

PIER VITTORIO TONDELLI
O la scrittura delle
“occasioni autobiografiche”

Introduzione e cura
ANGELO FÀVARO

EDIZIONI SINESTESIE



BIBLIOTECA DI SINESTESIE

12

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

12

Nella stessa collana:

1. MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*
2. ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale*
3. MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*
4. *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, a cura di GIAN-NINO BALBIS e VALTER BOGGIONE
5. *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE
6. *Indagini letterarie, ebook*. Contributi di ANNAMARIA ANDREOLI, MARILINA DI DOMENICO, ANGELO FÀVARO, ROSA GIULIO, GABRIELLA GUARINO, PIERPAOLO LAURIA, ALFONSO MALINCONICO, VERONICA PESCE, ANTONIO SACCOC-CIO, DARIO STAZZONE, MARIA LUCIA ZITO
7. *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno, ebook*. Contributi di LUCILLA BONA-VITA, ANGELO FÀVARO, CLIZIA GURRERI, ANNA LANGIANO, STEFANO LO VERME, ALESSANDRA OTTIERI, RAFFAELLA PICELLO, CARLA PISANI, ANNA POZZI, ANTONELLA SANTORO, CRISTINA UBALDINI, SEBASTIANO VALERIO
8. *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi, ebook*. Contributi di ENZA LAMBERTI, CARLANGEO MAURO, DARIO STAZZONE
9. CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan*
10. CRISTIANA CAFINI, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo*
11. *A Cristiana*. Contributi di ANGELO FÀVARO e LUIGIA SORRENTINO

PIER VITTORIO TONDELLI
O LA SCRITTURA DELLE “OCCASIONI
AUTOBIOGRAFICHE”

Introduzione e cura
ANGELO FÀVARO

EDIZIONI SINESTESIE

Responsabili scientifici del volume: Annamaria Andreoli, Giulio Ferroni, Alberto Granese, Viller Masoni

Responsabili di Redazione: Stefania Cori, Anna Langiano

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it

ISBN 978-88-98169-23-8 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-24-5 *ebook*

Finito di stampare nel mese di Giugno 2013

a cura di PDE Spa presso lo stabilimento di L.E.G.O. Spa – Lavis (TN)

In copertina: Tondellin'fluo di Gianluca Sanguigni –
<http://www.studiosanguigni.com>

INDICE

ANGELO FÀVARO, <i>Introduzione – Pier Vittorio Tondelli: le occasioni perdute o da non perdere?</i>	Pag. 7
VILLER MASONI, <i>Un centro per studiare Tondelli</i>	» 31
ANNAMARIA ANDREOLI, <i>Ricordo</i>	» 49
RINO CAPUTO, <i>L'insostenibile leggerezza dell'essere: da Tondelli a Tondelli</i>	» 53
STEFANIA CORI, <i>Un canone minimo di Tondelli dalla Geografia letteraria</i>	» 67
ANGELO FÀVARO, <i>Roma amara d'amore in Pao Pao</i>	» 85
FRANCESCA GIGLIO, <i>L'interiorità di P. V. Tondelli, protagonista e osservatore</i>	» 107
CLIZIA GURRERI, <i>«Quel fiore è lì, adesso. Quel fiore siete voi». Andrea Pazienza e Pier Vittorio Tondelli dal DAMS a Valle Giulia</i>	» 125
ANNA LANGIANO, <i>Un sound tondeggiano: le distorsioni sonore in Rimini</i>	» 141

INDICE

LAURENT LOMBARD, <i>Il mondo colpevole: ipotesi di un viaggio nella notte postmoderna tonnelliana</i>	» 173
FABIO PIERANGELI, « <i>Sente che il suo viaggio avrà un destino</i> ». <i>Da Viaggiatore solitario a Camere separate</i>	» 191
ANNA POZZI, <i>Se la vita entra nella letteratura: i Biglietti agli amici di Pier Vittorio Tondelli</i>	» 207
ENOS ROTA, <i>Pier Vittorio Tondelli 2011. Uno scrittore, sei libri, 36 anni</i>	» 225
ENZO SICILIANO, « <i>Caro Pier</i> »	» 233
GIANNI VATTIMO, <i>Quella cifra più umana nella cultura italiana: Pier Vittorio Tondelli e la sua Opera</i>	» 235
VANNA ZACCARO, « <i>Io faccio musica con le mie parole</i> ». <i>Sulla scrittura "meticcata" di Pier Vittorio Tondelli</i>	» 239
<i>Indice dei nomi</i>	» 253
<i>Indice delle opere di Pier Vittorio Tondelli citate</i>	» 261

INTRODUZIONE

PIER VITTORIO TONDELLI:
LE OCCASIONI PERDUTE O DA NON PERDERE?

«Si aspettano le occasioni. E se qualcuno regala una scatola di cioccolatini o una bottiglia di liquore importante, non si aprono mica subito: si aspetta la prima occasione».

A. ARBASINO, *La bella di Lodi*

La morte è l'eliminazione: fra l'esserci stati e il non esserci più si coglie il suo battito d'ali irrevocabile e inappellabile. La consapevolezza che *si è per la morte* non diminuisce né attenua la tragica bellezza e il doloroso fascino che attrae e distrae continuamente l'essere umano dalla sua presenza assente, dalla sua assenza che è presenza: inaccettabile l'improvvido motto epicureo, che avrebbe voluto distogliere l'attenzione (moravianamente intesa) con il principio dell'interscambio chiasmico, per cui quando ci siamo noi non c'è ancora lei, quando c'è lei non ci siamo più noi: insieme si è sempre. Qualcosa si tenta per non deperire completamente. Resistere foscolianamente nella memoria dell'altro che rimane, e sperare che egli voglia rimembrare sensatamente (ai sensi ma anche nel senso) ai posteri, è *modus* antico e insuperato. L'arte e la letteratura, ogni creazione umana divengono una sorta di *epistula posteritati* con cui affermare che si è insieme al compimento, iperbolicamente inducendo ad immaginare che tutto quel che si compie di grande e di

buono, di valido e di necessario per l'umanità lo si realizzi (ovvero lo si porti nella realtà o dalla realtà lo si estragga) per resistere nella memoria.

Non tutto, non tutti sempre possono essere salvati, conservati, preservati in un devastante e inarrestabile processo di musealizzazione. Qualcosa va perduto, qualcuno soltanto si salva: ai sommersi obiettano i salvati. La selezione è affidata alla Storia, alla consapevolezza, alla civiltà. Talvolta la operano gli uomini per affetto o per necessità. Talvolta la si lascia al caso (se pure il caso dovesse esistere). È una questione di occasioni: quel che “cade di fronte” e bisogna esser capaci di vedere. Tutti si affidano a loro e sperano nell'*occasione* (propizia è già un pleonasma, perché etimologicamente l'occasione è sempre favorevole: *ob-cadere*), poi accade che qualcuno le riconosca in quanto tali, e le sappia cogliere, e che altri se le lascino sfuggire, e le perdano inesorabilmente. *Le occasioni* definiscono il patimento e l'iperletteraria poesia di Montale, rinnovano il significato e la speranza di un nuovo inatteso incontro, in una dissonante e disperante, ma non mai disperata attesa, fosse anche solo ancora della memoria, perché «la vita/ che t'affabula è ancora troppo breve/ se ti contiene!»¹, quelle *occasioni* che si formano (poeticamente) piuttosto dall'“oscurità interiore” che dall'“autocoscienza”².

Pier Vittorio Tondelli e la sua *Opera*³ costituiscono per la Letteratura (non solo italiana, ma è in Italia e in italiano che si è

¹ E. MONTALE, *Notizie dall'Amiata*, in *Le occasioni, Tutte le poesie*, a c. di G. ZAMPA, Meridiani Mondadori, Milano 1984, p. 190.

² Fra virgolette espressioni di Montale presenti in una lettera a Einaudi nella quale annuncia *Le occasioni*, in *Ivi*, p. 1085.

³ L'Opera edita di Pier Vittorio Tondelli è oggi consultabile completamente in P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, *Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2000-2001. La cronologia presente nel I volume contiene l'unica biografia di Tondelli, per quanto proposta in sintesi. Si citerà, per semplificare, nel corso del presente saggio in-

espresso) un *exemplum* di quelle occasioni che si potrebbero perdere, se non si fa attenzione, o che forse si sono già perse, perché si sono lasciate sfuggire. A oltre vent'anni dalla morte dello scrittore correggese⁴ non si tratta di effettuare bilanci o valutare la presenza e l'attualità dell'*Opera*, non è questo che interessa seriamente né alla Letteratura o alla critica letteraria, né ai lettori; quello che rileva innanzitutto è che non si può credere di poter affrontare un discorso compiuto e seriamente condotto sulla letteratura italiana contemporanea escludendone un autore come Pier Vittorio Tondelli, anche in considerazione del fatto che i suoi lettori⁵ si mantengono in una quantità stabile nel tempo e in tal modo decretano

troduttivo, seguendo i due volumi dell'*Opera* indicati. Esattamente il I volume contiene in ordine cronologico i romanzi: *Altri libertini*, *Pao Pao*, *Rimini*, *Camere separate*; il testo teatrale *Dinner party*; le prose letterarie di *Biglietti agli amici*; i racconti: *Il diario del soldato Acci*, e quelli contenuti nella raccolta *L'abbandono*. Ed anche il soggetto cinematografico *Sabato italiano*. Il II volume contiene *Un weekend postmoderno*, i materiali in forma di saggi inerenti al *Progetto under 25*, *Il mestiere di scrittore* e le *Conversazioni*.

⁴ Pier Vittorio Tondelli è nato a Correggio il 14 settembre 1955 ed è morto a Correggio il 16 dicembre 1991. Per un breve profilo biografico si consulti il sito <http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=tondelli>. Si consulti altresì il bel volume del giovane L. LEVRINI, *Il tramando emiliano nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Guaraldi, Rimini 2007, nelle pagine del quale le vicende di scrittura delle opere di Tondelli si alternano alla sua esperienza biografica. Allo stesso modo, per un tema differente, si veda la tramatura biografica che si distende pagina dopo pagina nel volume di A. SPADARO, *Attraversare l'attesa*, Diabasis, Reggio Emilia 1999. Importanti i riferimenti biografici anche nel volume di E. BUIA, *Verso casa*, Fernandel, Ravenna 1999.

⁵ Un interessante lavoro sulla ricezione dell'opera di Tondelli è stato condotto da E. ROTA, *Caro Pier...: ritratto di una generazione*, Selene, Milano 2002, la prima edizione è del 1995. «Non sono lettori, ma un popolo di fedeli, discepoli pronti all'opera agiografica, con tutti gli ingredienti del genere: racconti di "miracoli", delle facoltà guaritrici e di preveggenza, il martirio eccetera», così scrive P. DI STEFANO, *Dedicato a Tondelli dalla sua generazione*, in «Il Corriere della Sera», 13 novembre 2002, p. 3.

un'affezione rara nel panorama editoriale della penisola. Inoltre, non è corretto, su tutto, ritenere la sua *Opera* alla stregua di un epifenomeno marginale: nell'arco di circa un decennio egli ha condensato una straordinaria creatività, sostenuta da uno studio e da una ricerca costanti e energizzata da una consapevolezza profondissima del *mestiere di scrittore*, organizzato in modi e forme che resistono al degrado e alle mode dell'industria culturale e editoriale. Tali creatività, studio, ricerca, consapevolezza fungono, persistendo perfettamente, da modello stilistico e linguistico per numerosi giovani e meno giovani (oggi, ma che lo sono stati mentre Tondelli pensava, comunicava, scriveva, pubblicava). La scrittura, nei generi nei quali si è provato, mostra un Pier Vittorio Tondelli in grado di riconoscere numerosi modi e tendenze che in nessun altro frangente più che in quello odierno si possono riconoscere attivamente operanti in differenti ambiti: da quello romanzesco a quello giornalistico, dalla scrittura saggistica e critica fino all'attività di talent scout in ambito letterario. Urticante, oltre ogni possibile sopportazione, è il sintagma, che ancora si legge e ode troppo frequentemente, “fenomeno Tondelli” e l'incauta e iterata associazione di Tondelli a “letteratura generazionale”. Chi ha pubblicato l'opera prima, *Altri libertini*, a ventiquattro anni, nel 1980, e è ormai defunto da oltre venti anni non lo si può più, per semplicissime ragioni inerenti al vocabolario e al mero significato del lemma, appellare ‘fenomeno’ e quel che ha scritto, se è stato classificato come generazionale in un dato momento, in quanto poteva rappresentare alcuni tic, manie, modi d'essere di una generazione, o lo si accoglie, ormai (alla prova del mercato editoriale e dei numerosi epigoni), come opera letteraria o lo si ostracizza definitivamente dalla Repubblica delle Lettere. Varie e numerose le difficoltà, ma l'inconveniente più fastidioso consiste in un fatto tanto evidente quanto difficilmente accettabile: l'insuperabile discrasia che sussiste fra una ben riconoscibile parte della critica letteraria e le scelte dei lettori e dei “se-

guaci". Si coglie una sussiegosa contrarietà e quasi una sorta di ritrosia da parte della critica letteraria italiana a continuare a leggere e rileggere l'*Opera* di Pier Vittorio Tondelli, a farla entrare stabilmente in un canone non rigidamente dogmatico, a concedere uno spazio maggiore al dibattito, capace di varcare l'arcata prospettica degli amici (critici o scrittori) che si sono occupati di lui, e raggiungere le aule liceali e universitarie e le adunanze accademiche, spogliata dall'aneddoto e dalla rievocazione occasionale⁶, al fine di lasciarla respirare in tutta la propria multiforme e polifonica (aggettivo abusato per la scrittura di Tondelli) energia linguistica, espressiva, emotiva.

Ci sono poi epigoni o imitatori? C'è una scuola tondelliana? La risposta affermativa è a tal punto facilmente verificabile che non è nemmeno il caso di soffermarsi in questa sede.

Donde deriva una tanto problematica ritrosia?⁷ Si possono brevemente offrire almeno due cause: in primo luogo dall'esotismo, dalla bizzarria, dall'a-canonicità dei riferimenti letterari, musicali, artistici di Pier Vittorio Tondelli, che non ripercorrono la tradizionale formazione del romanziere e dell'intellettuale italiano,

⁶ Lodevole l'impegno che il Comune di Correggio con tanti studiosi porta avanti, non senza difficoltà economiche e manifestazioni polemiche, attraverso l'appuntamento annuale dei *Seminari tondelliani*. Irrinunciabile la consultazione e frequentazione, per le informazioni e la documentazione offerta ai ricercatori e anche semplicemente a curiosi, del sito:
<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf?OpenDatabase>

⁷ Antonio Spadaro, che si è a lungo occupato di Tondelli, pubblica un articolo su «Vibrisse» il 18 febbraio 2001, dal titolo *Quando su Tondelli la critica perde i globuli rossi*, nel quale fa il punto, anche in polemica con una critica orientata nella direzione dei *gender studies*, sulla lettura e lo studio di Tondelli dieci anni dopo la morte, e dopo dodici anni circa la situazione non è molto mutata. Sull'inserimento di Tondelli nel canone scolastico si veda anche G. IACOLI, *Una posizione per Tondelli. Camere separate tra necessità e insidie di un percorso narrativo*, in <http://minerva2.reggionet.it/pvt/allegati/Iacoli2.PDF>

ma riguardano letture alte della letteratura del mondo e della critica, cinema d'autore e videoclip, in un continuo mescolarsi con le più ardite manifestazioni della sottocultura pop, rock, underground⁸ italiana, statunitense ed europea.

Si ravvisa straordinariamente complesso ricostruire-ricostituire i riferimenti culturali di questo curioso onnivoro, di questo viaggiatore infaticabile (tanto nella provincia italiana, quanto nei luoghi della civiltà postmoderna del XX secolo), di questo sensibilissimo e sempre allerta esploratore di nuove tendenze e manifestazioni artistiche. Antonio Spadaro definisce con perfetta sintesi il babelico e differenziato materiale formativo del romanziere di *Rimini* «il caos postmoderno di Tondelli»⁹. In secondo luogo

⁸ Si rilegga, fra i molti contributi sull'argomento, l'acuto intervento critico di S. BALLESTRA, *Intrappolato in questo rock*, in «Panta», n. 9, 1992, pp. 329-335.

⁹ A. SPADARO, *Letteratura dell'esperienza*, in «Panta», n. 20, 2003, p. 36. Da leggersi con attenzione quanto dice M. DI GESÙ, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, FrancoAngeli, Milano 2007, pp. 55-57. Si consulti anche E. MINARDI, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Firenze 2003, pp. 11-18: l'inizio del volume mette in evidenza la difficoltà di ricostruire i percorsi formativi e di scrittura tondelliani: «Non è facile immaginare la formazione di uno scrittore che pare non avere compiuto un reale apprendistato o aver vissuto uno di quei periodi d'incertezza riguardo al proprio futuro che normalmente coincidono con l'inizio della carriera di un qualsiasi apprendista». Infine G. FENOCCHIO, *Letteratura italiana. Il Novecento*, vol. II, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 220: «Nel 1991 Tondelli muore, avendo però lasciato, l'anno precedente, una raccolta di articoli, note e saggi che rende conto dei suoi anni e della sua generazione, delle sue letture e dei suoi gusti: si tratta dell'enciclopedico, coloratissimo *Un weekend postmoderno*. [...] Deriva [dal volume] un quadro d'insieme ricco e aperto a una dimensione internazionale, in cui l'idea di cultura postmoderna, fra Adriatico e America, si fa limpida e vibrante, con una curiosità candida e forse malinconica, che subito s'immerge nel multiforme e lampeggiante teatro della mondialità». Infine, per quanto attiene agli epigoni, fra i quali si possono riconoscere i nomi di Brizzi, Ammaniti, Nove, Ballestra e Santacroce, e agli sviluppi della narrativa e dei modi tondelliani si veda ancora E. MONDELLO, *In*

l'impedimento è causato, oltre e insieme ad una difficoltà a classificare categoricamente con una formula esaustiva (come vorrebbe la comunità gay tanto quanto quella cattolica) l'autore e la sua opera, da un intollerabile pregiudizio cronologico-esistenziale: si ode ripetere, ancora, a oltre vent'anni dalla morte, che se fosse vissuto più a lungo avrebbe scritto il capolavoro della letteratura italiana e sarebbe divenuto il nuovo Pasolini o Calvino o chissà chi altro¹⁰. Pessima e nociva umana debolezza quella di voler insegnare, seppure attraverso il periodo ipotetico, alla Storia, alla Vita e alla Natura (o al fato e a Dio) come avrebbero dovuto comportarsi. Pier Vittorio Tondelli è vissuto quanto gli è toccato in sorte di vivere, e ha scritto quel che ha scritto con la profonda consapevolezza del suo essere intellettuale, narratore, critico. Ha opportunamente chiarito, e mi pare dirimente, Roberto Galaverni: «Ciò che importa è che Tondelli ragiona di letteratura in termini alti, ponendosi il problema di una scrittura non rinunciataria e tutta da farsi»¹¹.

