

LUCA PELOSO

BESTIARIO DURASTANTI. FANTASMI E PRESENZE ALLOGENE
NE *LA STRANIERA*

*a Olga,
spettro d'oltremarica*

La straniera è la storia di una donna e di una famiglia. Srotolando la matassa della memoria dall'estremità più lontana, quella che si perde nel tempo in cui non era ancora in vita, Claudia – protagonista e voce narrante – integra ricordi personali con testimonianze sugli antenati, ripercorrendo le vite dei suoi nonni e dei suoi genitori per giungere infine al capo opposto del filo, quello del nostro presente. Strutturato per voci tematiche sul modello dell'oroscopo – Famiglia, Viaggi, Salute, Lavoro&Denaro, Amore, Segno zodiacale – e scandito da episodi, digressioni, ellissi e flashback, *La straniera* è un libro che racconta innanzitutto di luoghi: quelli abitati da una protagonista non ancora adulta al seguito dei familiari (la Basilicata, New York) o per motivi di studio (Roma), quelli raggiunti sull'onda lunga degli affetti (Londra), quelli attraversati durante alcuni viaggi (Los Angeles, la Scozia, l'India...), quelli mediati dall'immaginario letterario e cinematografico. Solcando gli spazi d'interfecondità tra saggio e romanzo, e forte di una lingua la cui grazia è indissociabile dal rigore, *La straniera* di Claudia Durastanti ci restituisce un'iniziazione alla vita come fantasmagoria e un'inattuale testimonianza sulla potenza della letteratura, oltre che una profonda riflessione intorno all'essere e sentirsi stranieri: condizione prima subita, poi anatomizzata e infine sublimata, al punto da ergersi a chiave di lettura di un'intera esistenza.

Di carne e di nulla

«Una tradizione di *ghost stories* nella letteratura italiana non c'è»¹

*La straniera*² è il fantasma di un nome, e il nome di un fantasma. *La straniera* è una storia di fanta-

1 C. FRUTTERO, *Ti trovo un po' pallida*, Milano, Mondadori, 2007, p. 54.

2 C. DURASTANTI, *La straniera*, Milano, La Nave di Teseo, 2019.

smi. Fantasmi di carne³, anche, nel senso che i corpi viventi vi figurano come pallidi succedanei di quell'incorporeo che è la materia prima del libro. La stessa istanza enunciativa, nella *Straniera*, risuona in effetti come una voce del sangue accordata sul ritmo del respiro di un teatro d'ombre: andirivieni incessante di presenze che promanano da uno spazio e da un tempo liminari alla natura e alla storia, bacini dell'immaginario cui l'autrice attinge in sede poetica per riemergere sulla pagina con la potenza riconoscibile di uno stile.

La straniera è un'opera-mondo intessuta di storie provenienti da un altrove impalpabile e misterioso: ogni cosa, in essa, parla del fantastico o vi è riconducibile. Durastanti smentisce l'assunto di Tzvetan Todorov secondo cui la psicanalisi avrebbe sostituito la letteratura fantastica⁴, e recupera l'intuizione originaria per cui il fantastico implica la finzione⁵ (e quindi l'esitazione del lettore come sua prima condizione⁶), per rilanciare su nuove basi l'interrogativo intorno allo statuto del racconto, come attesta la domanda che chiude il libro⁷. Il risultato è un caleidoscopio di creature, immagini e forme tra i più suggestivi della letteratura italiana recente. Il presente contributo è volto ad effettuare un'incursione in questo territorio vergine sulla scia della vitalità che la lettura de *La straniera* ha suscitato in noi⁸, con l'intento di suggerire alcune piste e dipanare una serie di fili interpretativi nell'alveo di quella «produzione infinita di significati»⁹ che è la narrativa. Riferito a un libro tanto ricco e vasto, tuttavia, un tentativo preliminarmente circoscritto potrebbe suonare pretenzioso – benché per ragioni opposte – quanto l'impresa sottesa al celebre frammento di Borges in cui l'estensione cartografica arriva a coincidere idealmente col mondo¹⁰: per evitare questo rischio, che un approccio sinottico in qualche modo sempre rilancia, ci limiteremo quindi ad abbozzare una prima mappatura, per metà panoramica e per metà analitica, in grado di fornire delle linee-guida passibili di ulteriori prolungamenti, forti della convinzione (su cui questo breve scritto s'impenna)

3 *Fantasmi di carne* è il titolo di un articolo di Durastanti sullo scrittore statunitense William T. Vollmann (C. DURASTANTI, *Fantasmi di carne*, «Enthymema», XXIII, 2019, pp. 105-106). Durastanti è attenta lettrice dell'opera di Vollmann, la sua narrativa presenta con essa numerosi punti di convergenza (su tutti la poetica dei marginali) e sembra contrarre alcuni debiti formali (come il carattere ludico, ironico, colloquiale e allusivo dei titoli di paragrafo, che si riallaccia a quello vollmanniano, in particolare alla saga dei *Sette Sogni*).

4 Todorov scrive, fra l'altro: «oggi non abbiamo bisogno di ricorrere al diavolo per parlare di un desiderio sessuale immoderato, né ai vampiri per designare l'attrazione esercitata dai cadaveri; la psicanalisi, e la letteratura che direttamente o indirettamente se ne ispira, ne parlano in termini non mascherati» (T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Traduzione di E. K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 2011, p. 164). Durastanti mostra come i due ordini discorsivi e immaginali non necessariamente si escludano (il vero aut-aut, ne *La Straniera*, è semmai tra letteratura fantastica e letteratura religiosa), ma al contrario possano convivere, attuando una personale variazione del più ampio rapporto – tendenzialmente antagonistico, ma fecondo per entrambi – tra filosofia e letteratura, tra saggio e romanzo.

