

Le dimore dell'esistere nella narrativa di Andrea Bajani

Ilaria Crotti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The essay sets out to interpret Andrea Bajani's novel, *Il libro delle case* (2021), from both a formal and semantic point of view, examining not only the synergies that exist between different literary genres, from the *Bildungsroman* to the family novel, from the ideological pamphlet to the confessional, from the diary to the reportage, but also the thematic network that brings them together. Revealing is the voice attributed to the actress Tartaruga, when checked against that of the other characters.

Keywords Italian fiction. 21st century. Andrea Bajani. Literary genres. Space-time. Home. Interior and exterior landscape. Bestiary.

Per prendere l'avvio mi atterrei all'esergo del recente romanzo del narratore e poeta Andrea Bajani (Roma, 1975) che mi ripropongo di prendere in esame, ossia *Il libro delle case*, edito tra «I Narratori» Feltrinelli nel febbraio 2021.¹ Qui, citando un passo tratto da *La vita è altrove* di Milan Kundera, il personaggio Xaver ribatte a colei che lo interroga «che lui stesso non aveva una casa, o meglio, che la sua casa erano i suoi passi, nel suo andare, nei suoi viaggi. Che la sua casa era là dove apparivano orizzonti sconosciuti. Che lui poteva vivere solo passando da un sogno all'altro, da un paesaggio all'altro».²

1 Il romanzo ha già ottenuto riconoscimenti significativi, risultando finalista al LXXV Premio Strega, nonché vincitore della cinquantanovesima edizione del Premio Campiello (Selezione Giuria dei Letterati).

2 Come precisato in una nota paratestuale, il passo, nella traduzione di Serena Vitale, è tratto dalla edizione Adelphi 1989 del romanzo dello scrittore ceco, apparso in Francia nel 1973.

Responso ultimativo che enuncia il senso plurivoco, connesso all'incertezza e alla precarietà insite nel viaggiare, attribuibile, appunto, al lessico della 'casa' – termine che rimanda a un sito dalle valenze allegoriche, atto a porre in relazione cogente i perimetri, tangibili e non, delle 'stanze' nelle quali abbiamo la ventura di trascorrere la nostra esistenza o, soltanto, imbatterci per errore e per caso. E già l'Adorno dei *Minima moralia* si era riferito al legame dello scrittore col proprio testo come a una specie di 'casa' tra le cui pareti trovare riparo, osservando: «per chi non ha più patria anche e proprio lo scrivere può diventare una sorta di abitazione» (Adorno 1983, 94).

Se una delle dimore verosimili vissute da uno studioso, oltre ad archivi e biblioteche, è data anche dallo studio in cui ha insegnato e operato per un periodo significativo della sua vita, non posso non riandare con affetto e stima allo spazio-studio-ufficio occupato per tanti anni da Attilio Bettinzoli: una sorta di 'casa', ubicata al terzo piano del veneziano Palazzo Malcanton Marcorà, sede del Dipartimento di Studi Umanistici cafoscarino, confinante con la mia, separata dalla sua da una parete in cartongesso molto poco 'divisoria'.

È stato grazie a questa 'barriera', labile e solo ipotetica, che per alcuni anni ho avuto il privilegio di ascoltare con continuità il timbro della voce di Attilio, sia durante lo svolgimento dei suoi assidui ricevimenti di studenti e laureandi, sia in occasione delle prove orali d'esame. Pur non percependo distintamente, parola dopo parola, il contenuto di quello che veniva comunicato a studenti e laureandi, ciò che invece filtrava con chiarezza 'oltre i muri' era lo slancio convinto con cui si interloquiva con loro, insomma la competenza disponibile e appassionata del docente. Tanto è vero che non di rado era il prof a non attendere, con generosità intellettuale e apertura umana, la risposta, talvolta latitante, ma a cimentarsi in brevi lezioni *ad personam*, andando in aiuto delle incertezze o della eventuale impreparazione dell'esaminando, sempre sollecito nel sopperire con spigliatezza garbata alle difficoltà altrui, fossero queste momentanee o persistenti, mentre forniva indicazioni contenutistiche e, soprattutto, suggerimenti metodologici.