Quel che, a mio avviso, mette in difficoltà tanto la critica quanto, invece, appassiona i lettori è la lettura stessa dell'*Opera* di Tondelli. Con Tondelli accade qualcosa di peculiare e difficilmente spiegabile: è una questione di incontri, di occasioni appunto. Come si trova Tondelli? Come ci si avvicina ad un suo testo? Non essendo entrato nel circuito scolastico-formativo, al più lo si può scoprire all'università, o, se si è particolarmente fortunati, in qualche piccola libreria, su una bancarella. Ciascuno ha un'esperienza individuale con questo autore misterioso, malinconico, schivo. Ciascuno

principio fu Tondelli: letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta, Il Saggiatore, Milano 2007.

¹⁰ Da ultimo in un importante blog del quotidiano nazionale «Il fatto quotidiano» si veda quanto scrive Andrea Pomella in <http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/07/22/pier-vittorio-tondelli-la-grande-occasione-perduta/146836/>

¹¹ R. GALAVERNI, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma 2002, p. 132.

potrebbe narrare la propria. Io lo ho incontrato in biblioteca. Era il febbraio del 1990, ed ero stato chiamato a svolgere il mio servizio civile, a Poviglio, in provincia di Reggio Emilia, da Roma, dove tentavo di mettere insieme i pezzi di una complessa tesi di laurea sul Processo di Oreste nelle *Eumenidi* di Eschilo. Il servizio civile non era difficile, ma mi occupava completamente: si svolgeva in una realtà molto differente da quella da cui provenivo. Al mattino mi recavo nella scuola elementare come sostegno alle insegnanti per le lezioni, e poi la sera, dalle 19.00 alle 22.00, nella biblioteca del centro culturale, tre volte nel corso della settimana: allora decisi di leggere i volumi della narrativa che non avevo ancora letto. La biblioteca di un paesino di dodicimila anime non è la Nazionale Centrale di Roma, ma poco più di una biblioteca di quartiere in una grande città. Comunque, nonostante le dimensioni ridotte, era abbastanza fornita: io che fino ad allora mi ero dedicato alla letteratura classica greca, latina, inglese, francese, italiana, leggendo molto ma non varcando le soglie del primo Novecento, ignoravo quasi completamente la letteratura del secondo Novecento. Dunque, cominciai a leggere dalla A e proseguii nelle settimane, saltando quel che mi annoiava, e passando alla poesia e alla filosofia, fino a giungere a Tondelli: fui sorpreso dalle copertine dei volumi (tutte le prime edizioni erano contenute nello scaffale della biblioteca).

Ho incontrato Tondelli in una biblioteca.

Leggendo in ordine, rimasi piacevolmente scandalizzato da *Altri libertini*; trovai che Tondelli raccontava un'altra Roma in *Pao Pao*, una Roma molto misteriosa e quasi magicamente allucinata, rispetto alla mia (io ci sono nato e ci vivevo da anni), a quella che conoscevo e frequentavo, molto differente; inorridii per la vicenda di *Rimini* che mi sembrava tratta da una di quelle *soap* che tanto erano andate di moda negli anni Ottanta; piansi drammaticamente per *Camere separate*. Alla fine, tornai a rileggerlo tutto, ma con una prospettiva assolutamente differente, quella del lettore che si sta

innamorando della sua lettura perché così varia, così inafferrabile, così diversa stilisticamente da libro a libro, e sviluppando una sorta di amichevole frequentazione non solo di quella scrittura, ma soprattutto una lieta affezione nei confronti delle storie e dei personaggi, come se in ognuna di quelle storie ci fossi anche io, una parte di me, un pezzetto della mia storia, della mia vita fino ad allora, della mia esperienza di post-adolescente che cerca il proprio posto nel mondo, ma anche di uomo che apprende l'incertezza e la complessità. Avevo deciso che sarei andato a conoscere Tondelli, in fondo poteva essere a Milano o a Bologna o al massimo a Correggio, che è proprio lì vicino. Non trovai mai il tempo. Così rimandai, fino alla fine del mio servizio civile. Troppo tardi.

Si porta con sé per tutta la vita un'esperienza di lettura così potente, e oggi a distanza di ventidue anni, e di tante riletture, rimane intatta l'emozione.

«La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive; l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale»¹² così aveva affermato Tondelli in un articolo nel quale aveva allegorizzato la sua scrittura con un *colpo d'oppio*. E la sua scrittura è significativamente una scrittura 'emotiva' almeno per un duplice verso: perché nasce compiutamente dalla sua emozione viva, vissuta, provata, e genera al contempo un'emozione cronica nel lettore. Per emozione cronica intendo una forma di durevole stato emotivo di partecipazione che non si attenua nel tempo, col tempo. Si potrebbe rilevare propriamente in questo il ritroso e problematico atteggiamento della critica ad occuparsi di Tondelli: nella irriducibile difficoltà a contenere, definire, codificare l'emozione, e maggiormente quella pura che proviene dalla Letteratura e dall'Arte.

È il 1979, proprio mentre Tondelli attende alla stesura di *Altri libertini*, Eco scrive che:

¹² P. V. TONDELLI, *Colpo d'oppio*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 779.

[...] dobbiamo distinguere l'uso libero di un testo assunto quale stimolo immaginativo dalla *interpretazione* di un testo aperto. È su questa frontiera che si fonda senza ambiguità teorica la possibilità di quello che Barthes chiama testo di godimento: c'è da decidere se si usa un testo come testo di godimento o se un determinato testo considera come costitutivo della propria strategia [...] la stimolazione dell'uso più libero possibile¹³.

La letteratura emotiva di Tondelli invoca propriamente e stabilmente l'eliminazione di quella prospettiva discriminante fra godimento e una data interpretazione critica del testo. In tale direzione se è vero che «un testo altro non è che la strategia che costituisce l'universo delle sue interpretazioni – se non “legittime” – legittimabili»¹⁴: allora la strategia interpretativa legittima dell'*Opera* di Tondelli è essenzialmente quella cronicamente emozionale. Tondelli tenta e ritenta pagina dopo pagina, in ogni suo testo narrativo, una relazione empatica con il lettore, che ipotizza-immagina sempre in crisi, sempre in fuga, sempre in cerca sia nella sua intrinseca qualità di essere umano, sia nella sua estrinseca di essere sociale-civile. Propone una versione speculare del lettore nei personaggi, dei personaggi in lui – scrittore/autore – come in una di quelle Stanze degli Specchi nei Luna Park: alla fine il personaggio 'rispecchia' a proprio modo tanto il lettore, ciascun lettore, quanto l'autore. Tutto ciò è reso possibile perché la composizione alchemica della narrazione tondelliana non è tale da ammiccare al lettore attraverso i personaggi: non si vorrebbe assomigliare ad alcuno di loro, non si vorrebbe essere al loro posto o a fare quel che loro fanno, perciò non c'è processo di identificazione – il lettore non si pensa *come* il personaggio, non si vede esattamente *come* il perso-

¹³ U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, p. 59.

¹⁴ *Ivi*, p. 60.

naggio – ma nel corso della lettura e della rivelazione del personaggio, il lettore scopre che quell'essere umano, in qualche modo era già con lui, lo conteneva in qualche misura, lo poteva prevedere come parte ignota di sé, in un dato momento della sua vita, o come quel qualcuno che si potrebbe aver incontrato o ancora incontrare. E viceversa in una sorta di collaborazione vicaria, il personaggio si va facendo-esprimendo nell'empatia¹⁵ che riesce a instaurare con il proprio lettore.

La scrittura di Tondelli è empaticamente emozionante.

La scrittura di Tondelli è seducente: conduce a sé, attrae a sé, ma riporta anche a se stesso il lettore.

La scrittura di Tondelli è dialogante: ogni testo, ogni pagina (narrativa o saggistica) induce il lettore ad un triplice dialogo: in primo luogo con se stesso, il confronto intanto è serrato, in quanto tocca corde profonde; in secondo luogo con lui, con Pier Vittorio, in una sorta di relazione d'amicizia imprevista e imprevedibile, che si nutre di letture condivise, di idee nuove, di confronto *in absentia*, e non per questo meno proficuo e dialettico; in terzo luogo con gli "altri": gli altri lettori e gli scrittori, interni all'*Opera* di Tondelli, citati, interpolati o evocati, o esterni, quelli da lui scoperti e pubblicati, e infine gli odierni che a lui in qualche modo ricollegano la loro scrittura¹⁶.

È Tondelli stesso a esprimere e esemplificare, riferendola al proprio rapporto con la lettura, questa intertestualità esistenziale. Si

¹⁵ Si intenda il lemma nell'accezione di A. PINOTTI, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma-Bari 2011, in particolare pp. 185-190.

¹⁶ Ho partecipato ad un recital tondelliano in una libreria: vino, attori, letture, pubblico praticamente ignaro tanto del vino pregiato che si poteva sorseggiare, quanto dell'*Opera* di Tondelli, alla fine della manifestazione è parso più che naturale, quasi necessario, che il pubblico si soffermasse a parlare, confrontarsi: alcuni si chiedevano per quale ragione non avessero mai letto Tondelli e altri invece vi ritrovavano esattamente l'emozione della prima lettura.

può seguire il ragionamento insieme ad una modalità e ad uno stile di scrittura iterato in testi differenti:

C'è stato un periodo della mia vita [...], uno di quei momenti in cui sai perfettamente di essere in balia della tua storia e che, a parte te, nessuno riuscirà a drizzarla e a portarla sui binari giusti – c'è stato un periodo della mia vita, dicevo, in cui l'affanno per me stesso, il fatto di dovermi personalmente curare di una mia risalita alla superficie, mi appariva troppo grande, uno sforzo superiore alle mie possibilità¹⁷.

Giova mettere immediatamente in luce il fatto che Tondelli parli di sé, cioè di Pier Vittorio, come se fosse il personaggio di uno dei suoi romanzi, forse qualcuno di *Rimini*, il tono è diaristico, cattura il lettore in una relazione di confidenza e di amicale frequentazione (come accade sovente in treno, quando un perfetto sconosciuto imprevedibilmente ci sceglie come depositari della narrazione della sua vita). L'uso del passato prossimo induce al coinvolgimento accorto e individuale empatico e a quel rispecchiamento di cui si è detto. Prosegue poi: «Quel momento di grandi difficoltà, durato all'incirca un anno, lentamente si dissolse; il maggiore aiuto che ebbi per riaffiorare alla superficie della vita fu costituito da un libro. Si tratta di *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes»¹⁸: a questo punto il dialogo che Tondelli ha instaurato con il lettore è completo. Chi ha letto i *Frammenti* torna a prendere il volume e a ricercare quel *quid* che può aver aiutato Tondelli ormai scrittore-amico, chi non lo ha letto e non lo possiede comincia a trovare intollerabile non averlo nella propria libreria.

¹⁷ P. V. TONDELLI, *Fenomenologia dell'abbandono*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 802.

¹⁸ *Ibidem*.

ria. Avanzando nella lettura è Tondelli ad autorizzare il triplice dialogo col lettore:

Io racconto tutto questo per dirvi come molto spesso non siamo affatto noi a scegliere le nostre letture, i nostri dischi, i nostri amori, ma sono gli accadimenti stessi che vengono a noi in un particolare momento, e quello sarà l'attimo perfetto, facilissimo e inevitabile: sentiremo un richiamo e non potremo far altro che obbedire¹⁹.

Ecco come la scrittura emozionale comincia ad agire inarrestabile e inevitabile. E il consiglio di lettura di Tondelli a partire da Roland Barthes e giungendo ai suoi testi è suggestivamente e irresistibilmente empatico in un completamento che si attua soltanto in una triplice necessaria relazione fra autore-lettore-testo: «Cominciai a leggere come se quel testo fosse stato scritto solo per me»²⁰. È una strategia che incatena alla lettura in una considerazione d'appartenenza, è un vero e proprio *percorso dell'appartenenza*, per dirla con Todorov²¹, dall'autore al lettore e di condivisione dell'esperienza del lettore con quella dell'autore, che è anche un lettore²². Bisognerebbe leggere quel libro che ci ha scelto, come se fosse stato scritto solo per noi. Inoltre, «quando si legge un raccon-

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 803.

²¹ T. TODOROV, *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza*, Donzelli, Roma 1997, pp. 135-136.

²² «Essere immersi in una relazione narrativa è infatti anche l'espressione di un desiderio che ha la narrazione medesima – la voce dell'altro, la presenza del suo corpo l'attenzione che esprime – per proprio oggetto. Il contatto che si stabilisce narrando può servire scopi diversi, ma è anche uno scopo in se stesso. È come dire “io ci sono, e tu anche”, un riconoscimento di esistenza reciproco», in P. JEDLOWSKI, *L'importanza del destinatario*, in *Narrazione ed esperienza: intorno ad una semiotica della vita quotidiana*, a c. di G. MARRONE, N. DUSI, G. LO FEUDO, Meltemi, Roma 2007, p. 87.

to», propone Tondelli, «grande o piccolo che sia, facciamo [lo si pronunciano con tono esortativo] entrare tutte le persone e le emozioni che in quel momento ci riguardano nelle vicende dei personaggi»²³. Nel trasferimento da lettore a scrittore da scrittore a lettore, la scrittura metarmofizza (non solo per Tondelli) in un'opportunità per rivolgersi «a una persona, di avere un rapporto di individualità con il lettore»²⁴. I percorsi di lettura e di scrittura di Pier Vittorio Tondelli sono inscindibilmente attraversati dalla medesima esperienza di vita autoriale: e allora quando il romanziere di *Rimini* sostiene, trattando di Handke, che c'è «un modo veramente incredibile del grande scrittore austriaco di evolvere, mutare, passare dall'avanguardia alla tradizione, tenendo serrati i fili con se stesso»²⁵ (è il 1987), quel percorso critico potrebbe paradigmaticamente essere ripreso per ripercorrere l'intera avventura di scrittura di Tondelli stesso: dalla raffinata e inattesa avanguardia di *Altri libertini* alla tragicamente speciale tradizione di *Camere separate*.

Per lo scrittore di *Dinner party* la vera sfida della scrittura è una sfida con il linguaggio per la comunicazione da condividere ancora e sempre con il lettore, in una assimilazione necessaria dell'uno nell'altro e reciprocamente: «il lettore, come lo scrittore, è un solitario. Ma ha bisogno degli altri per comunicare quanto ha letto e quanto ha scritto»²⁶. Propone ancora Tondelli, in una triadica forma ascendente: «la meta della letteratura è il narrare, non il suo contenuto; la caratteristica di ogni storia è il narrare, non il suo contenuto; [...] la letteratura non descrive le cose, ma quello che si può dire sulle cose»²⁷. Il narratore e il lettore convivono sulla pagina, la medesima, e sanno che *pacta sunt servanda* grazie alla narrazio-

²³ P. V. TONDELLI, *Un'estate fra le righe*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 858.

²⁴ IDEM, *Conversazioni*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 971.

²⁵ IDEM, *Peter Handke*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 810.

²⁶ IDEM, *Una conferenza emiliana*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 836.

²⁷ *Ivi*, pp. 837-838.

ne e alla possibilità di riconoscere quel qualcosa di comune e di unico che si può dire sulla realtà.