5 Ivi, p. 65.

6 Ivi, p. 34.

7 «Ma è una storia vera?» (DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 285), domanda che nel libro ha una precisa funzione diegetica in quanto costituisce il filo rosso del rapporto tra la madre e la *fiction* (cfr. ivi, p. 111), così come il collante, oltre che la scintilla, di un'articolata riflessione meta-letteraria, che in questa sede possiamo solo menzionare.

8 Il libro in oggetto costituisce di per sé un invito a scriverne uno.

9 D. LODGE, *L'arte della narrativa*, con un'Introduzione di H. Grosser, Milano, Bompiani, 2006, p. 14.

10 Cfr. J. L. BORGES, *Del rigore della scienza*, in ID., *Tutte le opere*, Milano, Meridiani Mondadori, 1991, Vol. 1, p. 1253.

che il fantastico sia consustanziale all'opera in esame sin dal titolo: un fantasma essendo nient'altro, al fondo, che una presenza straniera¹¹. In questa prospettiva, il nostro contributo aspira ad essere il tassello di un più vasto mosaico a venire; un segnavia dipinto su un tronco d'albero, destinato a confluire in una guida (necessariamente enciclopedica) ancora da scrivere.

Che cos'è un fantasma?

«[...] qualcosa iniziava a dirmi che la letteratura
– persino quella fantastica – non si trovava unicamente
nelle letture, nelle biblioteche o nelle chiacchiere da caffè»¹²

Partiamo dall'evidenza: il sostantivo «fantasma» compare nella *Straniera* dodici volte, trasversalmente alle sezioni tematiche; sul piano quantitativo è un numero sufficiente per una casistica, tanto più che tali occorrenze ottemperano a una vasta gamma di significati storici il cui spettro di emissione (è proprio il caso di dirlo) s'irradia dal testo con tutti i mezzi di cui la lingua dispone, dando vita ad un *corpus* d'immagini e paradigmi concorrenziale a quello dominante, perlomeno in Occidente. In chiave narrativamente strategica – e non di rado ironica – il termine fornisce quindi a Durastanti l'occasione per fuoriuscire dalle maglie prescrittive con cui i vari campi epistemologici (religioso, politico, giuridico ecc.), nel tentativo di ordinare il magma del mondo, hanno storicamente imbrigliato l'inconoscibile e definito i limiti del conoscibile, al contempo arginando una serie di forze centrifughe percepite come una minaccia alla sua integrità, e dunque alla sua perpetuazione. Ecco allora che il fantasma può, di volta in volta: a) rimandare a una presenza oltre- e soprannaturale in stretta connessione coi codici di comportamento soggiacenti un gruppo, evocata in funzione d'endiadi con le potenze ad esso sotterranee, a loro volta cascami tangibili di più originarie realtà spirituali¹³; b) essere riferito all'immagine di un defunto immortalata da una fotografia, nel quadro di un consapevole, divertito gioco con gli stereotipi¹⁴; c) rimandare a un significato canonico plasmato dalla cultura popolare e propagato dall'iconografia cinematografica, al punto da costituire un passaggio obbligato dell'immaginario collettivo¹⁵; d) divenire una sorgente da cui il linguaggio

11 Cfr. S. ZANGRANDI, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Clueb, 2016, p. 128.

12 J. CORTAZÀR, *Lezioni di letteratura. Berkeley, 1980*, con una Prefazione di E. Franco e un Prologo di C. Àlvares Garriga, Torino, Einaudi, 2014, p. 5.

13 «[...] e chissà se nella mia famiglia gli amori finiti male erano dovuti proprio a quello, all'incontro di fantasmi e totem impossibili da conciliare» (DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 17)

14 «Nella foto del loculo di famiglia ha la pelle alterata dalla post-produzione dell'epoca [...]; era già un fantasma» (ivi, p. 24)

15 «[...] quando raccontare la propria storia somiglia sempre di più alla riproposizione di una fiaba dell'orrore da cui sono spariti tutti i fantasmi» (ivi, p. 54); «Era rientrato a casa dai genitori, si era fatto crescere i capelli bianchi e aveva

letterario può attingere le proprie similitudini¹⁶; e) comparire in espressioni classicamente legate al concetto di sopravvivenza immateriale (a partire dall'eccedenza rispetto a un limite fisico-biologico vissuto come tormento di una Fine), declinate ora in rapporto a culture in senso antropologico ormai estinte¹⁷, ora in rapporto a culture in senso lato il cui riverbero è giunto sino a noi¹⁸; f) costituire, in prospettiva manieristica, il prerequisito necessario ad un determinato effetto di senso (ad esempio umoristico¹⁹).

Mostri, sciamani, vampiri, draghi, carcasse & co.