Va detto, insomma, che, per Bettinzoli, sia i cadenzati ricevimenti settimanali che le sessioni d'esame si convertivano in occasioni supplementari di insegnamento! E devo riconoscere che anch'io ho appreso molto da un atteggiamento siffatto, propenso a trasformare ogni situazione didattica in una possibile occasione di dialogo e di ricerca – un *modus operandi*, codesto, del tutto alternativo rispetto all'impartire *ex cathedra* la propria dottrina.

Ecco che, nell'intento di rendere omaggio alla figura del collega, avrei optato per la disamina di un romanzo come quello di Bajani. Nelle sue pagine, infatti, proprio la dismisura che si annida nelle molte 'case' vissute tende a traslitterarsi in Mondo, ovvero in una dimensione in grado di gettare scandagli tra le pieghe, emerse e sommer-

se, di un personaggio, che si autonoma Io, e delle figure parentali e amicali che via via lo attorniano, assediandolo senza sosta.

La prova, che si misura con un ensemble articolato di generi letterari, come non inusuale, del resto, nella narrativa della Modernità,³ provvede a interpolare il campo dell'autobiografico con i modelli offerti dai romanzi di famiglia, di formazione e di de-formazione,⁴ alterandone i tratti più salienti; a ciò si aggiunge il ricorso ai moduli narrativi della confessione e del diario. Accanto a queste opzioni, essa non esita a dialogare a distanza ravvicinata con alcuni dei caratteri più tipici di un procedere *'autour de ma chambre'* – un viaggio vorticoso che, data la sua perturbante staticità, si dimostra per antonomasia claustrofobico.

Ne consegue un corpus testuale complesso da un punto di vista generico, che si avvale di una composizione orchestrata con perizia – una struttura che, per paradosso, si attiene a paradigmi cronologici ben pianificati, ancorché soggetti al caos, originando così un magma che induce forma e significato a collidere, con l'effetto di innescare spazi quasi esplosivi di disordine, pur calati tra misure calibrate che, invece, parrebbero neutralizzarne la portata.

Il romanzo si compone di settantotto capitoletti, i cui titolini, che talvolta si ripetono talaltra variano, contribuiscono a scompaginare l'ordine della fabula, la cui sequenza si intuisce solo in controcute. Essi, così, suggeriscono al lettore un andirivieni interpretativo vincolante, in senso sia temporale che spaziale. Difatti, se la data che si è chiamati a tenere presente, come punto di riferimento e di orientamento (ma non di partenza), corrisponde a quella di nascita dell'autore reale, vale a dire l'anno 1975, tutte le altre, precisate di continuo e con una qual coerenza cronologica, si annodano attorno a essa, mettendo a nudo, assieme al groviglio temporale cagionato, il sostrato narcisistico di un personaggio/autore che si autonoma Io di continuo e in ogni frangente, pur mascherandosi.

Eccolo fare già la sua comparsa in uno spazio prenatale, cioè all'altezza di *14. Casa del sottosuolo, 1975* (Bajani 2021, 56-8), ubicata a Roma – pezzo nel quale sono narrate l'esistenza intrauterina, le fa-

3 Prendendo in esame da un punto di vista semiotico la complessità implicita nel corredo identitario del genere letterario, già Jean-Marie Schaeffer aveva notato: «La difficoltà del problema dell'identità generica delle opere letterarie non è dovuta solamente al fatto che i testi sono atti semioticamente complessi, ma dipende anche dal fatto che le opere, scritte o orali, hanno sempre un'esistenza storica. [...] la differenza dei contesti in cui due opere designate dallo stesso nome di genere sono state prodotte, ma anche la molteplicità dei contesti in cui una stessa opera può essere riattivata, costituiscono due fattori di cui occorre assolutamente tener conto quando ci si pone il problema dell'identità del genere» (Schaeffer [1989] 1992, 117).

4 Un'indagine accorta di alcune delle rivisitazioni più significative di quest'ultima tipologia romanzesca, databile tra la fine del XX secolo e il primo decennio del successivo, in De Rooy, Mirisola, Paci 2010.

si critiche del parto e, in concomitanza, la ricostruzione fotografica, recuperata dalle pagine di un quotidiano, dell'assassinio di Pier Paolo Pasolini, colui che viene appellato Poeta, la cui 'esecuzione' si verificò giusto in quel 1975.