Un documento perduto, meno noto, che io almeno non ho mai trovato citato o presentato, mi pare possa, senza didascalie o note a margine, raccogliere e giustificare quanto finora proposto, autorizzandoci anche ad un perverso gioco biografico-auto-biografico fra il Tondelli narratore e il Tondelli uomo-autore²⁸, perché in una situazione non romanzesca, ma quasi indossando i panni di un personaggio di *Altri libertini*, egli narra il suo esordio come narratore in un'intervista, che si trasforma periodo dopo periodo in un disarmante flusso di coscienza:

Io Bologna, il Movimento, il '77 li ho attraversati come uno che arriva dalla provincia, capito? Io vivevo qui a Correggio. Sì, sono andato per assemblee e corsi al Dams quando sui muri c'era scritto: "Ecò, coiffeur pur dames" e Celati si commuoveva e dava trenta a una sbarbina che gli diceva d'aver il terremoto in Friuli. Ma io a Bologna ci stavo di merda, mi sentivo più imbecille di tutti. Ero sempre in paranoia, due maroni... Ma sì, è stato importante il '77. Perché poi anche qui a Correggio, che sono sì e no ventimila abitanti: contadini, piccole industrie agricole e meccaniche, miliardi e uva, si è sentito. Correggio: borgo pilota, lo chiama il Ghidini... Il Ghidini che sarebbe poi il responsabile di tutto quello che è cultura: biblioteca, archivi, musei e arazzi di Correggio. Anche se poi Correggio è tutta qui, fra queste due fila di portici, fra manifesti d'ici che attaccano il picì su carta rossa e il picì che gli controbatte su carta verde. Roba ancora da Peppone e Don Camillo. Che sballo! I gruppi sono arrivati alla fine del '77. Portati da quelli come me: collettivi giovanili, animazione, videotape, performan-

²⁸ Tondelli ha spesso ribadito che *Altri libertini* non è un libro autobiografico: «*Altri libertini* è un libro assolutamente "inventato"», in *Conversazioni*, cit., p. 974.

ce, una radio libera sistemata in un casolare di campagna, uguali a quelli che vedi là tra i gelsi e la vigna a tendone. Non c'era telefono, giusto la luce per far girare le batterie. Era bello, senza professionalità. Ma io volevo scrivere e mi sono defilato. Così ho scritto un librone e nel '78, di pomeriggio, vado alla Feltrinelli. Non c'era nessuno. Me ne torno indietro. Invece dopo tre giorni il Tagliaferri mi telefona. Così torno su. Il libro non va, troppo spesso, troppo sfranto. Ci parliamo un po' e io torno giù. Mi chiudo in camera e scrivo, scrivo. E il libro è fatto, eccolo lì: *Nuovi libertini*. Guarda dietro che c'è scritto: "la narrazione si impossessa via via, sfacciatamente, di stili e toni di varia provenienza (romanzo rosa e giallo, pubblicità, cantautorame, ma soprattutto il filone attualissimo dell'autobiografia e quindi il materiale, ora selvaggio ora istituzionalizzato, del diario e della memoria) per tracciare un ritratto di generazione e diventare, romanzo". Capito? Uffa con questo "capito?" è la scuola, che sfiga. Per me cos'è la letteratura? Ecco la letteratura è come un cazzotto con scritto *love* sopra. Pensa a *Gioco violento* di Richard Price o al *Lungo addio* di Chandler, libro da isola deserta. Ma i miei mica la prendono bene, famiglia tutta cattolica, anch'io lo sono stato con i gruppi di Don Franzoni. Mio padre fa il rappresentante. Mia madre, che aiuta suo fratello in negozio, l'ho vista piangere dopo aver letto un foglio del mio libro: "e io devo lavorare per mantenerti a scrivere quelle porcate. Finirai come Pasolini". Coabitiamo solo, altrimenti c'è da dar giù di matto. Siamo in provincia. Due maroni... fortuna che tra pochi giorni mi laureo, con un allievo di Anceschi, Paolo Bagni. Il titolo della tesi è: *Letteratura epistolare come problema di teoria del romanzo*. Poi me ne svacco via dieci giorni a Venezia con un po' di carte che mi deve la Feltrinelli, vedrò quel boccalone di Palandri, che ci saremmo già sfiorati tre o quattro volte senza conoscerci... I miei personaggi, la Molly e Giusy, le Splash, Gigi, Dilo, Annacarla e Andrea, si muovono in que-

INTRODUZIONE

sta prateria, tra Reggio, Modena e Parma, sono dei provinciali più o meno scazzati e scannati, hanno una psicologia momentanea, sul presente. Si sbattono, su quello che c'è, senza progetto. I progetti sono pochi: stare bene, viverci dignitosamente, curare la convivialità. Perché la realtà è dura, difficile, dà bastonate atroci. Nessuno racconta queste nostre storie e io ero innamorato dal fatto di voler raccontare storie del quotidiano. Libri e cinema oggi non vivono nella realtà. Così ho scritto questi sei episodi di *Altri libertini* con una visione stereoscopica, dall'alto, per vedere personaggi e storie che s'incontrano o no, che camminano a fianco, si scavalcano, si intrecciano. Storie di checche tenere e sfrante, di viaggi ad Amsterdam, di voglie di farsi un buco o tirarsi una canna, ubriacature di fernet, notti a correre in prateria per la via Emilia o a cercare l'amore e un poco di follia al Marabù. La mia scrittura è molto emotiva, parlata, piena di suoni, a fumetti, gestuale. Posso fare dei nomi che ho nell'orecchio? Selby, Celine, Borroughs, Bukowski, Arbasi-no, Celati. Che forti, due maroni. È un libro nato da occasioni autobiografiche. Il mondo esiste nella mia testa ma poi c'è il nostro quotidiano, i nostri scazzi, queste vasche da fare in su e in giù per Correggio, i bar, gli amici, le osterie. *Altri libertini* è fatto di queste occasioni. Io ho sottolineato in maniera realistica personaggi, ambienti e trama. E poi, due maroni... ci ho aggiunto una lingua reale, non letteraria, cercando la comunicazione. Ho usato anche uno stile che fosse musicale, perché esiste una cultura musicale, da Tenco a Lou Reed, fatta di canzonette che sono stronzate stupende, da prendere senza ironia, tipo Skiantos demenziale o snobbistica alla Barthelme. Io le adotto così come sono perché fanno ormai parte del mio linguaggio, della mia cultura, di quei luoghi comuni che tutti abbiamo. E non c'è da fare pippe: io ho una cultura piccolo-borghese fatta di televisione, cinema e tanta radio. E va bene, così non ho difficoltà, crisi e scazzi con l'industria culturale, faccio i prodotti

che so fare. È un controsenso scrivere ignorando che c'è un linguaggio massificato. Non è politico? Due maroni... Mi sono accorto che non ho sensibilità politica in senso di partito, ho una visione sui grandi problemi, sui grandi problemi mi commuovo. Anche per molti altri è così. L'impegno era una cosa da fare, prima c'era il collettivo adesso il concerto rock. E si fa. Non ho mai avuto io svolazzi di utopie. Io vivo la realtà di questa terra, l'affetto degli emarginati, con pietà per le storie, seguendo la mia intensità e le mie vibrazioni. Certe volte vorrei fuggire da Correggio, senza pensare a quello che mi lascio indietro. Perché qui no, ma appena fuori, in prateria, mi muovo bene. Mi sento a mio agio in prateria. Se sono beat? Non so. Sono sempre rimasto coinvolto dal mito dell'America, ci sono venuto su. Ho sempre pensato che gli americani erano forti, anche quando non si poteva dire. Io sulla letteratura mitteleuropea ci vengo sopra. E si è visto come è finita con quel libro sull'imperatore che è uscito adesso. In giro sì, c'è vitalismo. In provincia però è autentico. Se non sei vitalista muori. Qui per vivere devi muoverti, girarti, andare. *On the road*. E allora via: Carpi-Reggio. Reggio-Carpi. Andare. Le analogie fanno ridere ma poi i modi per stare dentro la realtà si equivalgono. E allora anche noi *on the road* sulla prateria fra Carpi. Reggio. Modena e Parma. Per non morire²⁹.

Tondelli *dixit*. Una scrittura iper-letteraria, travestita da sfogo diaristico o confessione immediata, che è incisa nell'esperienza e nella carne dello scrittore e così si trasfonde nel lettore con la freschezza del sangue che scorre da una ferita calda, appena inferta. Fra il lettore e lo scrittore, in quella relazione circolare e emotiva³⁰, si pone il critico letterario, con la sua attività di smontaggio, dislo-

²⁹ L'intervista a Pier Vittorio Tondelli è condotta da N. ORENGO, *On the road fra Carpi e Reggio*, in «Tuttolibri» de «La Stampa», n. 5, 9 febbraio, 1980, p. 5.

³⁰ P. V. TONDELLI, *Colpo d'oppio*, cit., p. 782.

cazione, comprensione, interpretazione, teorizzazione del testo. Non è certo stato semplice e senza stoccate reciproche e incomprensioni difficilmente componibili il rapporto fra Tondelli e la critica letteraria, almeno finché l'autore fu in vita. Non si può tacere, a tal proposito, un'osservazione che, in forma di auspicio, Tondelli rivolge ai critici: «Vorrei che i nostri critici, il cui compito "istituzionale" è quello di leggere i testi e di proporre fra essi connessioni e interazioni – non solo all'interno del lavoro stesso di uno stesso autore ma, in questi giorni postmoderni e transvideo, anche fra i vari testi letterari ed extraletterari che circondano l'opera – vorrei, dicevo, che i critici si spingessero oltre e ci raccontassero, con dati alla mano e bilanci, come questo fenomeno di rinato interesse per il romanzo e il testo letterario in senso lato ha cambiato o meno l'industria culturale, i fatturati, i bilanci, la percentuale degli esordi, l'aumento o il calo di lettori eccetera»³¹.

Negli ultimi anni di vita, negli ultimi mesi, Tondelli tentava di portare a termine numerosi progetti a cui si stava dedicando: qualcosa fu compiuto, qualcosa rimase abbozzato, di molto altro non si sa nulla, ma in una lettera in risposta ad una di Coccioli, con la sintesi che soltanto la consapevolezza e l'intelligenza della fine sanno offrire, scriveva che «ognuno è scontento della propria situazione», e tuttavia egli considerava «l'invecchiamento come un continuo processo di sviluppo, di essenzialità, di interiorità. E la prerogativa di dire addio alle cose, ai paesaggi non è disperante, ma consolatoria...». Procedeva riconoscendo che: «Certo, l'Italia, è così: nessuno ha la gloria per quello che si merita; ma è importante?» e lasciando l'interrogativa senza risposta, affermava, con una lezione che rimane incisa nel pensiero e nella memoria: «Il successo non mi interessa e preferisco vivere isolato...»³². Tondelli ha

³¹ IDEM, *Un momento della scrittura*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 822-823.

³² Si ringrazia il generoso e sensibile Enos Rota, storico amico di Pier Vittorio Tondelli, che ha consentito di leggere questa lettera, presente nel suo

appena 36 anni, e, rivolgendosi ad uno che ha 35 anni più di lui, evoca non la disperazione della fine, ma ciò a cui una vecchiaia, che a lui non sarà concessa in sorte, riserva qualora la si consideri come un progressivo itinerario di crescita, di definizione di sé fino all'essenziale, di scoperta della propria interiorità. L'isolamento a cui allude lo scrittore correggese non è la solitudine dell'aristocratico romanziere in auge o in declino, ma la condizione necessaria alla piena e compiuta *anagnorisis* di sé.

Si muore sempre nell'incompiutezza dei propri progetti, si muore così ad un certo punto, e tutto l'incompiuto consente di vivere ancora, solo in questo modo non si finisce mai di vivere.

Tondelli e le occasioni perdute? Tondelli e le occasioni da non perdere? La scrittura di Tondelli che si declina nei differenti generi e nella loro mistione, in una narrazione lunghissima che sembra un dialogo ininterrotto con i lettori e con gli scrittori, con i critici, un dialogo che si esaspera e si trasforma in ogni testo, perché nasce e si sviluppa leggendo il presente come fosse futuro, o qualcosa di già drammaticamente passato. Le occasioni che qualcuno vorrà perdere, soffrendo l'opera di un libertino per gioco, si alternano alle occasioni che qualcun altro non vorrà perdere, consacrando e abbandonandosi alla narrazione di sé che trapassa nell'*Opera* di Tondelli.

Fra questi ultimi, anche io.

Il presente volume, che si rivolge tanto a specialisti quanto a lettori esperti, vuole essere un'occasione da non perdere, per tor-

archivio privato, inviata da Tondelli a Carlo Coccioli (scrittore italiano, 15 maggio 1920 – 5 agosto 2003), in risposta ad una precedente inviatagli dall'interlocutore. La lettera, ben più ampia, datata 3 giugno 1991, cinque mesi prima della morte di Tondelli, affronta vari problemi e offre numerosi spunti di riflessione, che non è possibile adeguatamente risolvere nel breve torno di questo saggio introduttivo, dunque non si pubblica che un breve passaggio, pertinente alle questioni oggetto del discorso e valido dal punto di vista documentario e scientifico.

nare a leggere e rileggere, studiare nuovamente, oggi, dopo oltre vent'anni dalla sua morte, l'*Opera* del mittente dei *Biglietti agli amici*. I saggi in esso contenuti, di dimensioni e su temi differenti, benché non esauriscano l'analisi e le numerose sollecitazioni che provengono dagli scritti di Tondelli, si possono-devono tuttavia considerare alla stregua di una mappa, per tracciare nuove rotte all'esplorazione di un autore, che ostinatamente interroga e impegna in un'indagine lacerante e coerente. Il ringraziamento va a tutti coloro che hanno contribuito con i loro scritti a questo volume, che vede la luce dopo un convegno svoltosi in occasione del ventesimo anniversario dalla morte di Tondelli, a Latina, con il sostegno economico della Provincia, presso l'Auditorium del Liceo Classico Dante Alighieri³³, e che raccoglie alcuni degli interventi presentati in quella sede insieme ad altri, invece, reperiti successivamente intorno al tema-problema de *la scrittura delle occasioni autobiografiche*. Alla rimembranza che dà corpo a un Tondelli *in absentia* presente alla memoria, sincera e finissima espressione di nostalgia e di esperienza auto-bio-grafica, così come la si può cogliere nei contributi di Annamaria Andreoli, di Enos Rota, di Enzo Siciliano (in uno scritto inedito), si alternano saggi che esplorano l'epoca nella quale lo scrittore di *Camere separate* vive, scrive e che evidenziano il vario canone della sua formazione umana, intellettuale, culturale. Rino Caputo, Stefania Cori, Clizia Gurreri, Laurent Lombard affrontano con scritti di pregnante e singolare originalità scientifica aspetti differenti dell'esperienza appunto culturale, esistenziale e letteraria di Tondelli e del riverbero di tale esperienza sulla sua scrittura, emotivamente sempre incandescente, e al contempo lucidissima. Volti,

³³ Il convegno si è svolto il 15 dicembre 2011, presso l'Auditorium del Liceo Classico Dante Alighieri di Latina, con il Patrocinio del Senato della Repubblica Italiana, del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", della Provincia di Latina, dell'ADI-sd.

invece, all'analisi e alla rilettura in una nuova chiave critica di singole opere sono il mio saggio (*Pao Pao*), e quelli di Anna Langiano (*Rimini*), Fabio Pierangeli (*Un weekend postmoderno*), Anna Pozzi (*Biglietti agli amici*), che riescono a sondare profondamente convergenze e differenze, distinzioni e motivi delle "occasioni autobiografiche" nella scrittura letteraria e finzionale di Tondelli. Sono lo stile della scrittura di Tondelli e l'origine di quel particolare, unico, irriproducibile sound, nel quale l'interiorità autoriale e del personaggio, sovente indistinte e indistinguibili, si mescono ad una postmodernità agita e percepita consapevolmente l'oggetto degli esaurienti e densi saggi di Francesca Giglio e di Vanna Zaccaro. Indispensabile la testimonianza e illuminante la riflessione di Gianni Vattimo. Di particolare rilievo lo scritto di Viller Masoni, Direttore del Centro Studi e Documentazione Pier Vittorio Tondelli, che fa il punto sull'attività del Centro Studi, sulla diffusione e sulle traduzioni dell'*Opera* del narratore di Correggio.

La piena gratitudine del curatore si deve, inoltre, alla preziosa revisione redazionale operata con attenzione e dovizia di riscontri dalle dottoresse Stefania Cori e Anna Langiano, che hanno anche esattamente realizzato l'indice dei nomi e l'indice delle opere di Tondelli. Le Edizioni Sinestesie e il dottor Carlo Santoli, che accolgono questo volume nella loro Biblioteca, fra le pubblicazioni saggistiche, ricevono l'inevitabile debito di riconoscenza per la zelante disponibilità. Non si può infine, né si vuole tacere il lavoro rimarchevole svolto dal Comitato Scientifico, che ha letto con non comune acribia ogni saggio e vagliato tanto le ragioni scientifiche quanto quelle più squisitamente letterarie: colpevolmente insufficiente e tuttavia dal profondo del cuore scaturisce il vivo ringraziamento a Annamaria Andreoli, Giulio Ferroni, Alberto Granese, Viller Masoni.

INTRODUZIONE

Sulle occasioni l'ultima parola la si conceda al protagonista di *Pao Pao*:

Ma le occasioni della vita stupiscono mai abbastanza nella loro frammentarietà che poi un bel giorno miracolosamente si salda in una sottile e delicata vibrazione che riaccorda e riannoda e uniforma il tono di diversi percorsi e allora, nonostante i dolori e le precarietà dei nostri anni giovanili la vita sembra rivelarsi come una misteriosa e armonica frequenza che schiude il senso e fa capire; e allora in quell'attimo abbagliante tutto pare ricomporsi nella gioia di sentirsi finalmente presenti agli occhi della propria storia, la pazzesca consapevolezza di trarre a sé tutti i fili intrigati e sparsi del proprio passato come appunto sta succedendo a me, ora, nella luce calda di questa città in cui ogni giorno, miracolosamente, incontro qualche personaggio di questa storia che vi sto raccontando³⁴.

ANGELO FÀVARO

³⁴ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 309.

UN CENTRO PER STUDIARE TONDELLI

Alla base della creazione del Centro di documentazione “Pier Vittorio Tondelli” del Comune di Correggio (d’ora in poi CdT) c’era il proposito di valorizzare l’opera e la figura di questo scrittore, non solo onorandone la memoria ma soprattutto raccogliendone e sviluppandone il lascito culturale.

Esisteva altresì, fin dall’inizio della sua attività, la convinzione che non si trattava di rendere omaggio ad uno scrittore solo perché correghese.