«Credo che il mondo sia precisamente
ciò che si perde quando si seguono le dottrine
della rappresentazione e dell'oggettività scientifica»²⁰

Con questo siamo però ancora all'inizio, perché se prendiamo sul serio le implicazioni cognitive sprigionate dalle occorrenze sopra riportate, dobbiamo ammettere che le incarnazioni fantasmatiche de *La straniera* rimandano ad altrettanti personaggi in cerca d'attore nella trasposizione della commedia umana; che quindi il senso complessivo dell'operazione di Durastanti, ben lungi dal ridursi ad un erudito *divertissement* (benché sia in parte anche questo), è assimilabile a un grande, ambizioso progetto di natura simbolica: al punto che ripercorrerne l'itinerario non può non convincere infine il lettore di trovarsi di fronte alla cronistoria – *sub specie* letteraria – della sfida allo strapotere di un apparato religioso le cui parole d'ordine filosofico-teologiche, grazie ai vari mitologemi biblici, hanno ottenuto un ampio credito vigente tuttora. Insomma, Durastanti lotta con la tradizione come Giacobbe con l'angelo: ma non invano.

Consideriamo innanzitutto la terminologia adottata per qualificare l'essere-nel-mondo dei personaggi, sia per ciò che concerne la loro semplice presenza, sia per quanto riguarda i momenti in cui essa diviene preludio a un'azione: in tutti i casi a dominare è l'alternanza dei verbi apparire/sparire, coniugati o sostantivati, tutt'al più sostituiti con sinonimi come comparire, scomparire,

iniziato a passeggiare per tutto il paese con il suo paltò blu, il più fantasma di tutti» (ivi, p. 119); «[...] barricata dentro casa, con le mani conserte sul petto, nell'imitazione accurata di un fantasma» (ivi, p. 153); «il riferimento a un fantasma era abbastanza da spaventarla» (ivi, p. 191); «[...] o sparire le parole quando parlano i fa t smi» (ivi, p. 192)

16 «[...] l'eco di quelle prime lezioni ci infestava e agiva dentro di noi come un fantasma» (ivi, p. 234); «[...] il messaggio pulsa ancora come un fantasma nella casella di posta [...]» (ivi, p. 246).

17 «[...] quell'idea di civiltà fantasma [...]» (ivi, p. 141).

18 «Lo straniero di Camus [...] aveva i fantasmi in rivolta a fargli compagnia» (ivi, p. 177).

19 Come quando l'autrice ironizza sulle probabili ricadute fisiologiche dell'esposizione ai fumi radioattivi di Dead Horse Bay: «[...] aleggiava un fumo radioattivo che poteva trasformare qualsiasi essere umano in un criminale e qualsiasi criminale in un fantasma» (ivi, p. 30).

20 D. HARAWAY, *Le promesse dei mostri*, a cura e con un'introduzione di A. Balzano, Roma, DeriveApprodi, 2021, p. 93.

dileguarsi ecc. a cadenza regolare, quasi ossessiva. Davanti agli occhi del lettore si materializza così un continuo viavai che rende percepibile – irrecusabile – l’eterna instabilità delle cose²¹. È un genere di presenza che mai si sostanzia in epifanie durature ma viceversa sempre in manifestazioni incerte, passeggiere, mai comprovate dalla necessità di recapitare un messaggio (prerogativa, questa, del sacro e dei suoi alfieri). Claudia, la voce narrante de *La Straniera*, sottoscriverebbe quanto Ula – protagonista del kieszlowskiano *Senza fine*, e come lei traduttrice – riferisce del marito appena morto: «Un momento era lì, e quello dopo... andato»²², per estendere tale rilievo alla vita umana nella sua fenomenologia: un essere che entra ed esce inopinatamente nel non essere come da un palcoscenico, in una sorta di rivisitazione sardonica dell’*Amleto* shakespeariano²³, per cui l’essere si risolve infine in uno sporgere dal baratro di un Oltre insondabile costellato di repentini trapassi, come testimonia l’alta frequenza di locuzioni quali «all’improvviso» o di avverbi come «improvvisamen-