Attorno alla nascita di detto Io, in altri termini, si catalizzano tre destini: il venire al mondo di quella prima persona, il delirante scenario coniugale della famiglia d'origine e il massacro avvenuto all'Idroscalo di Roma. Destino e caso, allora, assumono in questa circostanza valenze incerte e ambigue, sebbene fatalmente determinanti:

Sopra, sul tavolo, ciò che verosimilmente ha provocato l'urlo, la miccia ipotetica dell'esplosione, il suo casuale innesco o una pura coincidenza disposta come prova, nella ricostruzione: un giornale aperto, le foto di Poeta assassinato, la faccia massacrata, la suola della scarpa contro l'obiettivo, il corpo steso in canottiera sopra uno sterrato. (58)

In precedenza, pur datata altrimenti, quella *Casa del sottosuolo* che perimetra la vita prenatale, la nascita e la prima infanzia, si era già manifestata. Eccola in 1. *Casa del sottosuolo, 1976* (13-16) e in 4. *Casa del sottosuolo, 1978* (23-5), ripresentandosi nuovamente, con la ricorrenza ossessiva di un fantasma persecutore, ben altre sette volte, cioè all'altezza di:

- 16. *Casa del sottosuolo, 2013* (63-5);
- 43. *Casa del sottosuolo, 1977* (145-6);
- 44. *Casa del sottosuolo / Succursale al mare, 1988* (147-9);
- 50. *Casa del sottosuolo, 2001* (167-9);
- 58. *Casa del sottosuolo, 2005* (192-3);
- 64. *Casa del sottosuolo / Succursale al mare, 1992* (208-9);
- 67. *Casa del sottosuolo, 1975* (217).

L'arco temporale di riferimento, pertanto, procede dal 1975 al 2013 - anno, quest'ultimo, che fotografa lo stato della dimora, soggetta a una desolante ristrutturazione, abitata com'è da una coppia di estranei, denominati Occupanti, allorché viene visitata da un Io 'straniato', che oramai abita altrove, a Torino. E sono quegli stessi Occupanti che hanno relegato Tartaruga, ovvero l'animale totemico che marca non solo il perimetro dell'abitazione ma anche le coordinate di coloro che vi soggiornano,⁵ in una porzione minuscola del giardino cementificato.⁶

5 Trovo particolarmente pregnante, pertanto, l'immagine di Emiliano Ponzi riprodotta in copertina, che ritrae una tartaruga e un bambino accovacciati e incorniciati da un riquadro di luce, mentre dialogano muti, ingaggiando un teso corpo a corpo.

6 Così: «Nella Casa del sottosuolo, Tartaruga non ci entra, né peraltro c'è qualcuno che la inviti. La lattuga è tutto quello che la coppia che ci vive adesso le concede. Difficile dire se siano loro a non interagire, o se sia Tartaruga a rifiutarli. Certo è che è

Come si evince dall'elenco riportato, la cronologia associata a detta *Casa* erra senza posa, dislocandosi avanti e indietro, quasi tra le sue pareti, affini a una scacchiera impazzita che, tuttavia, reclama mosse necessarie quanto obbligate,⁷ si officiasse una sorta di via crucis rituale: un tracciato che parrebbe infestato da 'larve' non ignare della lezione dostoevskiana. *Casa*, codesta, che scandisce le tappe nodali di un tracciato individuale e collettivo solcato via via dal delirio di Padre e dai comportamenti, non di rado enigmatici, di Madre, Sorella e Nonna. Il figlio, infatti, imputerebbe a quest'ultima figura una colpa irredimibile, ossia averlo messo al mondo, destinandolo a subire patimenti ritenuti inumani e, soprattutto, proiettabili su coloro che avessero la ventura di dividerne l'esistenza.

Così, proprio all'altezza di 50. *Casa del sottosuolo*, 2001, sarà la salma dell'anziana, deceduta da cinque giorni in assoluta solitudine, a essere onorata con un'ancestrale cerimonia funebre, officiata da Tartaruga in un silenzio assordante. È lei, infatti, l'unica presenza vitale, pur priva di parola, capace di destreggiarsi testardamente attorno alle esistenze altrui, denunciando il vuoto fatico che ne mina la sussistenza:

Da quando l'ha vista, Tartaruga la circumnaviga ogni ora. Fa il giro di quell'isola che si è formata al centro della casa; descrive il suo contorno battendo il carapace a lutto, in processione, tante volte.