C’era soprattutto la constatazione che fra Tondelli, sia l’uomo che lo scrittore, e la sua città esisteva un rapporto non casuale e tanto meno superficiale, che cioè la vita e l’opera di quel giovane intellettuale erano intensamente intrecciate con le sue radici, a partire dall’ostinazione a pensare che, nonostante tutto, non si sarebbe mai staccato dal suo “utero correghese”: «Per quanto lui viaggi attraverso il mondo, per quante case possa aver abitato o abiterà da una parte all’altra del continente, tutta la sua vita sarà contenuta in questo budello che va dalla casa in cui è nato al camposanto»¹.

Fu fondamentale, inoltre, la consapevolezza dell’importanza che Tondelli aveva avuto nel rinnovare la narrativa italiana, e che quindi dedicargli un Centro di documentazione e di studi impegnava ad essere all’altezza del suo nome, a tenersi lontano sia dalla retorica della “gloria locale” che dall’enfasi del fans club, per cercare invece di dar vita a un’operazione di ricerca e di confronto culturale.

Può essere utile ricordare sinteticamente le finalità e le tappe del percorso svolto in 15 anni di attività del CdT. Sono grato dell’opportunità che in tal senso mi viene offerta dai promotori di

¹ P. V. TONDELLI, *Camere separate*, Bompiani, Milano 1989, p. 109.

questa pubblicazione (in particolare al suo curatore, l'amico Angelo Fàvaro) ai quali sono ancor più riconoscente per il contributo importante che essa reca all'analisi critica dell'opera tonnelliana.

Del rapporto controverso fra Tondelli e Correggio ho già avuto modo di offrire una mia interpretazione qualche anno fa, descrivendo altresì il contesto in cui nacquero le prime iniziative del Comune di Correggio dedicate a Tondelli mentre era in vita e all'indomani della sua scomparsa².

Nel 1997, finalmente, maturò la decisione di dar vita al Progetto *Pier Vittorio Tondelli, la lettura, la scrittura*, sostenuto anche dalla Regione Emilia Romagna e dalla Provincia di Reggio Emilia e presentato al Salone del libro di Torino.

Fulcro del progetto era il *Centro di Documentazione*, inaugurato il 20 dicembre di quell'anno come sezione speciale della Biblioteca Comunale.

Da allora si è cercato, con sempre maggiore convinzione, di creare e rafforzare un circolo virtuoso fra – da una parte – raccolta, ordinamento e disponibilità pubblica delle fonti documentarie – dall'altra – promozione della ricerca e del confronto sull'opera tonnelliana (e ovviamente sul contesto letterario e culturale in cui essa è maturata e si è espressa)

Per affrontare il primo aspetto si è cominciato praticamente dal nulla, in quanto la Biblioteca possedeva giusto le opere di Tondelli e qualche sparso articolo raccolto casualmente negli anni precedenti.

Si è deciso di partire dai testi su e di Tondelli già pubblicati, tuttavia non limitandosi al solo materiale bibliografico, ma proponendosi di acquisire e conservare altre testimonianze (fotografie, registrazioni audio e video, ecc.).

² Cfr. V. MASONI, *Tondelli e il suo borgo*, in *Tondelli tour*, a c. di F. PANZERI, «Panta», 20, Bompiani, Milano 2003.

Fin dall'inizio si è cercato di stabilire una costruttiva collaborazione sia con la famiglia Tondelli che con il curatore testamentario Fulvio Panzeri; un rapporto di reciproca fiducia nel riconoscimento di una rispettiva autonomia, attento a tutelare oltre che le esigenze di studio anche il diritto alla riservatezza degli aspetti privati della vita di Tondelli, la cui prematura e "scandalosa" scomparsa era recentissima.

È stato proprio grazie ad un'accurata bibliografia fornita da Panzeri che è partita la ricerca del materiale su e di Tondelli.

La scelta fu quella di costruire un catalogo *ad hoc* che fosse nel contempo una bibliografia, per offrire da subito uno strumento conoscitivo importante a prescindere dal possesso fisico (opportunitamente segnalato) di tutti i documenti da parte del CdT.

Contestualmente venne deciso di inserire questo catalogo/repertorio bibliografico in un sito internet dedicato allo scrittore. Una scelta (fra supporto cartaceo o informatico) che oggi non si porrebbe neppure, ma che quindici anni fa non era scontata.

Il sito (<http://tondelli.comune.correggio.re.it>) oltre al catalogo (con la bibliografia e i testi ad esso collegati), mette altresì a disposizione pagine redazionali dedicate alla biografia dello scrittore e alle sue opere, materiale critico (articoli, saggi, relazioni, dossier, immagini, contributi audio e video) acquisito o prodotto dal CdT nel corso della sua attività, regolamenti e informazioni sui Premi Tondelli, link ad altri siti, una sezione news (il cui archivio, fra l'altro, offre un ricco anche se incompleto panorama delle attività su Tondelli realizzate non solo dal CdT dal 1998 in poi)³.

La scelta di utilizzare questo strumento si è rivelata molto utile: sia per le maggiori possibilità di ricerca che il mezzo informatico consente sia perché permette di eliminare quella distanza fisica

³ Va detto che il sito, pur rinnovato nel 2002, avrebbe oggi bisogno di un serio *restyling* tecnico e grafico; purtroppo le note difficoltà finanziarie in cui versano gli Enti locali non rendono tale ipotesi così agevole come si spererebbe.

che solitamente costituisce per l'utente un serio impedimento alla consultazione di archivi e biblioteche. Questo è tanto più vero per un Centro di documentazione che si rivolge anche ad un pubblico specializzato, quantitativamente limitato ma disseminato in Italia e all'estero. Nel corso degli anni abbiamo potuto sperimentare l'apprezzamento di questo strumento che, unito al *reference* sia telefonico che via email e a un servizio di *document delivery* ha consentito a molti utenti di risolvere le proprie necessità informative senza necessariamente venire a Correggio.

Proprio per aumentare i canali di comunicazione in tal senso, recentemente è stato creato anche un profilo Facebook sul CdT (<http://www.facebook.com/#!/centrodidocumentazionepiervittoriotondelli>).

Nel corso degli anni il continuo lavoro di implementazione della banca-dati ha consentito di acquisire, e in gran parte catalogare, circa 10.000 documenti.

Vi sono, innanzitutto, le opere di Tondelli pubblicate in Italia nelle varie edizioni. Pure le traduzioni delle sue opere in lingua straniera sono quasi tutte possedute dal CdT. Vale la pena ricordarle, anche perché possono offrire un quadro immediato della penetrazione dell'opera tondelliana nelle diverse aree linguistico-culturali. Ad esempio si rimane colpiti dal fatto che l'unica opera tradotta in inglese sia *Camere separate*, a fronte di una quasi completa disponibilità delle opere narrative di Tondelli in francese, tedesco e spagnolo.

La prima traduzione di *Altri libertini* è in lingua spagnola, a cura di Joaquín Jordà. Viene pubblicata nel 1982 col titolo *Otros libertinos* dall'Editorial Anagrama di Barcellona. Cinque anni dopo è la volta della traduzione francese, curata da Nicole Sels. Esce, col titolo *Les Nouveaux Libertins*, per i tipi delle Editions du Seuil, che nel 1985 avevano già pubblicato *Pao Pao*. In tale circostanza si crea un rapporto di reciproca stima e amicizia fra Tondelli e François

Wahl; un rapporto che proseguirà anche negli anni successivi attraverso un ricco scambio epistolare che il CdT possiede in gran parte. Nel 1990 viene pubblicata la traduzione tedesca di Christoph Klimke, edita da Rowohlt col titolo *Andere Freiheiten*. Nel 1994 arriva anche una traduzione giapponese, curata da Yasunori Tsutsumi e pubblicata dalla Tokyo Shoseki Co. Ultima in ordine di tempo è la recentissima traduzione in lingua polacca, pubblicata nel 2012 col titolo *Libertyni inaczej* da Korporacja Ha!art di Cracovia⁴; si tratta di un interessante e insolito lavoro collettivo promosso dall'associazione scientifica di italianistica dell'Università Jagellonica (Istituto di Filologia romanza) di Cracovia con il patrocinio dell'Istituto Italiano di Cultura di quella città. Il CdT non possiede purtroppo la traduzione catalana, pubblicata nel 1989 col titolo *Els nous llibertins* dall'Editorial Laia di Barcellona.

Di *Pao Pao* sono presenti la già menzionata traduzione francese (sempre di Nicole Sels) e quella tedesca, pubblicata nel 1989 col titolo *Pao Pao. Gruppenbild mit Mann*, con il medesimo editore e traduttore di *Andere Freiheiten*. Manca invece la traduzione spagnola, edita nel 1988 dall'Editorial Pòrtic di Barcellona (traduzione di Francisco Sales).

Di *Rimini* sono possedute la traduzione tedesca (Monaco, Goldmann Verlag, 1988, trad. di Benjamin Schwarz), quella spagnola (di Francisco Sales, pubblicata da Ultramar Editores nel 1988), quella catalana (anch'essa di Francisco Sales, pubblicata dall'Editorial Pòrtic nel 1989) e quella francese (Parigi, Editions du Seuil, 1990, trad. di Nicole Sels).

Tutte successive alla morte di Tondelli sono invece le traduzioni di *Camere separate. Chambres séparées* (Parigi, Editions du Seuil,

⁴ Per quanto concerne il gruppo di traduttori e l'operazione compiuta sul testo di Tondelli si veda il sito (in polacco): <http://ha.art.pl/wydawnictwo/zapowiedzi/2464-pier-vittorio-tondelli-libertyni-inaczej.html>

1992, curata dalla solita Nicole Sels), *Separate rooms* (Londra, Serpent's Tail, 1992, trad. di Simon Pleasance), *I adskilte vaerelser* (Copenaghen, Forum, 1992, trad. di Brigitte Regnar), *Quartos separados* (Lisbona, Publicações Dom Quixote, trad. di Maria do Carmo Abreu, 1993) e infine quella in lingua slovena *V ločenih spalnicah* (Maribor, Litera, 2006). Il CdT non possiede, invece, né la traduzione tedesca intitolata *Getrennte Räume* (Rowohlt, 1993, trad. di Hinrich Schmidt-Henkel), né quella in lingua catalana, intitolata *Habitacions separades* (Barcellona, Angle, 2002, trad. di Jordi Estrada).

Solamente due i racconti di Tondelli di cui si conoscono traduzioni: *Pier a gennaio* (pubblicato sia in Spagna che negli Stati Uniti) e *Frammenti di un autore inattivo* (pubblicato in Francia)⁵.

Il CdT, inoltre, possiede quasi tutti i testi di Tondelli pubblicati in volumi altrui, in quotidiani e periodici, oltre alle interviste.

Vi sono poi testi inediti (o quasi) che documentano la sua formazione scolastica (ad es. il tema dell'esame di maturità su *L'arte figurativa nell'età romantica*, la tesi di laurea su *Letteratura epistolare come problema di teoria del romanzo*), gli esperimenti giovanili nel giornalismo culturale (ad es. gli articoli apparsi nelle riviste locali, spesso ciclostilate), nel teatro o nel cinema (ad es. il testo della sua riduzione teatrale de *Il Piccolo Principe* di Saint-Exupéry, progetti o sceneggiature abbozzate di spettacoli teatrali, performance, videotape, peraltro quasi sempre attinenti la condizione esistenziale dei giovani)⁶.

⁵ Ampie ed approfondite analisi delle vicende editoriali e dell'accoglienza delle opere di Tondelli in Germania e in Francia sono state svolte, rispettivamente, da Sandra Siegert (*Tondelli e la sua ricezione in Germania*, relazione presentata al Seminario Tondelli – prima edizione, 2001, pubblicata in: <http://tondelli.comune.correggio.re.it/>) e Alessia Marcuzzi (*Un'analisi delle vicende editoriali della ricezione delle opere di Pier Vittorio Tondelli in Francia*, in: A. MARCUZZI, G. MALAVASI, G. NISINI, *Geografie tondelliane*, Guaraldi, Rimini 2007).

⁶ Parte di questi documenti sono descritti o pubblicati in: V. MASONI, *Tondelli e il suo borgo*, cit.; Pier Vittorio Tondelli, *la musica, Correggio, l'Emilia*, in, *Cor-*

Sono raccolti anche documenti che attestano il suo “mestiere di scrittore”. Ad esempio il copione di *La notte della vittoria (Dinner Party)* inviato da Tondelli nel 1985 per partecipare alla 38° edizione del premio Riccione-Ater per il teatro; testo che come è noto fu oggetto di diverse riscritture da parte dell’Autore sia prima che dopo. A questo genere di documenti vanno sicuramente iscritti i materiali preparatori di *Un weekend postmoderno*: sia il progetto dell’Opera, sia i numerosi dattiloscritti dei testi ivi pubblicati contenenti le correzioni autografe apportate dall’Autore rispetto all’originaria versione.

Molto importanti, ovviamente, sono i materiali audiovisivi, purtroppo non molto numerosi (erano altri tempi!). Anche in questo caso mi limito a qualche esempio: le registrazioni sonore della presentazione di *Rimini* a Correggio il primo giugno 1985, o dell’intervento di Tondelli al Convegno “Il racconto: attualità della letteratura” svoltosi a Trento nel marzo 1987; l’intervista televisiva realizzata per la RAI da Guido Davico Bonino all’indomani dell’uscita di *Altri libertini* o la partecipazione a “Mixer cultura” dopo la pubblicazione di *Un weekend postmoderno*.

Numerosi sono, naturalmente, gli scritti su Tondelli (volumi monografici, saggi, contributi, articoli, testimonianze) apparsi sia in Italia che all’estero posseduti dal CdT. Molti altri si limitano a citare Tondelli occupandosi di altro; in questi casi il loro rilievo ai fini della critica letteraria è scarso o addirittura nullo. Risultano tuttavia interessanti per altre ragioni: ad esempio per delineare, nel loro insieme, una sorta di penetrazione del “mito Tondelli” nel più vasto campo della cultura e del costume; oppure a disegnare una mappa di tutti coloro, scrittori ma non solo, che esprimono gratitudine

reggio mon amour, Lucio Lombardo Radice Editore, Correggio 2008. Oppure sono parzialmente letti e mostrati nel documentario *Lo chiamavamo Vicky* di Enza Negroni, realizzato con la consulenza del CdT e presentato in prima nazionale al “Biografilm” di Bologna nel 2011.

verso Tondelli o comunque in qualche modo vedono in lui (o anche in lui) un ispiratore del loro lavoro. Insomma anche in questo caso occorre farsi le domande giuste, e pensarci due volte prima di buttare ciò che all'apparenza sembra solo spazzatura⁷.

Come si è detto, in un primo momento il CdT ha utilizzato come "guida" la bibliografia inserita da Fulvio Panzeri in appendice a *L'abbandono* (Bompiani, 1993), poi aggiornata in occasione della pubblicazione del secondo volume delle *Opere* di Tondelli per i «Classici Bompiani» (a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2001).

Un ulteriore aggiornamento è contenuto in Enrico Minardi, *Pier Vittorio Tondelli* (Fiesole, Cadmo, 2003) e, soprattutto, in Antonio Spadaro, *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli* (Milano, Jaka Book, 2002); questo secondo volume, oltre a un'importate bibliografia, riporta in appendice sia «i testi di contenuto religioso della biblioteca personale di Tondelli», sia le sottolineature e le annotazioni autografe di Tondelli ad alcuni dei suoi libri.

Un successivo interessante contributo bibliografico sull'opera di Tondelli («una rassegna di *come* si è guardato ad essa») è rappresentato dal saggio di Alberto Sebastiani *Una mappa per gli studi su Pier Vittorio Tondelli*, pubblicato nel vol. 7, n. 3/2005, di «Poetiche. Rivista di letteratura» (Modena, Mucchi Editore).

In realtà va segnalato tutto il volume, in quanto si tratta di un numero monografico su Tondelli, curato da Giulio Iacoli con contributi di, oltre ai menzionati Sebastiani e Iacoli, Enrico Palandri, Federico della Corte, Giorgio Nisini, Francesco Gnerre, Kom-

⁷ Quasi tutto il patrimonio documentario è stato acquisito direttamente dal CdT, ma alla sua importanza hanno contribuito alcune donazioni avvenute nel corso del tempo da parte, in particolare, della famiglia Tondelli e di Fulvio Panzeri. Le schede del catalogo segnalano puntualmente la provenienza dei relativi documenti.

bola Ramadhani-Mussa e Viller Masoni. Un paragrafo del saggio di Sebastiani è dedicato al CdT, il cui sito web viene definito «una vera e propria miniera per lo studioso tondelliano».

Negli ultimi sette anni molte altre cose sono state scritte su Tondelli. Solo nel 2011, in occasione del ventennale della morte, sono usciti circa 400 articoli in cui è almeno citato.

In questa sede, pertanto, non posso che limitarmi ad un aggiornamento relativo alle monografie dedicate a Tondelli. A partire da un libro uscito nel 2004 ma non segnalato da Sebastiani: Aldo Tagliaferri, *Intorno a Tondelli. Testo e contesto. Conversazioni con Massimo Canalini* (Transeuropa).

Al 2005 risalgono due splendidi volumi riccamente illustrati e corredati da un prezioso apparato critico e documentario; entrambi sono stati curati da Fulvio Panzeri ed editati da Guaraldi; sono usciti in occasione di un duplice ventennale: la pubblicazione di *Rimini* e l'avvio del rapporto fra Tondelli e Riccione con l'assegnazione di un Premio speciale della Giuria del Premio Riccione per il Teatro a *La notte della vittoria (Dinner Party)*⁸.

Sempre nel 2005 è uscito *Pier. Tondelli e la generazione* di Enrico Palandri, pubblicato da Laterza.