21 «Tanti anni fa mio padre aveva la capacità di *apparire* dal nulla: [...] o *spariva* per qualche giorno [...], oppure *compariva* dietro una porta vetrata [...]» (DURASTANTI, *La straniera*, cit., pp. 13-14; cors. nostro); «il suo mondo era definito da *apparizioni*» (ivi, p. 16; cors. nostro); «[...] affievoliti fino a *sparire* per sempre. [...] i suoni *andavano e venivano*» (ivi, pp. 18-19; cors. nostro); «[...] spaventava le persone *comparendo* alle loro spalle» (ivi, p. 35; cors. nostro); «[...] ogni tanto *spariva*» (ivi, p. 36; cors. nostro); «Un'estate è *sparita* [...]» (ivi, p. 37; cors. nostro); «[...] era *sparita* dopo qualche mese[...]» (ivi, p. 48; cors. nostro); «[...] mi è parso di *sparire* nel bianco che mi circondava» (ivi, p. 50; cors. nostro); «[...] poi un giorno è *sparita* [...]» (ivi, p. 53; cors. nostro); «Il ripudio istituzionalizzato sta *sparendo*» (ivi, p. 55; cors. nostro); «Mia madre mi mancava quando *spariva* [...]» (ivi, p. 62; cors. nostro); «[...] alcune parole [...] sono *sparite* [...]» (ivi, pp. 63-64; cors. nostro); «[...] questa genealogia dell'*apparizione*» (ivi, p. 68; cors. nostro); «[...] aveva sempre novantanove anni e stava *sparendo* [...]» (ivi, p. 72; cors. nostro); «[...] Mario Merola o Nino D'Angelo *apparivano* all'improvviso [...]» (ivi, p. 75; cors. nostro); «Mia nonna aveva un debole per le ragazze *scomparse*» (ivi, p. 86; cors. nostro); «Anche io, come mia madre, ormai *andavo e venivo* dalla sua vita» (ivi, p. 87; cors. nostro); «[...] lo vedemmo *sparire* [...] *spariva* sempre di notte» (ivi, p. 101; cors. nostro); «[...] la viveva come l'*apparizione* di uno spirito dispettoso [...]» (ivi, p. 105; cors. nostro); «[...] tornanti in cui l'acqua *riappare e scompare*» (ivi, p. 108; cors. nostro); «[...] lei *spariva* per qualche giorno» (ivi, p. 114; cors. nostro); «[...] che potevano far *apparire* una creatura dal nulla [...]» (ivi, p. 116; cors. nostro); «[...] anche quell'appellativo è *scomparso*» (ivi, p. 117; cors. nostro); «[...] il fumo di scena *si dileguava* [...]» (ivi, p. 132; cors. nostro); «“Le ragazze [...] finisce che prima o poi *spariscono*”» (ivi, p. 136; cors. nostro); «[...] non *appariva* mai in televisione [...], *sparendo* dalla vita pubblica [...]» (ivi, p. 139; cors. nostri); «[...] *apparivano* nel centro abitato» (ivi, p. 140; cors. nostro); «[...] decidemmo di *sparire*» (ivi, p. 147; cors. nostro); «[...] l'*apparizione* improvvisa di città brutte [...]» (ivi, p. 151; cors. nostro); «[...] telecamere che registravano accessi e *sparizioni* improvvisate [...]» (ivi, p. 167; cors. nostro); «[...] hanno iniziato a *sparire* [...]» (ivi, p. 173; cors. nostro); «[...] fiammelle che accostiamo all'indicibile per farlo *apparire* [...]» (ivi, p. 197; cors. nostro); «[...] invece di sistemarmeli *spariva* con i suoi amici» (ivi, p. 217; cors. nostro); «[...] per *andarsene* dall'altra parte, *sparendo* dietro una serie di porte immaginarie» (ivi, p. 221; cors. nostro); «[...] a farmi venir voglia di *sparire*» (ivi, p. 246; cors. nostro); «[...] ero rimasta inerte a pensare che sarei *scomparsa* [...]» (ivi, p. 256; cors. nostro); «Si chiamava Dylan McKay e spesso, quando *appariva*, [...] *andava e veniva* da scuola, *spariva* per lunghi viaggi [...]» (ivi, p. 261; cors. nostro); «[...] proporzionali solo alla voglia e al desiderio di *sparire*» (ivi, p. 264; cors. nostro); «So di non essere *scomparsa* perché qualcuno mi ha trovata prima che potessi farlo» (ivi, p. 285; cors. nostro).

22 Cfr. K. KIESLOWSKI, *Senza fine* (Polonia, 1985). Più in generale il lavoro linguistico di Durastanti intorno alla presenza umana come baluginio, manifestazione fugace, apparizione/sparizione e riapparizione in forme indefinite comunque percepibili, è investito di una tale carica iconica da rivaleggiare col cinema. Bisogna scomodare maestri come il succitato Kieslowski per giungere a un simile grado di suggestione, o Michelangelo Antonioni (a un certo punto di *Professione: reporter* Maria Schneider dice a Jack Nicholson: «Tutti i giorni qui sparisce qualcuno». E lui rincalza: «Ogni volta che uno esce da una stanza» – cfr. M. ANTONIONI, *Professione: reporter*, Italia/Spagna/Francia, 1974). Si tratta di istantanee e dialoghi che ben si attagliano all'universo poetico della *Straniera* e alla concezione del mondo della sua autrice.

23 Quest'interpretazione è corroborata dall'aneddoto che vede il padre di Claudia farsi tagliare i capelli dal barbiere dei politici, il quale risponde al nome di... Amleto (cfr. DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 58).

te» ed altre espressioni analoghe («subito», «in fretta»²⁴), così come i riferimenti alla durata in episodi incentrati sui più diversi aspetti del vivere, a rendere la sua irrimediabile, inafferrabile impermanenza²⁵.

È sin dalla prima pagina che il *memoir* di Durastanti si ammanta di una veste fantasmatica, e lo fa attraverso il più incombente, terrorizzante e persistente degli spettri: quello della morte. *La straniera* si apre infatti sulla rievocazione di un tentato suicidio, dedica un capitolo al tema della morte («*L'impostore*») e più in generale è permeato da un insopprimibile sentimento di caducità: ciononostante è un libro tutt'altro che cupo, e ciò in virtù del fatto che il senso del mistero è associato al fantastico anziché al sacro, e trasfigurato da artifici di vario ordine e grado che rimodulano proprio il religioso istituzionale, ora per mezzo di semplici aggettivi sottratti in parte al loro significato canonico («mistica», «funesta»²⁶), ora attraverso metafore che attestano espliciti, proditori calchi («apocalisse»²⁷), traghettando il lettore in un universo in cui la regola è l'eccezione, e lo straordinario la norma. È il mondo magico come volontà e rappresentazione dell'Altro, un mondo non più plasmato da consolatorie e velleitariamente stabili descrizioni scientifiche, filosofiche o religiose, bensì un mondo minoritario e fluttuante come sanno esserlo i significati²⁸, ma non per questo meno accreditabile; habitat non parallelo ma compresente, e perciò reale. È in nome di quest'altro mondo che il padre della protagonista, appena alla seconda pagina, è tramutato in «un mago oscuro capace di intercettarci dovunque nello spazio»²⁹ e il lettore con lui, *ipso facto*, in un pellegrino scaraventato dentro un abisso che ha poco da spartire con la limpida, cartesiana dimensione diurna. Ne *La Straniera* troviamo infatti sciamani, mostri, esorcismi, vampiri, leggende, carcasse, spose morte e incinte che partoriscono nella bara, re e regine taumaturghi, paesaggi fiabeschi e lingue elfiche, astri superiori e sostanze ingovernabili, draghi, kryptonite, Bambole Assassine, cadaveri, superpoteri, sortilegi, band musicali chiamate Magic Touch (!), zombie, cimiteri, incantesimi, streghe e tarocchi, animali morti, alieni, paesaggi apocalittici e lunari, sepolcri gotici e templi indo-saraceni, torri oscure e inquietudini aeriformi, vulcani e lande piene di spine, energie androidi, macchine volanti, ologrammi, replicanti, possessioni magiche, catastrofi, umanità ibride, bare d'acqua, voci di defunti, fiabe, castelli invalicabili, oltretomba, licantropi...