Quando passa davanti alla sua faccia, si ferma. Guarda Nonna dentro gli occhi vuoti, rimasti aperti nonostante la caduta. Tartaruga è l'unica che lo può fare senza spaventarsi: fissa le iridi di Nonna, ci guarda dentro come si guarda dal buco della serratura. Quel che vede, al fondo, in lontananza, è la sua morte (169).

Si accennava a un personaggio che si autoproclama Io, al quale viene negato un nome proprio.

Se Io è solo un Io indeterminato ciò va ricondotto alla scelta di farne un soggetto totalizzante, sempre e comunque incombente, vittima consapevole del proprio narcisismo. Questi avrebbe 'incamerato' sentimenti di odio e di amore che avranno delle conseguenze non irrilevanti anche sul destino di Moglie e Bambina, ovvero la nuova famiglia che Io tenta invano di costruirsi, la cui prima occorrenza figura in 3. *Casa di Famiglia*, 2009 (20-2), per ripresentarsi altre volte nel prosieguo della narrazione; come all'altezza di

- 20. *Casa signorile di Famiglia*, 2011 (76-8);
- 26. *Casa signorile di Famiglia*, 2011 (94-6);

muro contro muro. A differenza di Nonna, Occupanti usano il giardino di cemento solo per stendere la biancheria» (63).

7 Nel secondo risvolto di copertina, a ragion veduta, per sunteggiare la costruzione narrativa si menzionano una partita di Cluedo e un poliziesco esistenziale.

- 41. *Casa signorile di Famiglia*, 2018 (138-40);
- 59. *Casa signorile di Famiglia*, 2019 (194-5);
- 63. *Casa signorile di Famiglia*, 2017 (205-7).

Proprio in quest'ultimo spazio-tempo 'abita', del resto, la capitolazione senza scampo di un progetto condiviso di vita e di amore coniugale, nel quale si avevano riposte alcune speranze: un'ipotesi rivelatasi della irrealtà, travolta dal dolore dell'esistere e dai sedimenti infausti che le esperienze pregresse avrebbero depositato sulla traiettoria di Io.

E va evidenziato come dinamiche di tale tenore, nel fare ricorso a metodologie narrative e a tecniche retoriche rinvianti alla ripresa insistita e alla iterazione variata, mentre inducono il principio di piacere a dialogare a stretto giro con quello di morte, hanno delle ricadute non irrilevanti sulla struttura del *récit*.⁸

Anche i restanti personaggi paiono quasi deambulanti attorno a un Io siffatto. Deprivati come sono di nome proprio e di articolo, sia determinativo che indeterminativo, in quanto deittici utili a formalizzarne le individualità, eccoli avanzare nel vuoto che li attornia quali silhouette chiamate a replicare volti e voci, ruoli e statuti. Opzioni di tale tenore, per paradosso, nel decostruirne non solo i profili ma anche i vincoli relazionali che esse via via pattuiscono e i conflitti che le devastano, assolutizzano quelle sagome, trasformando i loro statuti, o per meglio dire quei coaguli identitari che li assemblano, in allegorie rapprese.

Una volta saliti sulle tavole del Palcoscenico/Mondo essi, allora, maestri (come il loro autore) nel procedimento dello straniamento non possono che recitare, sebbene quasi in anonimato, la parte spettante, ma per convertirla in uno spartito che sappia andare oltre una lettura personalizzante, per farsi patita e, soprattutto, condivisa universalmente.

Parafrasando Šklovskij, detto procedimento, proprio dell'arte, nel trasformare il 'riconoscimento' in 'visione',⁹ può dirsi il criterio for-

⁸ Nel prendere in esame la relazione che ricorre tra pulsionalità e coazione a ripetere, assumendo quale modello narratologico proprio il freudiano *Al di là del principio di piacere* (1920), Peter Brooks ebbe modo di osservare nel suo *Reading for the Plot* (1984): «Le energie testuali, quelle cioè che suscitano attese e aspettative nella lettura, possono essere utilizzate dalla trama solo se delimitate e formalizzate: altrimenti non possono venire strutturate in una trama e condotte al punto di liberarsi in modo significativo, compito quest'ultimo del principio di piacere»; per poi precisare: «Quel che opera nel testo attraverso la ripetizione è la pulsione di morte, la spinta verso la fine. [...] Eppure la ripetizione ritarda al tempo stesso la ricerca da parte del principio di piacere della gratificazione e dello sfogo, una ricerca che è un'altra spinta in avanti presente nel testo» (Brooks [1984] 1995, 111-12).