Il 2007 è stato un anno particolarmente ricco; aperto da: *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta* di Elisabetta Mondello (il Saggiatore); concluso da una copia di testi editati da Guaraldi (ma, come si specificherà fra poco, derivanti dall'attività del CdT): *Il tramando emiliano nell'opera di Pier Vittorio Tondelli* di Luigi Levrini e *Geografie tondelliane* di Alessia Marcuzzi, Gabriele Malavasi, Giorgio Nisini. In mezzo c'era stato *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls* di Massimo Arcangeli (Carocci editore) che contiene un interessante capi-

⁸ P. V. TONDELLI, *Rimini. Il romanzo vent'anni dopo*, a c. di F. PANZERI, Guaraldi, Rimini 2005; IDEM, *Riccione e la riviera vent'anni dopo*, a c. di F. PANZERI, Guaraldi, Rimini 2005.

tolo intitolato *I giovani un po' "perversi" di Pier Vittorio Tondelli. Gergalismo e mimesi del parlato in Altri libertini (1980)*.

A questo stesso libro tondelliano è dedicato il bel saggio di Monica Lanzillotta intitolato *Giganti e cavalieri di strada. Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli* (Longo editore, 2011), con il quale concludo questa breve rassegna.

Oggi il catalogo/repertorio bibliografico del CdT costituisce obiettivamente lo strumento più completo e aggiornato. Tanto è vero che lo stesso Panzeri nell'ultima edizione delle *Opere* di Tondelli nei «Classici Bompiani», uscita a fine 2011, nel secondo volume ripropone la stessa bibliografia pubblicata nell'edizione del 2001, rinviando al CdT “per un aggiornamento bibliografico e per il reperimento di materiali utili all'approfondimento dell'opera di Pier Vittorio Tondelli”.

Come si diceva all'inizio, contemporaneamente all'arricchimento del patrimonio documentario si è proceduto a realizzare iniziative di confronto e ricerca sull'opera Tondelliana: presentazione della nuova edizione di *Biglietti agli amici*, Ed. Bompiani (giugno 1997); presentazione del volume di Roberto Carnero *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli* Ed. Interlinea (luglio 1998); produzione e rappresentazione di un allestimento teatrale di *Dinner Party* da parte della compagnia “L'Amaschera” (ottobre 1998); organizzazione di tre serate su *Il Romanzo italiano fra tradizione e presente* nell'ambito del Convegno internazionale *Spazi e confini del Romanzo* tenutosi a Forlì nel marzo 1999⁹; collaborazione all'iniziativa *Week-end Postmoderno: Tondelli, Firenze, gli anni '80*, svoltasi a Firenze nel maggio 1999; presenta-

⁹ Ai tre incontri (coordinati, rispettivamente, da Fulvio Panzeri, Alberto Casadei e Giulio Ferroni) parteciparono: Eraldo Affinati, Luigi Malerba, Enrico Palandri, Elisabetta Rasy, Tiziano Scarpa, Alessandro Baricco, Luca Doninelli, Giuseppe O. Longo, Carlo Lucarelli, Nino Majellaro, Romano Luperini, Edoardo Sanguineti e Walter Siti.

zione dello spettacolo del “Teatro Tribù” *Oggi è domenica, domani si muore. Dramma sentimentale ispirato all’opera di Pier Vittorio Tondelli* e di *Storie di gente emiliana. Letture e musica da Pier Vittorio Tondelli* a cura della cooperativa “Edoardo secondo Teatro” (luglio 1999); presentazione delle monografie *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli* di Elena Buia, Ed. Fernandel, e *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l’attesa* di Antonio Spadaro, Ed. Diabasis (dicembre 1999); giornata di studio *Pier Vittorio Tondelli tra musica e letteratura* (dicembre 2000); collaborazione all’organizzazione del convegno *Tondelli dieci anni dopo* tenutosi a Reggio Emilia nell’ambito di *Ricerca* (ottobre 2001)¹⁰.

Proprio in occasione del convegno reggiano nacque il progetto di una delle attività più proficue a cui poi il CdT ha dato attuazione e continuità: il *Seminario Tondelli*.

L’idea, nel corso di una chiacchierata informale durante una pausa del Convegno, venne lanciata da Sandra Siegert¹¹, appoggiata da Antonio Spadaro ed ebbe immediatamente la mia convinta adesione.

Si trattava di dar vita ad un appuntamento nel quale riferire e confrontare le ricerche e gli studi in corso o già svolti su Tondelli (soprattutto, ma non solo, in ambito universitario). Un progetto molto semplice, ma importante. Perché poneva decisamente

¹⁰ Il convegno fu coordinato da Fulvio Panzeri e Antonio Spadaro e vide come relatori: Angelo Guglielmi, Bart Van den Bossche, Filippo La Porta, Enrico Palandri, Aldo Tagliaferri, Generoso Picone, Enzo Golino, Alberto Bertoni e Peter Ayrton. Tutte le relazioni salvo l’ultima sono poi confluite in *Tondelli tour*, cit.

¹¹ Sandra Siegert si è laureata nel marzo del 2000 presso la Johannes Gutenberg-Universität di Mainz con una tesi sul contesto sociale, politico e geografico dell’opera di Pier Vittorio Tondelli. Nel 2001 si trovava in Italia per continuare i suoi studi in accordo con la sua Università. Nel 2004 ha pubblicato la monografia *Vom Skandal der Stille entgegen Wege im Werk Pier Vittorio Tondellis* (Monaco, Ed. Meidenbauer).

l'accento sul versante dello studio e della riflessione critica su Tondelli; si poneva in sinergia con i Premi promossi dal CdT per tesi di laurea/dottorato e per saggi (di cui si dirà fra poco); metteva a disposizione di studiosi (prevalentemente giovani) un'occasione "istituzionale" e continuativa per esporre e mettere a confronto pubblicamente l'esito delle loro ricerche; offriva, fra l'altro, preziosi stimoli e indicazioni ad altri giovani che avevano intrapreso (o si accingevano a farlo) un percorso simile.

In meno di due mesi venne organizzata la prima edizione del *Seminario Tondelli*, che si svolse a Correggio il 14 dicembre 2001. Nel corso di due sessioni – coordinate, rispettivamente, da Sandra Siegert e da Antonio Spadaro – si alternarono otto giovani ricercatori provenienti da altrettante Università, per metà italiane e per metà straniere.

Da allora si sono svolte (con cadenza annuale) altre undici edizioni del Seminario, nel corso delle quali sono state presentate circa 130 relazioni da studiosi (per lo più laureati o addottorati con tesi su Tondelli, ricercatori o docenti universitari) provenienti in prevalenza dall'Italia ma anche da altri paesi (Francia, Germania, Gran Bretagna, Polonia, Spagna, Stati Uniti e Ungheria).

Certo, la qualità dei contributi è stata di valore diverso, ma ognuno è venuto a portare nel *seminarium* il proprio *semen* con serietà, passione e umiltà, affinché il raccolto comune, la ricerca su Tondelli, possa crescere anche come il frutto di un lavoro in qualche modo collettivo, dal quale tutti si alimentano e al quale altri porteranno poi un nuovo seme. Si sono, fra l'altro, stabilite relazioni importanti anche sul piano umano, sia con il CdT che fra i partecipanti al Seminario, relatori o non.

Non si deve pensare, infatti, che alla base di questa iniziativa vi sia una vocazione ad uno "specialismo" asettico. La scrittura di Tondelli – come ha evidenziato Antonio Spadaro – ha sempre felicemente sfiorato il campo della critica grazie al suo particolare do-

no di stabilire con i lettori un rapporto di immediata empatia. La scrittura tondezziana è evocativa e coinvolgente; provoca ripulsa o un clima di partecipazione affettiva; fa scattare quel «qualcosa» che crea uno stretto legame tra testo e lettore. Avvicinarsi all'opera tondezziana sembra spesso portare a un bivio: o se ne analizza il valore artistico con gli strumenti della critica o si fa di Tondelli un «santino», l'icona di una generazione. Questi due approcci, proprio per la statura dello scrittore, probabilmente sono e rimarranno ineliminabili: Tondelli sarà studiato dalla critica, quanto amato dai suoi lettori e dai suoi "fans".

Il CdT, per vocazione istituzionale, il proprio contributo cerca di darlo offrendo stimoli e creando occasioni per andare a fondo nello studio dell'opera tondezziana. In questo confronto possono emergere interpretazioni e punti di vista anche assai diversi, ma questo è positivo: aiuta tutti nella complessa e paziente comprensione della ricchezza culturale che l'opera tondezziana contiene. Il lavoro critico consiste soprattutto nel raccogliere fili, seguire piste, intuire direzioni e verificarle con i testi, con pazienza e senza superficialità. Ma senza che venga sterilizzato.

Un segno di speranza in questa direzione viene proprio dal lavoro dei ricercatori che sono stati protagonisti dei *Seminari Tondelli*, per la capacità di conciliare entusiasmo e verifica critica, passione e capacità interpretativa.

In questo un ruolo prezioso lo hanno svolto gli studiosi che, assieme a me, hanno curato i *Seminari*. In *primis* Padre Antonio Spadaro che ha assicurato continuità di presenza fino al 2010, fino a quando cioè i crescenti impegni presso «La Civiltà Cattolica» (della quale è diventato direttore nel settembre 2011) glielo hanno consentito; ma importanti sono stati anche i contributi di Fabrizio Frasnè (che come curatore o relatore è quasi sempre stato presente) e, dal 2009, di Elisabetta Mondello.

Il Seminario si svolge nell'ambito delle *Giornate Tondelli* che, dal 2001, ogni anno si svolgono a Correggio a metà dicembre. Esse, oltre al *Seminario*, hanno ospitato tavole rotonde, presentazioni di libri, concerti, *reading*, proiezioni e mostre attinenti all'opera e alla figura di Tondelli, con le relative connessioni alla cultura italiana ed europea dell'ultimo trentennio.

A queste iniziative, sempre seguite da un pubblico numeroso e interessato, nel corso degli anni hanno portato il loro contributo decine di qualificati critici, docenti universitari, scrittori, musicisti, artisti, attori e registi.

I programmi completi delle Giornate sono pubblicati sul sito, mi limito a ricordare alcune iniziative particolarmente significative.

Nel 2003, ad esempio, presso il Teatro Comunale di Correggio (del cui Comitato di gestione Tondelli fece parte negli anni 1976-77 e che nel 1985 ospitò in prima nazionale *Altri libertini*, diretto da Gianfranco Zanetti che assieme allo stesso Tondelli curò anche l'adattamento teatrale) è stato presentato in prima nazionale *Dinner party*, con la regia di Nanni Garella, prodotto dalla Fondazione Emilia Romagna Teatro e dal Teatro stabile di Brescia.

Nel 2008 si è svolta una conversazione su *Pier Vittorio Tondelli, la musica, Correggio, l'Emilia*, con Luciano Ligabue, Fulvio Panzeri, Alberto Bertoni, Lucia Pergreffi e Viller Masoni.

Nel 2010 è stata la volta di una tavola rotonda su *Altri libertini trent'anni dopo* con Massimo D'Alema, Aldo Tagliaferri, Antonella Lattanzi e Viller Masoni. Alla stessa ricorrenza è stata anche dedicata una mostra documentaria, curata da ma e da Fulvio Panzeri. La rassegna – corredata da un quaderno di mostra – esponeva foto, articoli, oggetti e documenti inediti relativi al lavoro di preparazione del libro, all'accoglienza che ebbe, alla riduzione teatrale del 1985, fino alla revisione che Tondelli ne fece appena prima di morire.

Nel 2011 ricorrevano vent'anni dalla morte di Pier Vittorio Tondelli. La circostanza, a riprova della vitalità della sua opera, è stata occasione di numerose e diverse attività di ricordo ma anche di approfondimento.

Numerose città (come Napoli, Milano, Firenze, Padova, Bologna, Riccione, Rimini, Livorno, Latina, Ravenna, Trento, Bari, Torino, Mantova, ma anche Seoul, Dresda, Colonia) hanno ospitato iniziative dedicate a Pier Vittorio Tondelli.

Allo scrittore correggese o alle sue opere sono stati dedicati anche film (*Lo chiamavamo Vicky* di Enza Negrone, *Davanti a un bicchiere di vino* di Damiano Debbi); spettacoli teatrali o di danza (*Biglietti da Camere separate* allestito dai Teatri di Vita di Bologna, *Ombre d'estate* dei Teatri d'Imbarco di Firenze, *Flashback/Camere separate* del Movingtheatre di Colonia); servizi televisivi e radiofonici su emittenti italiane ma anche straniere (ad esempio un documentario radiofonico di mezz'ora intitolato *Pier Vittorio Tondelli, detto Vicky* trasmesso dalla Rete 2 della Radio Svizzera Italiana); moltissimi articoli su quotidiani e riviste e, infine, la riedizione delle *Opere* di Tondelli nei Classici Bompiani.

È stata perfino recuperata la piccola incursione che Tondelli fece nella canzone. Due testi che Tondelli aveva scritto per Freak Antoni (rimasti nel cassetto e pubblicati poi nel volume *Tondelli e la musica* curato da Bruno Casini) sono stati musicati e incisi: uno (intitolato *Sciare*) dallo stesso Freak Antoni, l'altro (intitolato *Amore mio fallimentare*) da Frankie Magellano.

Diverse di queste iniziative hanno visto una presenza o una collaborazione del CdT.

Uno degli appuntamenti delle Giornate Tondelli 2011 è stato perciò dedicato al racconto, attraverso le testimonianze dei protagonisti, di alcune delle più importanti iniziative dedicate a Tondelli in Italia e all'estero in occasione del 20° anniversario della scomparsa, una sorta di "Tondelli tour 2011". Vi hanno partecipato:

Massimo Zamboni (musicista e scrittore), Bruno Casini (scrittore e operatore culturale), Freak Antoni e Frankie Magellano (cantautori), Enza Negroni (regista), Simone Bruscia (direttore del Premio Riccione per il Teatro), Elisabetta Sgarbi (direttrice editoriale di Bompiani), Fulvio Panzeri (curatore delle *Opere* di Tondelli), Christoph Mayer (docente presso l'Universität Regensburg di Dresda), Lucio Izzo e Carla Vitantonio (Istituto Italiano di Cultura a Seoul).

Di tutte queste iniziative il CdT possiede registrazioni audio e a volte anche video. Molti interventi, specialmente fra quelli svolti nei Seminari, sono pubblicati integralmente sul suo sito, che si configura così non solo come una bibliografia-catalogo ma come una biblioteca digitale su Pier Vittorio Tondelli.

Il Terzo e fondamentale tassello del Progetto *Pier Vittorio Tondelli, la lettura, la scrittura* è costituito dai Premi a lui dedicati.

Essi, fin dall'inizio, sono stati pensati per perseguire due obiettivi: incentivare lo studio critico dell'opera tondezziana, sostenere e promuovere la pratica della scrittura giovanile.

Di qui l'attivazione di quattro distinti Premi: per testi inediti e opere edite di narrativa di giovani autori italiani; per tesi di laurea e per saggi critici su Pier Vittorio Tondelli. Tralascio ulteriori dettagli sui primi due, ritenendo invece preferibile in questa sede fornire qualche informazione su quelli destinati a incentivare lo studio e la ricerca su Tondelli.

Il Premio per tesi su Pier Vittorio Tondelli (internazionale) prevede due sezioni: una riservata alle tesi di laurea triennale e ai diplomati in Conservatori e Accademie, l'altra riservata invece alle tesi di laurea magistrale e di dottorato di ricerca. A partire dalla 2^o ed. è stato previsto un premio per i vincitori, che consiste nella pubblicazione delle loro tesi.

Il concorso per saggi su Pier Vittorio Tondelli (internazionale) prevede come premio la pubblicazione del saggio vincitore e la somma di 1.000 €. I regolamenti delle precedenti edizioni sono

disponibili nel sito internet del CdT. L'ultima edizione (la 4° per le tesi e la 3° per i saggi) si è conclusa con la proclamazione dei vincitori in occasione delle Giornate Tondelli 2011.

Già all'inizio si è deciso di qualificare i Premi anche attraverso la nomina di una Giuria di assoluto prestigio, così composta fin dalla 1° edizione: Ezio Raimondi (Presidente), Alberto Bertoni, Roberto Daolio, Fabrizio Frasnèdi, Viller Masoni, Fulvio Panzeri e Antonio Spadaro; in occasione dell'ultima edizione la Giuria è stata integrata con Elisabetta Mondello. La partecipazione ai concorsi è cresciuta nel corso degli anni: a partire dai cinque elaborati della prima edizione del solo premio per tesi (1999) si è passati ad una trentina per ciascuna delle tre edizioni successive per tesi e per saggi, arrivando così complessivamente a quasi un centinaio di lavori: una piccola biblioteca.

Buona anche la quantità e la qualità dei partecipanti provenienti da Università straniere, che spesso hanno addirittura conquistato il podio: Bart Van den Bossche (Università di Lovanio, Belgio) nella 1° ed. del Premio per saggi (*ex aequo* con Giulio Iacoli); Erik Bernasconi (Università di Friburgo, Svizzera) nella 2° ed. del Premio per tesi (*ex aequo* con Mauro Vianello); Andrzej Szewczyk (Università di Varsavia, Polonia) nella 4° ed. del Premio per tesi magistrale (*ex aequo* con Anna Remelli).

Questi gli altri vincitori. Premio per tesi: 1° ed.: *ex aequo* Elena Buia e Antonella Cilento; 3° ed. per tesi triennale: *ex aequo* Gabriele Malavasi e Alessia Marcuzzi; per tesi magistrale: Luigi Levri; 4° ed. per tesi triennale: Eugenio Santangelo. Premio per saggi: 2° ed. Giorgio Nisini; 3° ed. Gianni Cimador.