24 Ivi, pp. 14, 19, 24, 56, 65, 71, 75, 132, 144, 151, 156, 167, 256. Si noti anche la reiterazione dei verbi – talvolta sostantivati – esplodere, scoppiare, collassare, detonare e deflagrare (Ivi, pp. 91, 97, 126, 144, 184, 194, 198, 201, 203, 255) e l'uso di spezzare, rompere e interrompere (quest'ultimi preferibilmente al participio passato: Ivi, p. 62, 212 e 216), a rendere la disfunzionalità familiare e psichica, formule di cesure che si palesano subitanee come lampi (l'immagine del lampo è del resto presente, nel libro, come una delle tante, concrete manifestazioni dell'amore: «[...]avevo capito che l'amore era anche quello, un lampo nel buio», ivi, p. 260).

25 Su tutte, l'espressione «non durava mai più di alcune settimane», che ricorre identica in due pagine ravvicinate (ivi, p. 130 e 132).

26 Ivi, p. 12.

27 *Ibid.*

28 «Nessun significato assume una forma stabile in me» (ivi, p. 112).

29 Ivi, p. 14.

«In questo ambiente misterioso,
le cose non accadono come nel mondo dei sensi»³⁰

Un nutrito catalogo, dove ogni riferimento allo spirituale nelle sue accezioni più triviali è problematizzato³¹, e che costituisce l'occasione per riallacciarsi a una memoria culturale che nella letteratura fantastica, con tutti i suoi vari sottogeneri, autori e atmosfere, trova la polla da cui sgorgare, in un flusso narrativo che non disdegna neppure il paranormale e le sue varie escrescenze: Stephen King, Mary Shelley, John Varley, Tolkien, Washington Irving, Dostoevskij³² e tanti altri – classici e meno classici – sono gli autori omaggiati, il cui unico denominatore comune sembra risiedere nell'essersi calati completamente dentro l'inspiegabile per riemergerne insanguinati e diafani. Non solo letteratura, però: anche il ricorso a film ed immagini fotografiche è uno stillicidio, ne *La straniera*, e sottolinearlo è particolarmente rilevante in quest'ambito discorsivo, se è vero che «il cinema e la fotografia sono media spettrali nella loro essenza»³³. Il fantastico dunque, prima ancora che un linguaggio legato a una specifica modalità espressiva, è innanzitutto ne *La straniera* una questione di sguardo, di atteggiamento rispetto alle cose: in questo l'opera di Durastanti sopperisce alla frammentazione, all'intrico e alla disomogeneità della sua forma con una sorprendente unitarietà emozionale, per cui – coerentemente alla matrice (e motrice) del genere, non solo nelle sue svariate declinazioni horror – la paura risulta (insieme alla vergogna, anch'essa ancella del nascondimento e del profondo) lo stato d'animo dominante. In tal modo il buio, la notte, l'aldilà, scaturigini d' innumerevoli infiltrazioni folkloriche legate all'occulto e all'esoterico (di cui il libro pullula), divengono sul piano della realtà conoscitiva funzioni dell'ignoto, del nulla e dello sconosciuto, a loro volta astrazioni che solo grazie alle prime divengono figurabili e descrivibili. Durastanti ci sospinge insomma ai confini

30 M. MAUSS, *Saggio di una teoria generale della magia*, con un'introduzione di C. Lévi-Strauss e una presentazione di E. De Martino, Traduzione di F. Zannino, Torino, Einaudi, 2000, p. 108.

31 Tre volte l'autrice impiega l'aggettivo *spirituale*: la prima avrebbe valore di pura denotazione, quasi di referto, se non fosse per l'ironica sineciosi; la seconda evidenzia l'implicazione anti-materialistica del termine; la terza ci ricorda come esso sia più ampio della sfera religiosa che l'ha colonizzato, in ogni caso non riducibile ad essa (cfr. DURASTANTI, *La straniera*, cit., pp. 126, 147 e 222).

32 Autore quest'ultimo che Todorov riconduce al fantastico, nella fattispecie alla categoria dello strano. Lo strano e il meraviglioso rappresentano per Todorov le due colonne d'Ercole verso cui si può spingere il fantastico, idealmente le sue delimitazioni (cfr. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 45-61). Vale la pena di notare che lo straniamento, l'estraneità e l'essere stranieri sono, nel libro di Durastanti, inscindibili da questa categoria, e che la stranezza è chiamata in causa apertamente sia come qualità che la voce narrante attribuisce alla sua persona («[...] destinata a rivelarmi in tutta la mia stranezza», DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 114), sia come attributo della propria estrazione sociale: «anche il modo in cui eravamo poveri era strano» (ivi, p. 236).