⁹ «Scopo dell'arte» - notava il teorico del Formalismo russo, fornendo una definizione del 'procedimento dello straniamento' rimasta esemplare - «è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione» (Šklovskij [1925] 1976, 12).

male e semantico che informa tutto il discorso narrativo di Bajani; non solo, quindi, uno strumento che collabora alla disamina dei personaggi ma anche a quella degli oggetti, degli arredi, dei manufatti e degli aggeggi che stipano a vario titolo gli interni degli spazi visuti, poiché induce il lettore a proiettare il grado zero del racconto in incessanti momenti interpretativi di scoperta e di rivelazione.

Scardinata la sequenza degli eventi, che alcune volte si riprendono, altre si diversificano, altre ancora divergono, l'andamento discorsivo si qualifica per un sistema/tempo depistante, dal momento che dispone i suoi tasselli narrativi in un sistema sì scandito, ma insidioso, o, in altri termini, insidioso poiché scandito. Sta al lettore, quindi, la cui funzione non può che apparire sollecitata di continuo, rincorrere tali insistite distopie, alla ricerca del bandolo di una matassa cronotopica volutamente intricata.

Solo tre sono i capitoli privi di datazione: 36. *Casa dei ricordi fuoriusciti* (123-4), 55. *Casa dei ricordi fuoriusciti* (183-4) e 78. *Casa dei ricordi fuoriusciti* (247-8). Una triade di estremo rilievo codesta, poiché, nell'annullare la specificazione cronologica, tende ad assolutizzare tempo e spazio traslitterandoli nella iperdimensione del ricordo: un dominio che può dirsi, per certi versi, salvifico, capace com'è di tradursi in *parole*.

Le tre 'fuoriuscite' dicono non solo di una memoria rigettata ma anche della menzogna che l'avvolgerebbe:

La Casa dei ricordi fuoriusciti è la scatola nera di ciò che non ricorda, contiene quello che persino la memoria ha rifiutato, anche se successo. Di certo è ciò che consente a Io di dire Io continuamente sapendo di mentire. (123)

La figura da disseppellire e, pur implicitamente, da salvare, riesumandola dall'abisso del mondo ctonio, tra i cui fondali limacciosi si sono andati depositando, assieme a giocattoli e oggetti di varia specie, frammenti testimoniali dell'infanzia, corrisponde a Sorella: «Perché sa, pur senza saperlo per davvero, che dentro la Casa dei Ricordi fuoriusciti, in mezzo al disordine di tutti i ricordi scompaginati, c'è Sorella. È lei la regina di quel sabbioso mondo sotterraneo» (124).

Inoltre nel dominio di questa memoria ipoteticamente salvifica, come narra il secondo dei tre capitoli, affiorano in particolare lettere e foto, racchiuse a loro volta in contenitori: buste, valige e cassoni in plexiglass - tracce testimoniali di uno tsunami esistenziale che ha travolto sia Sorella che Io, il quale si sente colpevole poiché in fuga dal disastro annunciato:

Dentro la valigia, insieme a tutto il resto, ha un mazzo di lettere tornate indietro, in cui gli dice che gli vuole bene, e una lettera soltanto ricevuta, quella che le ha spedito Io, in cui c'è scritto che

lui non si può voltare, che lei, Sorella, è l'arto che lui lascia dentro la tagliola per salvarsi. (184)

Il terzo capitolo di detta sezione, corrispondente al conclusivo dell'intero volume e, per questo motivo, leggibile come suo epitaffio, risulta 'abitato' di nuovo dall'ingombrante cassone in plexiglass, che, sfasciandosi, ha rigurgitato dal suo interno un magma memoriale profanato, fattosi relitto dolorosamente rifiutato:

Quello dei ricordi sfuggiti alla memoria di Io ora è solo un cimitero profanato, né Io tornerà indietro a vedere cosa c'è sul fondo o a rimetterlo in piedi. Accetterà di averli perduti, li darà per mai successi, pronuncerà il pronome Io accettando che la finzione è la conseguenza di una scelta. (248)