Dopo i tre volumi che hanno raccolto le tesi e saggi vincitori delle precedenti edizioni¹² è ora in preparazione una quarta pubblicazione che accoglierà gli elaborati premiati nel dicembre 2011.

Anche i Premi costituiscono una evidente occasione di sinergia fra i diversi strumenti attivati dal CdT: gli autori delle tesi e dei saggi ne hanno utilizzato la documentazione e, a volte, la consulenza. Ma poi hanno anche contribuito ad arricchirlo; in primo luogo consegnandogli il frutto del loro lavoro (mettendolo così a disposizione delle successive ricerche); inoltre talvolta hanno segnalato o addirittura fornito copia di materiali non posseduti dal CdT rinvenuti nel corso delle loro ricerche (in questo particolarmente generosi si sono dimostrati Maddalena Bellanova e Giandomenico Turchi).

In conclusione, nel corso di questi quindici anni il CdT ha via via arricchito il proprio patrimonio e qualificato la propria attività. Grazie al suo carattere permanente e a un'iniziativa costantemente orientata agli obiettivi progettuali dianzi esposti, penso di poter legittimamente sostenere che esso è divenuto sempre di più un punto di riferimento essenziale per coloro che sono interessati a conoscere e studiare l'opera di Pier Vittorio Tondelli.

Correggio, dicembre 2012

VILLER MASONI

¹² *Studi per Tondelli*, a c. di V. MASONI e F. PANZERI, Monte Università Parma Editore, Parma 2002; L. LEVRINI, *Il tramando emiliano nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; A. MARCUZZI, G. MALAVASI, G. NISINI, *Geografie tondelliane*, cit.

RICORDO

Annamaria Andreoli

Ho conosciuto Tondelli a Bologna, agli inizi degli anni '80, in una felice circostanza festosa. Per conto dell'amministrazione comunale organizzavamo da gennaio a maggio una serie di incontri con poeti e scrittori, che venivano presentati al pubblico e sottoposti a un fuoco di fila di domande. Dico organizzavamo, perché avevo piccola parte nel fissare il cartellone stabilito durante riunioni piuttosto animate che si svolgevano nella casa ospitale di Luciano Anceschi, che della poesia era un amante corrisposto. La vera anima dell'iniziativa era però Niva Lorenzini e certo a lei si deve l'invito a Tondelli: della poesia Niva non era un'amante, ma una passionaria. Inutile dire, visto il luogo e visti i nomi, che i Novissimi e il Gruppo '63 avevano tra gli invitati priorità assoluta. Del resto, io allora insegnavo al DAMS accanto ad Alfredo Giuliani, il poeta di *Azzurro pari venerdì*. Entrambi abitavamo a Roma, perciò viaggiavamo insieme su e giù e ogni volta che con il treno entravamo nella galleria di San Benedetto Val di Sambro lui chiudeva gli occhi e incrociava le dita perché l'attentatore, con la bomba, era di sicuro in cerca della rima baciata, cioè l'incontro dei due treni nel tunnel per la deflagrazione magnifica sbagliata di poco la prima volta: ci avrebbe riprovato.

Insomma tutto era poesia e non sorprende che le serate fossero affollatissime. Dopo il gran pieno di un migliaio di persone con Sanguineti, perché ancora non si erano affacciati i talk-show televisivi con gli scrittori e di festival della letteratura non c'era neppure l'ombra (adesso sono troppi), si presentò il problema della

sede. I piccoli locali a disposizione non bastavano. Andava bene la gente accalata, in piedi o seduta per terra, ma una signora in là con gli anni si era sentita male e fu un problema farla uscire. È qui che io entro più direttamente in campo e il mio incontro con Tondelli diventa ravvicinato. Come ottenere una sede adeguata? Le amministrazioni comunali sono misteriose e infiniti gli spazi urbani che controllano. Tanto si brigò che l'assessore mi mise a disposizione un suo giovane *factotum* perché insieme con lui ispezionassi i locali disponibili nel centro della città. Così un mattino si presentò un ventenne, aspirante burocrate di partito, con un enorme mazzo di chiavi, che momentaneamente appagava tutte le sue aspirazioni, per un sopralluogo in lungo e in largo fra chiese sconsacrate, ex-dopolavoro, ex-magazzini, ex-fabbriche (da non credere la quantità di patrimonio immobiliare in disuso che una città lascia alla malora), finché trovammo.

«Ma che brava a trovare questo posto». Chi parla è Tondelli, durante la cena che veniva offerta ai relatori al piano terra di palazzo Bentivoglio, messo a disposizione da Fauzia Colletti. Anche lei, l'ospite generosa, su e giù fra Bologna e Roma insieme con il marito filosofo che amava Leopardi. E la conversazione non poteva non cadere sulla vita bolognese, sulle micidiali autostrade per biciclette in via Indipendenza, sulla finta Svizzera all'ombra delle due torri, sugli autobus a due piani, la moda dei soffitti blu-Giotto e delle donne tutte bionde; e, per contrasto, sull'accogliente sbraco ingovernabile di Roma, dove tutti sono sempre in giro e sembra che nessuno lavori: Bologna crede di essere Bologna, Roma sa di essere Roma. Meglio di altri, i romagnoli come Longanesi o Fellini hanno espresso un misto di fascino e repulsione nei confronti dell'Urbe e del suo cielo imperiale. Sotto i portici, che fanno di Bologna un chiuso bosco di colonne, il cielo non si vede perché non c'è niente da vedere, tant'è vero che le campane suonano dall'alto verso il basso, mentre a Roma, all'inverso, il suono sale in alto e

RICORDO

con il suono lo sguardo. I sampietrini sconnessi e le cartacce in terra danno meno nell'occhio.

Discorsi un po' così, ai quali Tondelli si era divertito: «mi piacerebbe vivere qualche tempo a Roma». Ora che ripenso al potente narratore di *Rimini*, romanzo allora in cantiere, mi rendo conto che la piega della conversazione, riguardando l'anima dei luoghi, doveva averlo interessato. E ripenso che quelle serate di poesia oggi sono popolate di morti (rimane il sempreverde Arbasino): Porta, Sanguineti, Zanzotto, Guglielmi, Giuliani, Giudici. Con Porta, Tondelli fu dei primi, ma solo dopo aver abitato per alcuni mesi nella Roma che definiva palazzeschiana (vi perdurano i negozi di abbigliamento per religiosi unici al mondo), avendogli io affittato un piccolissimo attico in via di Sant'Ignazio, tra piazza Venezia e il Pantheon. L'attichetto era irresistibile e l'avevo abitato per quasi un decennio. Col tempo era diventato stretto, ma pur avendo cambiato casa non riuscivo a staccarmene. Era stato comprato da Maria Vittoria Visconti di Modrone e aveva ospitato Luchino! Ancora lo rimpiango e Tondelli mi ha aiutato a staccarmene, anche se quella residenza teatrale si era rivelata un destino perché, credo non per caso, la mia nuova abitazione nei pressi di piazza Navona, in via del Governo Vecchio, era appartenuta a Gassman (tutta buchi nei muri per proiettori, il caminetto incorniciato da quinte d'ottone e praticamente si mangiava su un palcoscenico).

Quando eravamo entrambi romani ci si incontrava per ridere. Tondelli era allegro. Mi parlava dei suoi studi universitari come di una medicina amara e soprattutto del romanzo che aveva appena concluso: gli scorci lirici della Rimini notturna, antibalneare, luci nel buio, al neon, intermittenti, e fari di automobili. Gli piaceva raccontare il movimento visivo. La tradizione del romanzo italiano lo lasciava freddo e mi diceva di non amare il nostro stenterellismo, specie linguistico. Voleva avere dei lettori giovani, essere amato dai lettori giovani. Era per lui un punto d'onore ignorare Mo-

ANNAMARIA ANDREOLI

ravia e i Parioli degli *Indifferenti* gli erano sembrati «ingessati», immobili («non c'è nessuno. In giro ci sono solo anziani con i cani»). Allora non sapevo che ciò che si dice fa parte di un nostro teatro in cui ci diamo il ruolo determinato da chi ci sta ad ascoltare. L'ultima volta l'ho visto alla stazione Termini. Io arrivavo, lui partiva di corsa. Tutti e due col braccio alzato ci siamo salutati a lungo, a lungo. A lungo? Un attimo.

L'INSOSTENIBILE LEGGEREZZA DELL'ESSERE:
DA TONDELLI A TONDELLI

Rino Caputo

Ad un autore, un poeta, un artista che crea un'opera di valore, destinata a rimanere viva oltre il tempo e lo spazio della creazione, si deve il riconoscimento della formazione, la ricostruzione documentata e documentaria dello *Zeitgeist*, che ha impregnato la sua insieme alla vita dell'opera, la sapienza e la ponderazione critica e di analisi, la cultura necessaria a distinguere e valutare, nel tempo-col tempo, la complessità e l'ambiguità dei messaggi. Per chi si occupa da una vita di Letteratura e di critica letteraria, insieme (e oltre) allo studio delle teorie e alla loro varia applicazione, insieme (e oltre) agli ismi delle analisi e delle più differenti operazioni (anche chirurgiche) operate sul corpo vivo delle opere, quel che rimane al centro sono gli autori con i loro testi nell'epoca nella quale autori e testi hanno visto la luce, in una prospettiva di continuità formativo-culturale col passato, rispetto ai modelli e a quella che Harold Bloom, con una felice formula, coniata per la rivoluzione epistemologica primonovecentesca, ha chiamato "angoscia dell'influenza", e di ricezione sincronica e diacronica, in una relazione ordinata con il pubblico dei lettori di cui poco o nulla si può valutare. Non è un problema di *Eutanasia della critica*¹ o di progressiva perdita di quel ruolo dominante che la critica letteraria aveva assunto nel panorama culturale, almeno fino agli anni Sessanta, ma più distintamente, invece, si tratta di un chiarimento argomentato che nuovamente dia una risposta all'interrogativo su quale debba

¹ Cfr. M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.

essere, oggi, la funzione precipua della critica e della storia della letteratura in un contesto nuovo e in costante mutamento. Le differenti scuole delle differenti aree culturali e geografiche che si sono avvicinate, dal formalismo strutturalista al tematismo e alla critica psicanalitica e marxista, dalle teorie della ricezione al poststrutturalismo e alla critica genetica e decostruzionista, per citare solo le più note e che hanno lasciato segni indelebili, hanno svalutato e reso la critica letteraria dissertazione astrusa e eteronoma rispetto al proprio oggetto e alla finalità ermeneutica e di comprensione del testo. In un momento nel quale tutto vagola alla ricerca di una consistenza, è necessario tornare a riaffermare la funzionalità di alcuni capisaldi ineludibili: un testo letterario nasce e si sviluppa in un contesto autoriale, storico, culturale, e quel testo contiene in sé i testi delle epoche che lo hanno preceduto, letti-conosciuti dal suo autore, così come si accinge, dalla sua pubblicazione in avanti, ad entrare nella costellazione di opere degli autori che verranno.

Una tale consapevolezza induce, dunque, a leggere, a studiare, a interpretare la produzione di un autore in un *continuum* temporale, dal passato al futuro, e spaziale, nelle aree geografiche che l'autore ha frequentato, anche soltanto attraverso le letture, e a scorgere e decrittare rimandi, influenze e mistioni.

Pier Vittorio Tondelli offre se stesso, come autore-narratore e intellettuale, e la propria *Opera*, narrativa e saggistica o giornalistica, ad una simultanea congerie di considerazioni critiche e letterarie, che emblematicamente non possono non valutare quella personalità se non inquadrata all'interno della cultura e espressa singolarmente nelle manifestazioni politiche, sociali, antropologiche che dagli anni Settanta giungono alle soglie degli anni Novanta, in Italia e in Europa. I tratti distintivi della personalità e dell'*Opera* di Tondelli, il *vario stile* della sua scrittura, i riferimenti della sua cultura divengono epocali, nel significato più proprio dell'aggettivo: poiché

contengono e propongono, in una sintesi superiore, le peculiarità, i tic, i timori, gli ardori, i desideri, le passioni, gli inganni, le insofferenze di un'intera epoca, scaturendo come conseguenza quasi dal momento storico precedente e preparando, in una sorta di sala di prove, l'epoca successiva. Il periodo che interessa Tondelli è il trentennio drammatico e tormentato che si dipana dai cosiddetti anni di piombo, di Prima linea e delle Brigate rosse, delle stragi terroristiche di sinistra, questo decennio si conclude con la strage del 2 agosto alla stazione di Bologna, e che vede l'impulso delle manifestazioni violente-eversive di destra. Tondelli lo intende e lo affronta consapevolmente, nonostante la giovane età, mentre frequenta il liceo classico di Correggio e partecipa alle riunioni dell'Azione Cattolica, ascolta e canta le canzoni di Battisti, si dedica alla lettura e alla scrittura, mette in scena una riduzione del *Piccolo Principe*, e (è il 1974) svolge la traccia del tema di maturità (particolarmente lodato dalla commissione) su "L'arte figurativa dell'età romantica", per poi frequentare il DAMS di Bologna, studiando con Eco e con Celati. Se la pubblicazione del suo primo volume di racconti, *Altri libertini*, è del 1979, con il trasferimento a Milano potrà prendere consapevolezza della varietà culturale, in una città veramente europea, passando dalla provincia alla metropoli che si avviava a divenire il centro dei desideri e delle realizzazioni del sogno (effimero) degli italiani negli anni Ottanta. Mentre a Bologna la stazione deflagra a causa di un potente ordigno, Tondelli è a Roma, per svolgere il servizio di leva, come narrerà in *Pao Pao*, nel quale dipinge con mano felice una situazione complessa e di difficile trattamento letterario, con una particolare attenzione alle sollecitazioni culturali di quei primi anni Ottanta: le droghe, una spiccata sessualità, quello che Tondelli stesso definisce il sound di quel momento. È a tal punto consapevole della scrittura, della letteratura, dei movimenti, si pensi ai Magazzini Criminali e a Falso Movimento, che l'idea di un romanzo che avrebbe potuto assumere il

titolo di *Un weekend postmoderno* risale a questo periodo. Ha letto molto, tutto quel che in questo momento offre il panorama editoriale italiano: soprattutto ama la letteratura americana. Viaggia per l'Italia: ancora Roma, Firenze, Milano, la costiera romagnola dove gli viene ispirato *Rimini*, forse il più riuscito e migliore romanzo degli anni Ottanta. Dalla seconda metà degli anni Ottanta inizia anche a viaggiare in Europa, in particolare in Germania, in questo momento inizia anche a curare egli in prima persona progetti di scrittura narrativa che confluiranno in diverse antologie: l'autore-narratore diviene 'trovatore' di giovani talenti letterari. E soltanto tre anni prima della morte progetta e realizza una delle più interessanti riviste letterarie stampate in Italia: «Panta». Gli Ottanta in Italia sono gli anni lieti del disimpegno, del consumo di tutto a tutti i costi, dell'edonismo più o meno reaganiano, dei giochi elettronici e di Videomusic, del disgelo fra USA e URSS, si aprono con *Il nome della Rosa* di Umberto Eco, con i film *Blade Runner*, *Guerre Stellari*, *E.T.*, si chiudono con il craxismo, il fallimento della Milano da bere, Madonna, i Duran Duran e gli Spandau Ballet, la New Wave, con l'AIDS e la diffusione delle tecnologie digitali. Nel 1990, Tondelli farà appena in tempo a pubblicare il suo ultimo romanzo *Camere separate*, intimista e desolato, un romanzo di morte, ma non di disperazione, e *Papergang*, l'ultimo volume antologico del progetto Under 25, nel quale si trovano al loro esordio alcuni fra i nomi della narrativa contemporanea, e nell'ultimo articolo che pubblica sul «Manifesto» nel 1991, scrive: «Gli anni Novanta riscoprono la partecipazione, l'impegno e, cosa ben più importante, la solidarietà»². Più che una constatazione, un auspicio.

Quando Tondelli nasce (1955), Roland Barthes lavora a *Miti d'oggi*, una raccolta di saggi scritti fra il 1954 e il 1956, e appare in volume nel 1957. Nella riedizione del volume effettuata negli anni

² P. V. TONDELLI, in *Cronologia*, a c. di F. PANZERI, *Opere. Romanzi. Teatro. Racconti*, Bompiani, Milano 2000, p. LII.

Settanta, il critico scriveva una nota nella quale sosteneva che nel volume si sarebbero potute constatare due differenti determinazioni «da un lato una critica ideologica applicata al linguaggio della cosiddetta cultura di massa; dall'altro un primo smontaggio semiologico di questo linguaggio», e concludeva «quello che resta, oltre al nemico capitale (la Norma borghese), è la necessaria congiunzione di quei due gesti: niente denunce senza il loro sottile strumento di analisi, niente semiologia se non finisce per assumersi come una semioclastia»³.

Gli anni Settanta appaiono sacrificati ad una sorta di ideologismo impegnato, problematico e connesso con un recupero etico, che segue come reazione alla neoavanguardia e allo sperimentalismo degli anni Sessanta, mettendo in crisi la creazione letteraria. Sono gli anni de *Le stelle fredde* di Guido Piovene (che nel 1970 vince il Premio Strega) del *Sillabario I* di Goffredo Parise, de *La storia* di Elsa Morante, de *L'affaire Moro* di Leonardo Sciascia, di *Corporale* di Paolo Volponi, de *La chiave a stella* di Primo Levi (che vincerà lo Strega nel 1979).

Le implicazioni ideologico-politiche della critica pongono autori e artisti in reiterate difficoltà e aprono un dibattito complessivo che propone un ritorno, sia per quanto riguarda il romanzo sia per la poesia, alla lettura dei classici della letteratura, incalzando i tentativi di ricerca e di sperimentazione. È l'epoca della cosiddetta critica militante⁴.