33 M. SCOTTI, *Storia degli spettri. Fantasmismi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 307.

dell'immaginazione, e lo fa all'insegna di un «animismo assertivo, favolistico e vivace»³⁴ che è tutt'uno con la *weltanschauung* delle *ghost story* in tutti i loro tratti tipici e meno tipici, più o meno stilizzati. Si consideri ad esempio questo breve passo in cui l'autrice descrive l'abitazione in cui i suoi genitori vivevano poco dopo sposati: «le pareti di quella casa» – scrive Durastanti – «sudavano fumo»³⁵; *sudavano*, non *trasudavano*. La casa qui non è, come “sano” realismo vuole, un anonimo spazio di per sé inerte che tutt'al più prende vita grazie a chi vi si insedia, bensì un organismo in sé vivente, animato, autonomamente ricettivo, in accordo con l'archetipo fondativo della casa infestata, in cui i nuovi arrivati, ignari, scoprono di essere di volta in volta ospiti non graditi, indebiti occupanti o più semplicemente prigionieri. La casa e in generale i luoghi hanno per Durastanti alcuni caratteri dai tratti inalienabili, se non addirittura personalità vere e proprie, che agiscono come premesse foriere di conseguenze: e proprio di tali conseguenze sugli umani il fantasy, l'horror, la fantascienza sono chiamati a rendere la posta in gioco, sparigliando le carte di vecchi saperi tradizionalmente propensi a una rigida opera di delimitazione tra visibile e invisibile, umano e non-umano, finito ed infinito³⁶. Su queste basi l'appartamento dei genitori di Claudia può trasformarsi, senza alcun salto di registro, «in un'astronave di luci e segnalatori»³⁷, e della stanza in cui viveva sua madre si può dire che in essa «si alternavano anemia, sonno interrotto e terrore»³⁸ – laddove il pallore, la vita notturna e lo stato emotivo appena nominato costituiscono, nel loro insieme, proprio le condizioni irrinunciabili per la comparsa di uno spettro, nonché gli elementi della sua ormai secolare codificazione narrativa: il primo come attributo visivo ad esso associato, la seconda come prerequisito della sua manifestazione, il terzo come suo scontato effetto sugli astanti. Elementi, del resto, al contempo del tutto “realistici”, in quanto riferiti a circostanze talmente extra-ordinarie da richiamarli spontaneamente («un giorno [mia madre, *n.d.r.*] era rientrata a casa e aveva trovato [...] mio padre [...] seduto in cucina con un coltello in mano»³⁹).

L'eccesso come limite del possibile narrativo

«Il fantastico rappresenta un'esperienza dei limiti [...].

34 D. HARAWAY, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, con una nota di C. Durastanti, Traduzione di C. Durastanti e C. Ciccioni, Roma, Nero, p. 175.

35 DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 47.

36 In questo senso Durastanti nei fatti (narrativi) conviene con Haraway che «il confine tra scienza e fantascienza è un'illusione ottica» (D. HARAWAY, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di L. Borghi, con un'introduzione di R. Braidotti, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 40), e che la scienza stessa è cultura (ivi, p. 171). Lo dimostra il ruolo che il sapere scientifico riveste nell'opera in oggetto, e più in generale l'approccio della sua autrice verso le idee.

37 Ivi, p. 50.

38 Ivi, p. 51.

39 *Ibid.*

Anche l'uso di figure retoriche come l'iperbole va nella direzione di questo "fantastico effettuale" o "realismo ritorto", soprattutto quando il lavoro linguistico di Durastanti è in tensione con il secondo polo categoriale all'origine del fantastico, quello che Todorov chiama il meraviglioso, pur senza rinunciare alla quasi onnipresente ironia: come quando l'autrice, nella stessa pagina in cui cita *Il mago di Oz* e la Città di Smeraldo, rievocando la sua infanzia newyorkese c'informa che l'attrazione più bella del suo quartiere era «l'autolavaggio con le spazzole *enormi*»⁴¹ sotto l'effetto delle quali l'auto del padre si tramutava in una «jeep *alluvionata* dall'acqua e dal sapone»⁴², dove l'aggettivo «enormi» in chiusura del primo frammento, minimalista perché d'uso comune (oltre che attendibile, se si considera che lo sguardo è quello della narratrice bambina), prelude al massimalismo del secondo («alluvionata»), che ci precipita in un'ambientazione da cataclisma naturale, una delle tante apocalissi non-bibliche di cui *La straniera* è affollata. Ma il virus del fantastico letterario si estende ben oltre il contagio figurativo, propagandosi fino agli affondi di natura saggistica che Durastanti dedica alla società e alle fasi dell'esistenza: è il caso della sua riflessione sulle classi sociali, dove la consapevolezza di far parte del sottoproletariato viene definita, in lei, come «presente ma indistinta»⁴³ (cos'altro è un fantasma, se non questo?); come pure del passo sul tempo ritrovato grazie ai suoi diari adolescenziali, che riletti da adulta divengono l'occasione per riscoprire «la vita *fantastica* di una ragazzina mai esistita, piena di indizi sulla persona che ero»⁴⁴. Stesso discorso vale per la descrizione della regressione linguistica della madre, che solo un determinato episodio tratto dalla *Storia infinita* è deputato a rendere leggibile (e qui siamo ormai alla vita che imita l'arte):

è come nella *Storia infinita* di Michael Ende, in cui la principessa rischia di sparire se i bambini non raccontano la sua fiaba e la magia che circonda la sua esistenza: se mia madre smette di parlare costantemente con qualcuno, se vive da sola tutto il giorno, perde interi territori di senso, ma è quello che sta succedendo, ritirata nella provincia della sua malattia, nel castello in cui neanche io riuscirò mai a entrare⁴⁵.