Come si può evincere anche dai pochi passi riportati, l'oggetto che funge da contenitore, costellando il testo in modi sintomatici, assume fogge svariate,¹⁰ mentre si camuffa via via da valigia, cassone, baule, scatola o busta. Detto oggettuale, ostentando fattezze bifronti, evoca un sito sepolcrale, delegato a racchiudere un'inquietante materia residuale - esito ultimo di una memoria in fuga che, pur tuttavia, veicola una sfera documentale incline, nonostante tutto, a trasmetterne testimonianza.¹¹

Quelli indicati corrisponderebbero a 'recipienti' che richiamano immagini di viaggio e, assieme, di scarica e di morte: metonimie di un soggetto dislocato in un altrove non meglio precisato, tra le cui lande caotiche, egli, privo di bussola, brancola a tastoni, vagliando l'ipotesi di colonizzare una dimora alternativa, una volta smarrita la traccia della originaria.

Non andrebbe tralasciato, infatti, che proprio l'oggetto valigia, come insegnano le traversie di un personaggio privo di identità, sebbene munito di un suo esemplare (molto poco diplomatico), quale è il Mattia pirandelliano¹² - un prototipo cui non ha potuto non guardare anche il personaggio che dice Io di Bajani - è in grado di traslitte-

10 Una nutrita lettura per tasselli delle funzioni, potenzialmente metamorfiche, che l'oggetto ha svolto in modi indicativi nella letteratura italiana, a partire da Boccaccio per approdare ad Agamben, facendo tappa in prove di Goldoni e Foscolo, Gozzano e Pirandello, Montale e Pasolini, Manganelli e Moravia, Sanguineti e Celati, Walser e Morandi, Ghirri e Tabucchi, è stata compiuta in Ajello 2019.

11 Avevo preso in esame le forme e le modalità grazie alle quali il Novecento letterario si è misurato con i parametri di ordine e disordine, facendo della dialettica tra i due poli, segnati da *mésalliance* certo sospette, un possibile strumento ermeneutico in Crotti 2005.

12 L'immagine evocata dalla valigia, mentre intrattiene un dialogo serrato con uno spazio per eccellenza perturbante qual è il concavo, nel circuire non solo il formato *home* ma anche l'unitarietà equilibrata di colui che la trascina dietro di sé, ha già avuto nel Mattia/Adriano un prototipo eccellente, come ho meglio approfondito in Crotti 2006.

rare l'endemica precarietà dello status identitario, allegorizzandone le derive anche grazie a questa sua sorta di appendice: arto 'segnalatico' del destino toccatogli in sorte.

Che la valigia stia per una qual tipologia di 'casa', benché allogena e mutante, lo narra compiutamente una sua ennesima epifania, vale a dire quel guscio che Tartaruga si ostina a trascinare su di sé persino in un futuribile 2048, come si narra nell'ultimo dei capitoli che la vedono presente, ossia 72. *Casa di tartaruga, 2048* (230-2).

A questo punto eccoci proiettati in un domani del possibile, dal momento che Io (assieme all'autore reale), in quel '48 del nuovo millennio, potrebbe anche compiere i suoi settantatré anni - un domani del futuro prossimo che avvalora l'altalena cronologica sulla quale ondeggia la sequenza temporale dell'intreccio. Con la conseguenza che il lettore, la cui funzione, qui come altrove, riesce particolarmente sollecitata, si situa circospetto ma vigile rispetto al testo, procedendo a tastoni, su e giù sul dondolo dell'intreccio, pronto a intercettare i segnali intermittenti e contraddittori emessi da un dominio cronotopico talmente depistante, appunto poiché serrato logicamente.

Tartaruga, infatti, quale attante testimoniale della vicenda, intrattiene un rapporto privilegiato con Nonna e Io: testardo *animal* totemico che, mentre assiste imperterrito al divenire altrui e alle rincorse cadenzate delle sue tappe cronologiche, fornisce altresì una testimonianza/denuncia ammutolita circa i destini dei personaggi restanti.