Si può affermare che la pubblicazione del volume di Bachtin, *Estetica e romanzo*, nel 1979, potrebbe considerarsi come lo spartiacque fra quel momento e una nuova fase di liberazione da una malintesa ortodossia di impegno politico e culturale, per una rivalutazione della creazione veramente poetica dell'opera letteraria.

³ R. BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, p. XVII.

⁴ Si veda la raccolta di saggi di S. VERDINO, *Questioni di teoria critica*, Alfredo Guida editore, Napoli 2007, pp. 39-48.

Almeno due eccezioni e deviazioni si devono reperire nel corso di quegli anni Settanta, due romanzi conosciuti da Tondelli: *Porci con le ali* di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera (1976) e *Boccalone* di Enrico Palandri (1979). Questi due romanzi configurano le premesse per una liberazione dall'egemonia della critica marxista: nel primo veniva narrata la vicenda diaristica "sessuopolitica di due adolescenti" (così il sottotitolo), con un linguaggio che rompeva ogni residuo e limite con la tradizione, per proporre una realtà linguistica ai limiti della volgarità e della quotidianità adolescenziale, nella quale si mescono la libera sessualità con l'incomprensione e la paura del mondo che sta per piombare nell'assurdità del vuoto: rileggere l'incipit del romanzo, oggi, sembra ancora più forte e scandaloso che non in quel 1976: «Cazzo. Cazzo cazzo cazzo. Figa. Fregna ciorgna. Figapelosa, bella calda, tutta puzzarella. Figa di puttarella»⁵.

Nell'altro romanzo, "una storia vera piena di bugie" come si legge nel sottotitolo, si narra una storia di giovani che non sanno affrontare il loro presente, fra urla, pianti, dissensi, giochi e che non sanno più ribellarsi. In un soliloquio che assomiglia ad un monologo teatrale si lamenta il protagonista: «Signori, io penso se oggi sia il caso di giustificare la mia vita con il rito del fannullone, o del lavoratore, o se ho voglia di ricominciare tutto da capo un'altra volta, se la mia giornata è già stata scritta in qualche libro, o se posso reinventare la mia vita... la mia macchina dei desideri non è sincronizzata con la macchina del lavoro... con la macchina del giusto e dell'illegale, produce diecimila comportamenti ogni giorno, diecimila domande; sono la sola macchina di cui abbia rispetto, la sola, a cui chiedo di vivere meglio... romperò le vostre macchi-

⁵ M. LOMBARDO RADICE, L. RAVERA, *Porci con le ali*, Savelli, Roma 1976, p. 3.

ne... inventerò me stesso, come riuscirò a farlo nel linguaggio che ancora ci appartiene»⁶.

Fra i due, nel 1978, non passa inosservato, per varie ragioni, il romanzo di Alberto Moravia *La vita interiore* felicemente sbranato dalla critica.

Queste, insieme a infiniti altri segnali, sono le premesse per l'apertura e il recupero dell'espressione artistica non pre-orientata o funzionale ad una qualche posizione ideologica: gli anni Settanta non trascorrono invano in una dialettica, spesso capovolta e capovolgibile, dell'impegno e del disimpegno. Tondelli lavora al suo primo libro *Altri libertini* fra il 1978-1979, giovandosi nella scrittura non solo della propria personale esperienza, ma anche di tutti quei romanzi italiani e americani che nutrono il suo desiderio di raccontare e raccontarsi in un modo nuovo e non-convenzionale. I margini, gli "scazzi", le nevrosi, il senso di precarietà e inconsistenza, le droghe, la sessualità assurgono a materiale narrativo degno di entrare pienamente nella narrazione. Tondelli supera gli anni Settanta, proprio perché quegli anni sono stati gli anni della sua formazione scolastica e universitaria, li conosce, li ha vissuti con consapevole intensità dalla duplice prospettiva cattolica e della provincia emiliana saldamente a sinistra. E tuttavia la lettura di *Altri libertini* indusse il colto e aristocratico D'Alema a scrivere sulle pagine dell'«Espresso»: «Devo dire con sincerità che lessi con fastidio *Porci con le ali* e che non riuscii a finire *Boccalone*» e recupera invece «*Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli» che gli «sembra un libro da leggere». Spiega poi in quale modo debba leggersi quel libro di racconti: «Intendiamoci, non come "testimonianza" del mondo giovanile. È fin troppo facile vedere che ciò che si rispecchia in queste pagine non è tutto il mondo dei giovani. Ma proprio perché siamo di fronte a un prodotto "colto", non improvvisato, ed esplicitamente

⁶ E. PALANDRI, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Bompiani, Milano 2002, p. 40.

e con ricercatezza “letterario”, il messaggio che trasmette colpisce più a fondo». Infine: «Un’ultima notazione che spero non espressa per deformazione professionale. *Altri libertini* è un romanzo “politico”. Se non altro perché l’esperienza giovanile che racconta svela una “mancanza” di politica, o se si preferisce, una crisi della politica. Si dirà che l’immagine della società e del popolo dell’Emilia che ne viene fuori è ingiusta. Lo penso anche io», e tuttavia non rinuncia a riconoscere “comunemente” «il valore di denuncia che il libro assume»⁷.

È ormai consolidata nel complesso degli studi critici inerenti all’*Opera* di Tondelli una presa d’atto della varia formazione letteraria dello scrittore. Disseminate tanto nei romanzi quanto nelle prose teoriche e saggistiche e giornalistiche le sue letture. Si va da *Guerra e Pace* a *Il Signore degli Anelli*, dalle *Elegie duinesi* di Rilke al Proust de *La recherche*, dalle *Poesie* di Whitman all’*Infanzia di un capo* di Sartre, al *Libro bianco* di Cocteau, a *Querelle de Brest* di Genet, da *Dedalus* di Joyce a *Deserto* di Morrison, da Kerouac a Leavitt, e inoltre non devono escludersi i poeti della Beat Generation e gli scrittori della neoavanguardia italiana, in primis Arbasino, insieme ai classici greco-latini, la *Bibbia* e il *Libro Tibetano dei Morti*, Foscolo e Leopardi, ma anche Nietzsche e Céline, e molti altri, che l’infaticabile lettore non esclude dalla propria onnivora lettura⁸.

A testimoniare “tutti i suoi libri”, tutte le sue letture, il finale di un noto racconto di Tondelli, che oltre a configurarsi come premessa per la fine della sua esperienza letteraria, è anche una summa rapida della sua formazione:

⁷ M. D’ALEMA, *Ma non sono tutti così*, in «L’Espresso», 10 febbraio 1980.

⁸ Tutti gli autori e i testi citati si trovano a loro volta citati fra gli autori e le letture di Tondelli; si rivedano i testi che compongono il secondo volume delle *Opere*: P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Bompiani, Milano 2001, in particolare si vedano *Un weekend postmoderno* (pp. 5-617); *Il mestiere di scrittore* (pp. 779-941).

Così ritorno al punto di partenza. Questo viaggio letterario ricco di vissuti, di esperienze, di ricordi, di volti di amici, inevitabilmente finisce là dove è incominciato: in terra d'Emilia. È occorso del tempo per capire, dentro di me, che pur essendo un inguaribile estimatore di musica pop e rock, pur essendo un consumatore di cinema americano e di letteratura della beat generation, sono anche profondamente emiliano. E, in questo senso, legato alle mie origini in quel modo tutto particolare – generoso, forse –, esuberante e ansiosamente malinconico che hanno i personaggi della mia terra. Quando ho cominciato a ricercare nelle opere letterarie i significati che il vino, di volta in volta, aveva prodotto, in realtà cercavo una via di fuga alle ristrettezze della vita provinciale. Cercavo altri contenuti da immettere in una personalità ancora in cerca d'autore. A distanza di dieci anni, avendo viaggiato, conosciuto altri continenti e altre tradizioni, mi ritrovo a osservare i miei genitori che imbottigliano il vino [...] con la consapevolezza che, scomparsi loro, io – con tutti i miei libri e la mia letteratura – non saprò fare altrettanto⁹.

Tondelli-lettore segue una duplice direttrice: verticale, riconsiderando la tradizione storica italiana ed europea, e trasversale con una particolare attenzione al romanzo americano.

Le sue letture si trasferiscono poi nella sua scrittura: la metafora della materia spugnosa che assorbe e rilascia è efficace per semplificare questo processo osmotico-emotivo della lettura-scrittura in un tessuto intertestuale davvero a maglie strettissime e indistinguibili. «Grande genio, Louis Ferdinand Céline» con l'entusiasmo di un urlo sostiene Tondelli¹⁰.

⁹ IDEM, *Un racconto sul vino*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 788-789, inoltre in questo racconto sono citate numerose letture di Tondelli.

¹⁰ IDEM, *Colpo d'oppio*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 780.

L'orizzonte della scrittura di Tondelli è nella quantità di letture, nell'esperienza degli anni Settanta e nell'espressione libera-liberata degli anni Ottanta, fra lo sperimentalismo un po' di maniera di *Altri libertini* e l'intimismo esasperatamente biografico di *Camere separate*, con al centro il Romanzo del decennio cruciale della sua vita, penultimo in attesa della fine del millennio, *Rimini*. Voglio dire che è il romanzo che "contiene" integralmente gli anni Ottanta, che li fa svolgere e snodare attraverso i percorsi conosciuti e decodificati oggi, li racconta da una prospettiva "giornalistica" senza appiattirsi nel reportage, con un filo di giallo, senza essere un giallo, inserendovi come in un luna park tutte le attrazioni e i giochi che per quel luogo di divertimento "sono" essenziali, invitando il lettore a provare ogni attrazione presente, senza prediligerne alcuna.

C'è anche l'amore, ci sono le droghe, ci sono i neon e le finzioni, insieme al disimpegno e alla leggerezza di quegli anni. *Rimini* è tappa essenziale della scrittura di Tondelli ed è, esattamente come sostiene l'autore, scritto con «l'intenzione... di produrre un testo che abbia un andamento interno ritmico, analogo a certi ritmi musicali scelti di volta in volta. *Rimini* è proprio la prima sinfonia, in cui si trovano gli "adagi", i "lenti", i "prestissimi", e c'è il finale rossiniano. È tutto un po' variato sui tempi e sull'accelerazione improvvisa, come in una sinfonia, in cui c'è un tema che però viene di volta in volta giocato diversamente»¹¹. Un *sound*, direbbe Tondelli, quello di *Rimini*, che tornando al romanzo d'intreccio, eliminando i tic generazionali, propone invece modelli vari e variabili, a seconda della prospettiva di lettura che si vuole effettuare sul testo: un romanzo epocale travestito da romanzo di consumo, che ha trovato linfa dalla letteratura americana e che arriva addirittura a considerare "Rimini come Hollywood".

¹¹ IDEM, *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 954.

Un romanzo, dunque, che si assimila all'avventura dantesca (infernale e purgatoriale, ma senza la terza cantica), nel quale allegoricamente il *viator* Marco Bauer si muove con differenti *duces* e maestri in una rutilante discesa agli inferi e in una catarsi perfettamente inutile.

Rimini innanzitutto deve riacquistare la sua importanza di romanzo completo, non inconcluso, ma inespresso nel significato proprio del termine: se Tondelli non si fosse ammalato, se non avesse dovuto fare i conti con l'AIDS, se fosse vissuto più a lungo, probabilmente avrebbe varcato quel romanzo verso lidi originalissimi per la letteratura italiana del nuovo millennio.

Gli anni Ottanta passano imponendo nuovi indirizzi espressivi e modalità ermeneutiche emblematiche ancora oggi, Tondelli li attraversa con quella "insostenibile leggerezza dell'essere" che seriamente Italo Calvino aveva voluto narrare nel suo *Palomar*, nelle sue *Vecchie e nuove cosmicomiche*, e argomentare con le postume *Lezioni americane*, mentre, invece, Renzo Arbore accoglieva improbabili personaggi nel suo salotto, ogni sera, con la trasmissione *Quelli della notte*¹², divertendo il pubblico televisivo di nottambuli con la grottesca dissacrazione del romanzo di Kundera.

Da uno degli ultimi testi, scritti poco prima della morte, dal titolo emblematico sia di una condizione esistenziale sia di una consapevolezza politica e culturale, *Ombre dell'estate*, ormai immerso nel nuovo *fluxus* degli anni Novanta, si può tentare di cogliere almeno una linea di sviluppo dell'imprevedibile narrativa (di impegno – non ideologico – che incontra la creazione letteraria?) tondehelliana: «L'invasione dei politici nell'informazione – e segnatamente sul teleschermo – è ormai inesorabile [...]. Finché ci sarà qualcuno – e sono tantissimi – con i microfoni a inseguire un sottosegretario per farsi dire due stupidaggini, cosa dovremmo pre-

¹² In onda su Rai 2, alle 23.00 circa, per 33 puntate, dal 29 aprile al 14 giugno 1985, ideato e diretto da Renzo Arbore e Ugo Porcelli.

tendere?» La sua cultura ed esperienza europea lo caratterizzano quando fa riflettere sul fatto che «basta fare un viaggio in un altro paese europeo per sentirsi subito liberati da quelle facce mostruose, da quei toni di voce, da quelle cadenze pesantemente dialettali della nostra fauna politica, dalle loro sciocchezze». Inesorabile, la constatazione: «Pensare che ci sarà un cambiamento dopo la lunga estate calda delle lingue biforcute, direbbe Tex Willer, è una speranza immotivata e forse anche ingenua. La gente brontola, strilla, si lamenta, scende in piazza, ma ancora non ha trovato il modo di sbarazzarsi di una classe politica inefficace, ridicola nelle sue gaffe, pericolosa nella sua faciloneria. [...] In Italia tutto appare libresco e burocratizzato, centrato sulla forma e non sui fatti, sui cerimoniali e non sull'esperienza». Distintive sono le considerazioni sovranazionali: «L'Europa combatte contro se stessa in cerca di un nuovo assetto non unicamente territoriale, ma politico e economico [...]: l'Europa delle nazioni o dei popoli? [...] Il seducente libro di Predrag Matvejević, *Mediterraneo*, può far capire come l'Europa non è fatta solo di popoli di terra, ma soprattutto di mare». Affidata ad un'immagine autunnale la conclusione: «noi semplicissimi e non graduati cittadini continueremo a lavorare, cercando con tutte le forze di impedire ai freak della politica di invadere anche la nostra intimità, di corrompere la nostra capacità di fare progetti, di sentirci legati agli altri. Poiché mentre tutto sembra andare a fondo nella melma delle menzogne e dei giochi di potere, ci sono nuove generazioni che danno speranza». E le ultime parole sono di speranza appunto: «Gli anni novanta riscoprono la partecipazione, l'impegno e, cosa ben più importante, la solidarietà. È per questo che nonostante il sipario di ombre dell'estate, in fondo è possibile intravedere la luce»¹³.

¹³ P. V. TONDELLI, *Ombre dell'estate*, in *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 632-635.

Non profezie, ma analisi di un uomo di cultura capace di prefigurare quel che sta per accadere, e osservazioni formulate dalla parte “dei semplicissimi e non graduati”: testimonianza di gente che «brontola, strilla, si lamenta, scende in piazza» e che Tondelli non avrebbe disdegnato di far intervenire in quel romanzo che non riuscì scrivere. Il romanzo degli anni Novanta.

UN CANONE MINIMO DI TONDELLI
DALLA GEOGRAFIA LETTERARIA

Stefania Cori

Nel romanzo *La donna giusta*, pubblicato nel 1980, lo scrittore ungherese Sandor Marai fa pronunciare la seguente considerazione a uno dei protagonisti della vicenda:

La vita è vuota se non la riempi con un impegno esaltante e rischioso. L'impegno, è naturale, non può che essere uno: il lavoro. L'altro lavoro, quello invisibile, è il lavoro dell'anima, dello spirito, del talento, le cui creazioni trasformano il mondo rendendolo più ricco, più giusto e più umano. Leggevo molto. Ma, anche riguardo alla lettura, sai com'è... riesci ad avere davvero qualcosa dai libri solo se sei capace di mettere qualcosa di tuo in ciò che stai leggendo. Voglio dire, solo se ti accosti alla lettura come a un duello, con lo stato d'animo di chi è disposto a ferire e a essere ferito, a polemizzare, a convincere e a essere convinto, e poi, dopo aver fatto tesoro di quanto hai imparato, lo impiegherai per costruire qualcosa nella vita o nel lavoro¹.

Una tale riflessione può essere assunta per riconsiderare puntualmente alcuni, almeno, fra i presupposti congetturabili al fine di compiere una adeguata lettura dell'*Opera* di Tondelli; occorre prima di tutto un lettore attivo, che si vuol mettere in gioco, predisposto ad essere ferito ma, allo stesso tempo, capace di trasferire le emozioni e i mutamenti dell'animo alla vita reale. Non è in-

¹ S. MARAI, *La donna giusta*, Adelphi, Milano 2009, p. 202.

fatti un caso se Roland Barthes nel suo *Il piacere del testo* ponga come premessa essenziale il fatto che «Il testo che scrivi deve darmi la prova di desiderarmi»², e ancora «Il testo è un oggetto feticcio e questo feticcio mi desidera. Il testo mi sceglie, attraverso tutta una disposizione di schermi invisibili, di cavilli selettivi: il vocabolario, i riferimenti, la leggibilità, ecc.; e, perduto in mezzo al testo (non dietro, quasi un dio da macchinario), c'è sempre l'altro, l'autore»³. Ecco quindi che l'autore Pier Vittorio Tondelli è presente nei propri lavori, non tanto celato, ma “perduto” nella propria scrittura. E, rimanendo sempre sul pensiero di Barthes, parallelo, vicino e complementare a quello di Marai:

La scrittura è in definitiva, a suo modo, un *satori*: il *satori* (l'avvenimento Zen) è un sisma più o meno forte (per nulla solenne) che fa vacillare la conoscenza, il soggetto: opera un vuoto di parola. Ed è ugualmente un vuoto di parola che costituisce la scrittura; da questo stesso vuoto partono i tratti con i quali lo Zen scrive, nell'essenzione da ogni senso, i giardini, i gesti, le case, i *bouquets*, i volti, la violenza⁴.

