamente a seconda di chi vi entra e soprattutto della storia e dei traumi che ciascun individuo porta con sé. Nel caso di Mavis accade spesso che inizi a sentire i lamenti dei suoi due bambini morti, segno indelebile della perdita subita che la accompagna anche dentro le mura del Convento. È interessante notare come ciascuna donna abbia una storia pregressa, e nel momento in cui entrano nella casa la loro storia, per caso o destino, si intreccia inevitabilmente con quella del Convento. In questo senso, Kathleen Brogan definisce la concezione spaziale di Morrison come una “*spatial spectrality*” (1998, 74) una spazialità spettrale che si riferisce al modo in cui la memoria-storia abita lo spazio. Si potrebbe aggiungere anche che Morrison complica ulteriormente questa nozione nella misura in cui crea uno spazio intersezionale, quindi definito in termini di genere e di razza, oltre che dal trauma di chi lo abita.

Grace “Gigi” arriva nella dimora per puro caso. Il becchino della città, Roger Best, deve accompagnarla alla stazione dei treni, ma prima fa tappa nella “*haunted home*” per prelevare il corpo di Madre Mary Magna, la direttrice della scuola e matriarca della casa, morta pochi giorni prima. Non appena Gigi entra in casa rimane stupita dal suo aspetto, nettamente diverso dal convento che si aspettava di trovare. La prima stanza che visita è, anche nel suo caso, la cucina, dove trova tavole imbandite di cibi prelibati, preparati per il funerale della Madre: “Several cakes, more pies, potato salad, a ham, a large dish of baked beans. There must be nuns, she thought. Or maybe all this was from the funeral. Suddenly, like a legitimate mourner, she was ravenous” (Morrison 1998a, 69). La scena è peculiare, Gigi non era stata invitata nella casa, ma vi entra di sua spontanea volontà, come attratta dal richiamo del Convento. Nella cucina diviene preda di una fame vorace, come sotto un incantesimo. Qui Morrison accenna a una situazione apparentemente normale che però lascia trasparire un retrogusto soprannaturale, dando così alla casa una dimensione di “*hauntedness*”. Dopo aver soddisfatto il suo famelico appetito, Gigi esplora le altre stanze, compiacendosi della grandezza del posto e stupendosi dell’assenza di finestre, fino a che, dopo aver ignorato il richiamo del becchino che la invitava a raggiungerlo per non perdere il treno, la ragazza decide di rimanere e, sentendosi totalmente a proprio agio, finisce per addormentarsi in una delle stanze: “[w]indowless, dependent on no longer available electricity for light, the room encouraged her to sleep deeply and long” (73). La stanza assume un’*agency* che, insieme alla fame accecante, sembrerebbe voler confermare la futura intuizione degli uomini circa l’essenza soprannaturale e stregonesca della casa. Gigi appare come sotto incantesimo, ma la ragione è ben diversa da quanto prospettato dagli uomini: per la prima volta nella sua vita Gigi ha trovato un luogo sicuro, protetto, che le concede la serenità di poter mangiare e riposare come mai aveva fatto prima d’ora. Nella sua essenza soprannaturale, il Convento diventa per le donne una fortezza, senza finestre, protetta dalle minacce esterne ma anche da quelle interne, ovvero il proprio passato, che da minaccia diventa qualcosa con cui esse diventano capaci di convivere.

Anche Seneca arriva al Convento portando con sé solamente il suo passato traumatico. La giovane aveva vagato per anni da una casa all’altra, in cerca di una famiglia adottiva, in una delle quali aveva subito numerosi stupri. Arrivata nella casa, così come Gigi, riesce a riposare serenamente e a sentirsi finalmente a casa. Ciò che la colpisce è la dinamica familiare tra Gigi e Mavis: “[t]he house seemed to belong to them, although they referred to somebody named Connie. They cooked for her and didn’t pry” (131). Anche se non sa ancora se fidarsi o meno, Seneca percepisce il senso di comunità che pervade la casa, una sensazione a lei sconosciuta che in breve tempo diventerà la sua nuova quotidianità.

Il processo di riappropriazione e di formazione della comunità e dunque di rifunzionalizzazione dello spazio infestato dal passato delle donne avviene grazie a Connie, testimone privilegiata dei cambiamenti avvenuti nel Convento nel corso dei decenni e oste che assiste all'arrivo di tutte le donne. Connie è il personaggio decisivo nel processo di "rememory" che avviene all'interno della casa. È significativo, inoltre, che Connie sia l'unica abitante del Convento con dei poteri soprannaturali. Dopo un incidente in cui riesce a curare il giovane Scout Morgan, in procinto di morire dopo un incidente stradale, scopre di avere un dono che le permette di guarire gli infermi o chi è in punto di morte guardando all'interno della persona. Questo sguardo guaritore è causa della sua semicecità, una condizione generale che la convince di essere sotto incantesimo, vittima di diavoleria che ha deciso di possedere il suo corpo: "[t]he exhilaration was gone now, and the thing seemed nasty to her. Like devilment. Like evil craft" (246).