La sua prima apparizione ha luogo, addirittura, nell'*humus* prenatale di Io, cioè in 7. *Casa di Tartaruga, 1968* (34-6), allorché Nonna, che l'aveva scovata in mezzo a un prato, tanto minuscola da stare sul palmo di una mano, provvede a depositarla nel giardino cementificato di Casa del Sottosuolo: il rifugio tombale che, peraltro, offre una postazione visiva privilegiata per mettere a fuoco ciò che l'attornia.

La descrizione dell'*habitat* di Tartaruga - «una sorta di monocale con lo stretto indispensabile» (34) - non potrebbe essere più stranianti:

Il soffitto è a volta, imponente, pur nelle dimensioni ridotte della casa. Le aperture - anteriore, posteriore e laterali - proiettano sulla volta tutto quello a cui Tartaruga passa accanto. Il mondo è ciò che viene proiettato sul soffitto. Se Tartaruga si muove, la proiezione cambia: la volta si fa schermo, la casa è un cinema ambulante. (34)

La casa, una volta fattasi guscio/nido, quindi immagine protettiva e salvifica per antonomasia, sottende altresì una movenza regressiva del soggetto, contraddistinta da disfatta e autoreclusione, come ebbe modo di rilevare Bachelard in *Poetica dello spazio*:

Fisicamente, l'essere che riceve il sentimento del rifugio, si stringe su se stesso, si ritira, si rannicchia, si nasconde, si cela [...]

Col nido, col guscio soprattutto, incontreremo tutto un insieme di immagini che tenderemo di caratterizzare come immagini prime, come immagini che sollecitano in noi una primitività [...] Se si approfondiscono un po' le *rêveries* nelle quali veniamo a trovarci davanti a un nido, non si tarda a scontrarsi con una sorta di paradosso della sensibilità. Il nido - lo *capiamo* subito - è precario e tuttavia mette in moto in noi una *rêverie della sicurezza*. (Bachelard [1957] (1975), 116, 126-7)

Così Tartaruga fa capolino a passetti cadenzati ma inesorabili lungo l'intero tracciato testuale. Attenendomi al 'disordine' dell'intreccio, ecco le sue apparizioni ulteriori, a riprova di una presenza talmente insistita da farsi paradigmatica:

- 1. *Casa del sottosuolo, 1976* (Bajani 2021, 13-16);
- 4. *Casa del sottosuolo, 1978* (23-5);
- 6. *Casa sotto la montagna, 1983* (31-3);
- 13. *Casa della radio, 1999* (51-5);
- 16. *Casa del sottosuolo, 2013* (63-5);
- 21. *Casa della morte del Poeta, 2018* (82-4);
- 30. *Casa sopra i tetti, 2004* (105-8);
- 35. *Casa del per sempre, 2010* (120-2);
- 38. *Casa dell'armadio, 2006* (128-30);
- 43. *Casa del sottosuolo, 1977* (145-6);
- 50. *Casa del sottosuolo, 2001* (167-9);
- 56. *Casa di Nonna Bambina, 1982* (185-7);
- 58. *Casa del sottosuolo, 2005* (192-3);
- 66. *Casa rossa con le ruote, 1978* (214-15).

Mi paiono esemplari, allora, i frangenti in cui la sua sagoma marca il territorio, il proprio, vale a dire quello privato, afferente all'io e alla sua problematica cerchia familiare, come l'altrui, invece pubblico, *et pour cause* 'politico'; essendo, queste, 'occasioni' talmente manifeste da tradursi in 'segnali', sia espliciti che impliciti, di portata epocale, relativamente ai decenni cruciali che Tartaruga ha attraversato.

Basti qui fare cenno alle due morti 'eccellenti', data la rilevanza anche ideologica attribuibile loro, che contrassegnano il tessuto testuale, affiorando qua e là come 'scorie' moleste e indiscrete. Mi sto riferendo all'assassinio di Pier Paolo Pasolini, risalente al 1975 - una data che, qui, incrocia alcuni percorsi esistenziali nodali del personaggio che dice io, come già accennato, mentre combacia con l'anno di nascita dell'autore reale - e tre anni dopo, al sequestro, alla prigionia e alla esecuzione dello statista Aldo Moro: due eventi talmente drammatici nella loro esemplarità da allegorizzare l'intero decennio Settanta.