Può sembrare paradossale che un libro sul Tempo come *La straniera* (*memoir* che la stessa autrice ha definito «autobiografia dell'ascolto»⁴⁶) si configuri essenzialmente come l'allestimento di

40 TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 97.

41 Ivi, p. 79 (cors. nostro).

42 *Ibid.* (cors. nostro)

43 Ivi, p. 236.

44 Ivi, p. 229.

45 Ivi, p. 211.

46 Sul rapporto tra *memoir* e autobiografia al femminile cfr. C. ROMEO, *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America*, Roma, Carocci, 2005, in particolare pp. 13-61; sul nesso tra memorialistica familiare e romanzo, cfr. E. ABIGNENTE, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli, 2021. Si tratta di due

geografie esteriori: lo appare meno, forse, nel momento in cui si considera che il tempo del fantastico non si misura sull'asse cronologico, ma su quello di un "tempo senza tempo"⁴⁷ che solo un'estetica spaziale può rendere accessibile; una morfologia della fiaba che solo in un secondo momento è riconducibile alla scansione di processi quali la sedimentazione, l'avvicendamento e la stratificazione. (Durastanti ricorre alla geologia, è vero, per trovare degli equivalenti geofisici alla progressione delle vite individuali e familiari: ma le ere geologiche hanno a che fare con la dimensione ancestrale dell'inconscio muto, che è più antico del divino verbalizzato, e si traducono in orografie prima che in verticalizzazioni). *La straniera* è insomma una ricerca del tempo perduto come regno figurato dell'orizzontalità, nel senso più letterale della parola: dove anche lo scorrere degli anni, in avanti o all'indietro, implica un processo tutto terrestre, tutto immanente (nessuna salita né discesa, nessuna ascesa né caduta) lungo una linea di fuga che si perde in un orizzonte il quale si muove con noi – e che perciò non raggiungeremo mai. È il nome di un luogo al contempo tetro e incantato, «un posto di presenze fantasmagoriche»⁴⁸ dove qualsiasi rapporto di forze è all'insegna dell'influsso, non dell'attrito né dell'urto, ed è misurabile anzitutto in estensione anche quando il suo agente è il tempo: per cui il passato non agisce come un giogo che schiaccia, ma come una pressione che ci allontana sempre più da noi stessi, secondo un processo analogo a quello con cui le metafore e l'ironia allontanano progressivamente una Claudia ormai scrittrice dalla figura della madre⁴⁹. È un posto dove qualsiasi trasformazione, qualsiasi ente, da intendere entrambi come derivati di una crisi della presenza⁵⁰, muovono e non possono che muovere paradossalmente dall'assenza/mancanza come loro antecedente originario. Ne discende il vuoto (anziché la pienezza) come principio primo, in un ribaltamento radicale del paradigma giudaico-cristiano e più in generale monoteistico. In quest'ottica ogni agire si configura non come scontro di potenze dall'esito formulabile che comunque cessa per fare ritorno ad un originario stato di quiete, bensì come una propagazione inarrestabile, una colata perenne, un processo di fatto mai concluso: influsso di forze localizzate, benché non sempre localizzabili, che si dirama in profondità sopra superfici porose, istituendo una connessione diretta tra stati d'animo e magnetismi ineffabili, dove l'accento è posto non più sulla gioiosa (e)stasi di un vagheggiato Immutabile contrapposto alla precarietà dell'esistenza (i vari paradisi/inferni pre-

saggi preziosi tanto per collocare il testo di Durastanti rispetto a generi per esso altrettanto cruciali che il fantastico, quanto per la comprensione dei modi in cui, operando una serie di scarti rispetto ai codici in essi tracciati, l'autrice dimostra una volta di più l'originalità del suo percorso e del suo timbro di voce.

47 È questa dimensione indefinita, da "C'era-una-volta", che Durastanti riecheggia due volte in una pagina imbevuta di memoria: «Credevo un tempo che parlare di esseri umani [...]. Un tempo scrivevo a un'amica [...].» (DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 226).