Dopo un periodo di crisi esistenziale, Connie inizia ad accogliere questa sua natura di guaritrice e usa i suoi poteri per tenere in vita Madre Mary Magna, senza tuttavia rivelarle mai la verità, per paura che la Superiore considerasse il suo potere come un peccaminoso atto di stregoneria (247). Alla fine del capitolo a lei dedicato, Connie mette in atto un rituale che facilita il processo di "rememory" di ciascuna donna. Dopo averle riunite nella cella del Convento e aver acceso delle candele, Connie pronuncia parole incomprensibili alle sue coinquiline, fino a che non inizia a raccontare la storia di ciascuna, come ad aiutarle a superare e a convivere con la "hauntedness" che ciascuna porta con sé. Così come Beloved, Connie diventa una figura liminale, fantasmatica, che connette le due dimensioni di vita e di morte, di storia presente e passata. In seguito a questo momento rituale, Pallas suggerisce di sancire questo momento e mettere per iscritto le proprie storie. Ciascuna donna disegna sul pavimento una sagoma di forma umana dentro alla quale scrive e disegna la propria storia traumatica. Questo atto profondamente significativo non solo fa sì che le donne finalmente riescano a grammaticalizzare il proprio passato, ma scalfisce in modo permanente il Convento che continua a vivere infestato dalle loro storie. Avviene qui un ribaltamento dell'immagine della casa infestata, ora "haunted home", che non solo accoglie le storie delle donne, ma ne preserva la memoria, consolidando il legame tra le donne e il ritrovato senso di comunità che di lì a poco verrà nuovamente sconvolto dall'efferato gesto degli uomini di Ruby.

Ciò che emerge dalla storia di Connie e dal modo in cui riesce ad aiutare le donne del Convento è prova inconfutabile che la casa distante da Ruby è in effetti "haunted", ma non nella concezione negativa che le attribuiscono gli uomini. Il Convento è una "haunted home", infestata non solo dai lamenti dei bambini di Mavis, o dalla fame inumana di Gigi, ma dalle stesse donne, Connie per prima, che riscoprono in loro stesse una comunità e un'identità personale che è a tutti gli effetti soprannaturale. Lo scarto è, ancora una volta, la diversa percezione che le donne hanno di loro stesse di contro a quella degli uomini, che considerano la loro natura "uncanny" il movente per eliminare il male del Convento una volta per tutte. La casa infestata, nella visione di Morrison, ha una duplice identità, a seconda di chi la guarda.

Da ultimo, è proprio nella morte, esito comune a molte delle storie di fantasmi che raccontano di case infestate, che le donne trovano la libertà, mentre gli uomini sono costretti ad affrontare un nuovo peso ingombrante: la colpa di aver ucciso delle donne innocenti. La morte delle donne diviene per loro una nuova forma di schiavitù che infesterà la città di Ruby come un fantasma. Emerge qui il risvolto negativo di quell'atto fondativo di creazione di una comunità e di appropriazione di uno spazio che possa essere chiamato casa. Se l'attaccamento dei personaggi ai luoghi che definiscono casa è spesso morboso e problematico, Morrison complica ulteriormente la questione mettendo in atto un rovesciamento di genere dove ad essere sconfitti saranno gli uomini, non le donne. La casa infestata, pertanto, diviene uno spazio di continua

negoziazione in cui il soggetto subalterno rivendica finalmente il suo diritto di avere un'identità, di essere libero, e di avere una casa (house e home). Morrison mette in atto un rovesciamento di genere che determinerà inevitabilmente le sorti della città, che, nata da premesse di prosperità e pace, si vede ora invasa dai fantasmi del suo passato e delle sue colpe.

Riferimenti bibliografici

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. 2007 [2000]. *Post-colonial Studies. The Key Concepts*. London-New York: Routledge.
- Beavers, Herman. 2018. *Geography and the Political Imaginary in the Novels of Toni Morrison*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bennett, Juda. 2014. *Toni Morrison and the Queer Pleasure of Ghosts*. Albany: SUNY Press.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London-New York: Routledge.
- Blanco, María del Pilar, and Esther Peeren (eds). 2013. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury.
- Brogan, Kathleen. 1998. *Cultural Haunting: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*. Charlottesville-London: University Press of Virginia.
- Chapman, Mary. 1998. "The Masochistic Pleasure of the Gothic: Paternal Incest in Alcott's 'A Marble Woman' ". In *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, edited by Robert K. Martin and Eric Savoy, 183-201. Iowa City: University of Iowa Press.
- Gordon, Avery F. 2008. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hock Soon Ng, Andrew. 2015. *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives. The House as Subject*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kaya, Onur. 2016. "Illusion of Heaven in New Haven Town in Toni Morrison's Novel Called *Paradise*". *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* vol. 11, no. 2: 199-210.
- Joodaki, Abdol H., and Asrin Vajdi. 2013. "Toni Morrison Talks of an Unhomely World; A PostColonial Reading of The Bluest Eye: A Study Based on Homi K. Bhabha's Theories". *International Journal of English Language and Literature Studies* vol. 2, no. 3: 176-87.
- Morrison, Toni. 1998a. *Paradise*. London: Chatto & Windus.
- . 1998b. "Home". In *The House That Race Built: Original Essays by Toni Morrison, Angela Y. Davis, Cornel West, and Others on Black Americans and Politics in America Today*, edited by Wahneema Lubiano, 3-12. New York: Vintage.
- . 2004 [1987]. *Beloved*. New York: Vintage.
- Reames, Kelly. 2001. *Continuum Contemporaries. Toni Morrison's Paradise. A Reader's Guide*. New York: Continuum.
- Tally Jr., Robert T. (ed.). 2021. *Spatial Literary Studies. Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*. New York: Routledge.
- Wester, Maisha L. 2013. "Toni Morrison's Gothic: Headless Brides and Haunted Communes". In *A Companion to American Gothic*, edited by Charles L. Crow, 378-91. Chichester: John Wiley & Sons.
- Wisker, Gina. 2016. *Contemporary Women's Gothic Fiction. Carnival, Haunting, and Vampire Kisses*. London: Palgrave Macmillan.