Proprio questi due episodi, del resto, erano già stati recepiti con pronta attenzione interpretativa in Belpoliti 2001 - un volume nel

quale lo studioso aveva avuto modo di verificare in controluce alcuni fotogrammi rivelatori di una stagione gravida di compresenze sintomatiche e di antinomie altrettanto indicative. Una fase, codesta, sondata dallo studioso in ogni suo risvolto biografico, letterario, critico, ideologico e, soprattutto, rivisitata grazie ad alcune voci 'eccellenti', quali Sciascia e Celati, Calvino e Parise, Manganelli e Pasolini – presenze ritenute determinanti sia per offrire testimonianza della scena di superficie ma anche per elaborare una denuncia delle sinopie soggiacenti a quella temperie.

Mi pare che il romanzo di Bajani, e non solo a livello ideativo, debba molto al contributo di Belpoliti, proprio per l'impegno profuso da questi nel ricostruire in filigrana alcune pagine influenti di detta stagione, focalizzandole da un punto di vista che da privato e soggettivo riesce a farsi collettivo e corale.

Tra i numerosi possibili, un tassello particolarmente eloquente, che vede proprio Tartaruga partecipe di tale andirivieni, laddove il privato si fa politico, e viceversa, è offerto dal capitoletto 'postumo', poiché datato 2018, cioè un quarantennio dopo l'«esecuzione» di Pasolini, *22. Casa della morte del Poeta, 2018* (82-4) – reportage allucinato di una nottata trascorsa dalle parti dell'Idroscalo romano, mentre lo si trasforma in un 'visitatore notturno' che spia un paesaggio devastato dal degrado:

Soprattutto: l'incongruenza dell'insieme, la ruggine diffusa, l'immondizia sulla strada, le buche nell'asfalto, i relitti di macchine diventate paesaggio di lamiera, tutto questo annulla il mare, lo nega persino come ipotesi, esclude qualsiasi pensiero sconfinato. (82)

Ed è ancora una volta una figura come Tartaruga, che non cessa di testimoniare quanto avvenuto, a fungere da «guardiana della Casa» (83), dal cui perimetro carcerario e, assieme, mortuario tenta di fuggire, anche se invano: testarda «sineddoche difettosa» (83)¹³ che insiste nel denunciare l'abbandono e, più di ogni altra cosa, i pericoli insiti nell'oblio.

13 Così: «Ma la testa è solo l'avamposto. È sineddoche difettosa: la parte per il tutto non funziona sempre. L'estensione massima del collo, nel suo caso, è quattro centimetri abbondanti, che è anche la lunghezza della fuga. Poi comincia il carapace, che è il colpo che si sente nella notte contro il ferro che la blocca. Il vibrato delle sbarre è il riflettore acceso sul fuggitivo sorpreso al primo metro della corsa» (83).

Bibliografia

- Adorno, T.W. (1983). *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Introd. di L. Ceppa; trad. di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- Ajello, E. (2019). *Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana*. Venezia: Marsilio.
- Bachelard, G. [1957] (1975). *La poetica dello spazio*. Trad. di E. Catalano. Bari: Edizioni Dedalo.
- Bajani, A. (2021). *Il libro delle case*. Milano: Feltrinelli.
- Belpoliti, M. (2001). *Settanta*. Torino: Einaudi.
- Brooks, P. [1984] (1995). «Una trama maestra. Freud come modello per la narrativa». *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Trad. di D. Fink. Torino: Einaudi, 99-122.
- Crotti, I. (2005). *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*. Venezia: Marsilio.
- Crotti, I. (2006). «Dal portaceneri di Pirandello alla pattumiera di Calvino. Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento». Del Tesdesco, E.; Garofano, D. (a cura di), *Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra Otto e Novecento = Atti della giornata di studio* (Padova, 10-11 maggio 2005). Pisa-Roma: IEPI, 143-80.
- De Rooy, R.; Mirisola, B.; Paci V. (2010). *Romanzi di (de)formazione (1988-2010)*. Firenze: Cesati.
- Schaeffer, J.-M. [1989] (1992). *Che cos'è un genere letterario*. Trad. di I. Zaffagnini. Parma: Pratiche Editrice.
- Šklovskij, V. [1925] (1976). «L'arte come procedimento». *Teoria della prosa*. Trad. di C.G. de Michelis e R. Oliva. Torino: Einaudi.