48 Ivi, p. 19.

49 Ivi, p. 197 e 211.

50 Per il significato storico-antropologico del concetto cfr. E. DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Introduzione di Cesare Cases e Postfazione di Gino Satta, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, in particolare il capitolo 2, «Il dramma storico del mondo magico» (ivi, pp. 70-168).

o post-vita, cari alle religioni), ma sul movimento stesso come *arché* di tutto ciò che è concepibile, qui come dovunque, e conseguentemente sulla trasformazione come destino. Vivere a Londra s'identifica in tal modo con la percezione dell'«influsso di una torre oscura a distanza»⁵¹, e l'atto di passeggiarvi può condurre, anche solo per antifrasi, alla rievocazione di paesaggi sui quali la realtà materiale non effettua presa alcuna⁵². Forte di un immaginario che frequenta da indigena e che pratica come un idioletto, Durastanti forgia il suo pennello dalla materia sensibile di luoghi fisici reali e lo intinge nei *topoi* del fantastico come colori, mescolando nella tavolozza impressioni vivide e trasfigurazioni rituali (le abitazioni di Londra emanerebbero «odore di bosco e *di casa viva*»⁵³). L'eco di questo processo verbale ci riconsegna alla dialettica tra regole e loro infrazione sottostante l'istituzione del soprannaturale⁵⁴, il quale muove da leggi fisiche e sociali ritenute intrasgredibili verso fenomeni che tali leggi violano; l'autrice si trova così a percorrere lo spazio delimitato dalla loro distanza, in un'oscillazione che è insieme esplorazione e coabitazione, e dove perciò discontinuità e contiguità si presuppongono vicendevolmente: è questo il senso meta-linguistico dell'effetto di bilanciamento insito nella proposizione a chiasmo con cui Durastanti rievoca la visione di *Stand by me*, ritratto di un universo a lei precluso fatto «di giochi di strada e di giochi nei boschi, di sangue invisibile e di sangue viscoso»⁵⁵. Per questa via reale e fantastico, fantasticherie e vita, spettri di celluloidi e prosa del quotidiano, strada e bosco, visibile e invisibile s'intrecciano e diventano indistinguibili, persuadendo il lettore a rinunciare ad ogni separazione netta (cioè convenzionale) in virtù di quel passaggio tra materiale e spirituale in cui Todorov stesso individua il principio fondativo del genere⁵⁶.

Lo scrittore (è un) fantasma

«Eventuali opere successive a me attribuite
saranno state composte da un fantasma»⁵⁷

Se dunque *φάντασμα* non è solo il nome di un'immagine surrogata ma di ogni forma visibile dell'incorporeo, e il marchio del fantastico risiede nell'istituzione del passaggio reversibile tra ma-

51 DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 160.

52 «Passeggio per Londra senza attraversare cancelli di ferro, superare vulcani o lande piene di spine» (Ivi, p. 161).

53 *Ibid* (cors. nostro). Una casa nel bosco è solo una casa nel bosco; una casa “viva” nel bosco sono già due case e due boschi – da cui l'effetto perturbante. Il termine freudiano è significativamente impiegato da Durastanti in modalità aggettivale, in connubio con il sostantivo «presenza» (ivi, p. 142).

54 Cfr. F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, con una prefazione di T. Pavel, Torino, Einaudi, 2017, *passim*.

55 DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 88.

56 TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 118.

57 W. T. VOLLMANN, *Ultime storie e altre storie*, Traduzione di G. Pannofino, Milano, Mondadori, 2016, p. 9.

teria e spirito, allora i fantasmi non infestano solo i luoghi deputati all'impiego delle parole (a cui pure devono la loro esistenza⁵⁸), ma possono fuoriuscire da stanze, salotti e libri per andare a spasso, popolare strade ed eventualmente tornare a casa, in un perpetuo viavai che fa corpo con quello dei vivi. C'è una frase a questo proposito che ha quasi valore di epitome, incastonata com'è in un libro infarcito di riferimenti letterari, e che l'autrice sfodera come un'arma bianca (corta) in occasione di uno dei suoi squarci sulla vita londinese: «la letteratura *infesta* le strade in cui abito»⁵⁹. Cos'altro ne può scaturire se non un'osmosi senza fine tra sostanze e creature i cui confini nel reciproco contatto divengono indeterminabili⁶⁰? Varcata questa soglia del patto narrativo si spalanca un regno dove l'ordine della ragione e del concetto, del *logos* e della legge sono banditi, costretti a cedere il passo a un altro disvelamento del mondo, imparentato col *mythos* e refrattario a gesti definitivi o divisorii, che delega al mistero il compito di custodire il segreto insito nel movimento della vita senza pretendere di esaurirlo, spiegarlo, in una parola dominarlo: «ho trascorso una vita a difendermi dal Sud e dalla magia» – afferma la voce narrante – «solo per assistere ai modi in cui tracimano da me, come acqua dalla bocca»⁶¹. Arrivato a questo punto, il lettore sospende di necessità il giudizio in merito al primo termine, che investe la soggettività dell'autrice, ma non può evitare di pronunciarsi sul secondo, che lo convoca come parte integrante di quel mondo dischiuso davanti a lui, e richiuso dietro, ogni volta che il suono della voce di Claudia, alla stregua di un pifferaio magico, ne ha riprodotto l'incanto. Un mondo solo apparentemente incompatibile con quello che con parola nebulosa siamo soliti chiamare realtà. Un mondo immateriale ma stringente, evanescente ma tangibile, indefinito ma vivido. Un mondo dove persino la solitudine diventa un incantesimo che i nostri simili sono chiamati a rompere⁶².

58 «Il soprannaturale nasce dal linguaggio: ne è insieme la conseguenza e la prova» (TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 85).

59 DURASTANTI, *La straniera*, cit., p. 164 (cors. nostro).

60 Ancora Donna Haraway: «I confini assumono forme provvisorie e mai definitive nelle pratiche di articolazione» (HARAWAY, *Le promesse dei mostri*, cit., p. 92).

61 Ivi, p. 215.

62 «Quel ragazzino mi era simpatico perché a scuola era stato il primo a parlarmi e a offrirmi un biscotto, rompendo l'incantesimo della mia solitudine» (ivi, p. 118).