La scrittura di Tondelli crea quindi un vuoto di parola, un *satori*, riconoscibile sia nei romanzi, ma anche nella saggistica. Un caso particolare riguarda il cosiddetto “romanzo critico” tondelliano intitolato *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, che delinea una nuova via all'idea di romanzo. Durante l'estate del 1990 Tondelli lavora incessantemente a questo particolare romanzo, pubblicato poi nell'autunno dello stesso anno. L'intento è quello di raccogliere le sue “cronache dagli anni Ottanta” e quindi arti-

² R. BARTHES, *Il piacere del testo*, in *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a c. di C. OSSOLA, Einaudi, Torino 1999, p. 77.

³ *Ivi*, p. 94.

⁴ IDEM, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984, pp. 6-8.

coli giornalistici e saggi per arrivare, però, ad un romanzo, meglio, appunto, a un romanzo critico

[...] che indaga le varie “realtà generazionali”, definendole attraverso una ricognizione documentaria, operata da uno scrittore e realizzata, linguisticamente, a vari livelli e secondo tecniche narrative multiformi. Tenuta ferma l’idea complessiva e unificante di un viaggio attraverso i luoghi e il tempo, *Un weekend postmoderno* si avvale di un protagonista-ombra, lo scrittore, il quale agisce in forma cinematografica, individuando ambienti, situazioni, piani sequenza, inquadrature per una scrittura della realtà. La dimensione “critica” è fornita dal continuo modificarsi dei registri, dall’intersecarsi dei toni e delle strutture [...]⁵.

In questo lavoro di Tondelli, più che in altri, il lettore si deve mettere in gioco e abbandonarsi completamente alla lettura, poiché la grammatica e la sintassi del romanzo, che di solito ne fondano la trama connettiva, sono completamente diverse da quelle dei romanzi tradizionali⁶. Non è un caso, dopo tutto, che questo particolare lavoro sia stato pubblicato proprio nel Novanta, sul finire degli anni Ottanta del Novecento. Come ha ben spiegato Fulvio Panzeri, ci troviamo in un decennio in cui la letteratura ritrova una certa fiducia nella narrazione e quindi si pone, anzi si impone come restauratrice, rispondendo alle scritture selvagge e ai neosperimentalismi degli anni Settanta. Difatti la realtà di questi anni si delinea piuttosto multiforme, frammentaria; convivono, così, dei gruppi di appartenenza e ogni gruppo segue le proprie idee e principi, in base non solo agli interessi, ma anche all’estrazione sociale dei com-

⁵ F. PANZERI, *Appunti per un romanzo critico*, in P. V. TONDELLI, *Un weekend post-moderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 2011, p. 598.

⁶ Cfr. A. ASOR ROSA, *Il romanzo: passato e futuro*, in *Novecento primo, secondo e terzo*, Sansoni, Milano 2004, p. 264-265.

ponenti. In questa situazione frammentaria non si riscontra una moda predominante, al contrario «[...] si producono stratificazioni culturali, fermenti, flash di orientamento, che si perdono nel giro di brevi stagioni. Ogni assunzione di comportamento rimane all'insegna dell'illusorietà, del passeggero, di un segmento di storia, presto sostituito da un altro segmento»⁷.

In questo contesto si inserisce la narrazione, la quale tenta in tutti i modi di raccogliere i vari frammenti, di descrivere e trattare la realtà multiforme che si trova davanti. In questa situazione, meglio di altri, si inserisce Pier Vittorio Tondelli, il quale con il suo *Weekend postmoderno* si sofferma e analizza non “la” realtà generazionale, ma “le” realtà non solo generazionali, ma più propriamente esistenziali, che attraversano gli anni Ottanta, compiendo un viaggio nei luoghi e nei tempi che hanno caratterizzato questo particolare decennio.

Proprio di un viaggio tratta la sezione intitolata *Geografia letteraria*, un itinerario che l'autore compie attraversando le “strade dei propri miti”, lasciandosi trasportare da quei luoghi amati dagli scrittori a lui congeniali; un viaggio che, attingendo alle passioni più personali e intime giunge a consentire ad un lettore attento di delineare, per così dire, un canone letterario tondelliano. A tal fine elabora un nuovo strumento di indagine critica, quello della geografia letteraria, appunto, di cui Giorgio Manganelli ha dato una imprescindibile definizione: si tratta infatti di una

[...] ipotesi di un nuovo genere letterario, che io chiamerei critica geografica o geocritica, e che consisterebbe, per l'appunto, nel trattare un luogo alla stessa maniera con cui trattiamo sostanzialmente un libro. Cioè un sistema di stimoli che agisce su di noi, e che noi possiamo, nel caso

⁷ F. PANZERI, *Appunti per un romanzo critico*, cit., p. 598. Cfr. anche p. 597.

di una visita frettolosa recensire, nel caso di un soggiorno più paziente ricostruire con una critica vera e propria⁸.

La sezione in questione in effetti si apre con *Sulle strade dei propri miti*, un articolo che appare per la prima volta su «Il Corriere della Sera» il 12 luglio 1989. Lo scritto è un vero e proprio “sistema di stimoli” che Tondelli ben “recensisce”; l’autore emiliano intende delineare quali viaggi hanno compiuto i giovani di qualsivoglia generazione e il significato che questi viaggi hanno assunto per loro. La sensazione è quella di vedere su uno schermo le riprese di una telecamera che viaggia, a ritmo piuttosto sostenuto, avvicinandosi e allontanandosi dai luoghi, a volte si sofferma e mostra panorami affascinanti, in cui perdersi e sognare. Ogni viaggio, come si sa, è accompagnato da una precisa colonna sonora (e pensare che Tondelli e la sua generazione ancora non conoscevano l’onnipresente odierno i-Pod, grazie al quale è possibile ascoltare ovunque la propria *playlist* personale, la propria colonna sonora, mescolando canzoni di album, autori e tempi diversi); ed ecco allora apparire gli scrittori tanto amati della beat generation, da Jack Kerouac ad Allen Ginsberg, ai quali fa da accompagnamento il jazz di Charlie Parker; e ancora i Beatles fanno da sottofondo al viaggio compiuto a Londra dal protagonista padano di *Lunario del paradiso*, romanzo scritto da Gianni Celati; non può poi mancare il rock nel vagabondare dei personaggi dei film di Wim Wenders in Germania e la musica *folk-country* nelle pellicole indipendenti americane, come *Easy Rider* e *Alice’s Restaurant*. Ciò che trapela da questo lavoro tondelliano è prima di tutto il fatto che il viaggio sia vissuto dai giovani come una fuga, ma, allo stesso tempo, si trasforma sempre più in un viaggio interiore, acquisendo una forte valenza introspettiva: «È

⁸ Citazione di Giorgio Manganelli riportata da L. DRUDI DEMBY, *Giorgio Manganelli*, in G. MANGANELLI, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a c. di R. DEIDIER, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 23.

importante andare verso l'Oriente per ritrovare un'identità occidentale perduta. È importante muoversi per andare dentro se stessi, conoscere il mondo per scoprire la legge universale che ci lega al tutto, alla vita, all'universo»⁹. Questo viaggio interiore, molto spesso, non corrisponde ad un viaggio realmente percorso; un esempio fra tutti risulta il caso di Frederic Prokosch il quale scrisse negli anni Trenta *Gli asiatici*; l'autore ripercorre la via della seta, senza però spostarsi dalla sua biblioteca universitaria: un viaggio tracciato, scoperto, visitato solo sui libri. Il viaggio, ad ogni modo, è sempre una scoperta, un atto di conoscenza a tutto tondo.

Viaggiare è un modo per ricordarsi di un tempo della propria vita, di come si era o si pensava quando si attraversava l'oceano su un mercantile o ci si imbarcava su un charter notturno fra il continente e le isole britanniche. È proprio attraverso il viaggio – mentale o reale che sia, interiore o avventuroso – che ogni generazione costruisce la propria memoria e, a ben guardare, anche la propria leggenda¹⁰.

Ai miti tondezziani segue uno scritto del 1981 intitolato *Aguirre*. Si fa naturalmente riferimento al feroce conquistatore spagnolo Lope de Aguirre così come viene descritto da Francisco Vasquez in *Aguirre alla ricerca dell'Eldorado. Relazione sul viaggio del conquistatore folle nella giungla amazzonica. (1560-1561)*, la relazione stesa per conto della magistratura del re di Spagna, contro il quale Aguirre si era ribellato. Ancora un viaggio dalla duplice valenza: da una parte c'è il percorso compiuto dal tiranno, partendo dall'Europa all'America Latina; dall'altro c'è il viaggio dalla funzione catartica ribaltata: non più verso il paradiso, ma verso le parti più buie e nere dell'inferno: un viaggio di distruzione. Si delinea, quindi, una

⁹ P. V. TONDELLI, *Sulle strade dei propri miti*, in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 462.

¹⁰ *Ivi*, p. 463.

persona/personaggio quella di Aguirre di forte rilevanza tragica, tipica dei drammi di Shakespeare. Diventa nel 1972 protagonista di un film di Klaus Kinski, dal titolo *Aguirre furore di Dio*, in cui si propone un uomo che diviene il «[...] simbolo della follia umana di conquista che va alla deriva di se stessa»¹¹. Aguirre rappresenta l'emblema della follia conquistatrice che ha spinto i Cortez, i Pizarro, gli europei sulla via delle Indie: risultano in lui esasperati all'ennesima potenza il fanatismo religioso, la cupidigia, la brama di potere e la conquista. La nuova generazione a cui Tondelli si rivolge non può tralasciare la storia, i fatti: non può dimenticare. I giovani devono tener conto delle azioni malvagie di Aguirre,

[...] il peggior martire di quella brama di possesso, l'unico Satana maledetto fino alla fine dei tempi. Le sue imprese infernali altro non ci appaiono allora che l'esempio, sublimato ed elevato all'ennesima potenza, del Male che veniva sparso da tutti gli europei, senza distinzione, in ogni occasione e in ogni ora, sulle strade del mitico e inafferrabile Eldorado¹².

In questa sorta di canone tondelliano che piano piano si viene a tracciare, si arriva negli Stati Uniti, con lo scrittore americano Robert M. Pirsig, che dà il titolo a questo scritto del 1981. In particolare si fa riferimento al suo *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*; ancora un viaggio, quello che il protagonista compie dal Minnesota fino alla costa del Pacifico, nella regione del vino, cavalcando una motocicletta. Ancora un viaggio di duplice valenza: da un lato l'atto del viaggiare, l'avventura vera e propria, dall'altra il viaggio come ricerca delle cause che hanno portato ad una società, quella occidentale, alla deriva. I due viaggi, però, percorrono dire-

¹¹ IDEM, *Aguirre*, in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 465.

¹² *Ivi*, p. 466.

zioni opposte; il primo è un continuo procedere, andare avanti, il secondo, al contrario, è un continuo retrocedere. Non è un caso, infatti, che nel ritrovare i mali della società, il protagonista attraversi le tappe fondamentali della filosofia, ma a ritroso, partendo dalla relatività per arrivare infine ai presocratici. In quest'ultimo viaggio un'ulteriore difficoltà è data dall'incontro con il doppio, Fedro, cioè colui che il protagonista ritiene di essere stato prima di conoscere la follia. A questo punto il protagonista usa come chiave di lettura il buddhismo Zen:

[...] nel momento in cui il protagonista si scontra con il suo doppio, che l'esperienza culmina nel *satori*, cioè nell'Illuminazione, punto di arrivo della pratica del buddhismo Zen: solo ora tutto il percorso all'indietro diventa "sensato", e tutto il viaggio diventa il viaggio in avanti di un soggetto che miracolosamente riesce a saldare le base della propria schizofrenia¹³.

La bellezza di questo romanzo-saggio sta nel fatto che Pirsig riesca ad accostare la pratica buddhista all'aspetto più pratico della vita, tanto da arrivare a considerare la motocicletta una persona in carne ed ossa: la tecnologia respira, possiede un determinato carattere, al punto che: «La vera motocicletta a cui state lavorando è una moto che si chiama 'voi stessi'. La macchina che sembra 'là fuori' e la persona che sembra 'qui dentro' non sono separate. Crescono insieme verso la Qualità e insieme se ne allontanano»¹⁴. Anche qui Pier Vittorio Tondelli si rivolge alla propria generazione, ponendo dei problemi e delle questioni che non possono essere tralasciate; si tratta di questioni che prendono forma da uno scrittore geograficamente lontano dai giovani italiani eppure tanto vicino nell'animo.

¹³ IDEM, *Robert M. Pirsig*, in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 468.

¹⁴ *Ivi*, p. 470.

Una scelta impulsiva quella compiuta da Tondelli con l'inserzione in *Geografia letteraria* di uno scritto tanto singolare quanto quello di Pirsig, una scelta provocata dall'amore incondizionato per la letteratura più vera,

Dalla motocicletta si passa all'automobile, con *Car-week*, scritto che prende il titolo dal romanzo «fantastico e quotidiano, delirante e postmoderno»¹⁵ di Tullio Masoni recensito nel 1981, stesso anno di pubblicazione. Questa volta il buddhismo Zen non appartiene alla narrativa, ma comunque è presente una critica piuttosto aspra e amara alla società contemporanea. Masoni immagina una realtà dove, a causa dell'elevato prezzo dei carburanti, che continua incessantemente a salire, sarà possibile usare l'automobile solo una settimana l'anno, durante appunto la *car-week*: in questi sette giorni le persone potranno dare sfogo ai loro istinti più repressi, guidando alla massima velocità senza però urtare nessuno. La vicenda prende inizio il primo lunedì dopo la *car-week*, quando ormai gli animi sono piuttosto annoiati e le strade della città, meglio della megalopoli, sono vuote, ma comunque permeate dall'adrenalina della settimana trascorsa. Tondelli, coerente con se stesso e con il proprio intento, nella brillante recensione non perde l'occasione di rivolgersi alle giovani generazioni:

[...] nell'adozione di un genere letterario quasi mai praticato dalle italiche penne ed esclusivo territorio della finezza anglosassone, Tullio Masoni propone anche una visione nient'affatto conciliante della società e dello stato nostro, e quindi pratica una satira sociale decisamente affossando il timore che le sorti della letteratura giovanile siano ormai perse in sterili intimismi e regressioni private. Che, appunto, non è cosa vera¹⁶.

¹⁵ IDEM, *Car-week*, in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 473.

¹⁶ *Ivi*, p. 474.

Al romanzo “fantastico e quotidiano” di Masoni segue la saga *fantasy* di John Ronald Reuel Tolkien del *Signore degli anelli*, di cui Tondelli è un infaticabile e onnivoro lettore. Si accosta a questo noto autore britannico nel 1976 per non abbandonarlo mai, anzi, scorrendo anche più volte le stesse pagine e aspettando ogni volta la pubblicazione di qualche lavoro inedito. La bellezza nei lavori di Tolkien sta nel fatto che probabilmente lui sia l'unico ad aver creato un mondo parallelo, che segue le proprie leggi, ha delle specifiche mappe e i luoghi sono abitati da singolari abitanti, possiede una storia ben delineata e il sole, seppure verde, risulta credibile. Le sue narrazioni, oltretutto, possono esser sfogliate secondo piani di lettura differenti: al di là della sola vicenda, del “classico” romanzo *fantasy*, può esservi una lettura attenta alle allegorie, o anche ai contenuti poetici delle descrizioni e delle ballate. È impossibile sapere se Tondelli nel 1986 già intuì che *Il signore degli anelli*, e anche *Lo Hobbit*, sarebbero poi diventati dei lunghi film. Nel saggio in questione lo scrittore di *Camere separate* afferma decisamente la propria personale posizione riguardo a opere cinematografiche quali *La storia infinita*, *Legend* e *Labyrinth*, sostenendo «[...] che cento di questi film non valgono una pagina del libro [di Tolkien]»¹⁷. Tondelli esorta il lettore a intraprendere il viaggio nella narrativa di Tolkien per constatare quanto la critica degli anni Settanta sia stata ingiusta nei confronti di un autore capace di sondare all'estremo il fantastico, di liberare la fantasia da ogni limite e costrizione.

Originale e inaspettata la scelta di Tondelli di proporre all'interno di questa sorta di personalissimo canone letterario lo scrittore Carlo Coccioli, il cui nome dà il titolo a due scritti, uno del 1987 e l'altro del 1990. Nel primo lavoro Pier Vittorio Tondelli decide di intraprendere una sfida: far accostare il proprio lettore al

¹⁷ IDEM, J. R. Tolkien, in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 477.

[...] mondo di un autore che non conosco personalmente, che non ho mai visto, ma che dall'altra parte dell'oceano mi manda, attraverso i suoi libri, messaggi che spesso ho interpretato come "segni". Se la sua cartolina è infine arrivata qui, a Milano, è probabile che anche queste righe arrivino a qualcuno di voi. Molto spesso si scrive anche per questo: "Inviare parole è quasi una sfida"¹⁸.

La cartolina a cui Tondelli fa riferimento è quella che Carlo Coccioli invia da San Antonio, in Texas, raffigurante un cow-boy seduto, con le gambe accavallate. Sul retro sono riportate delle parole in risposta alla recensione di Tondelli a *Piccolo karma*, in occasione della pubblicazione in italiano. Parte del messaggio dice: «Non so se queste parole le giungeranno; inviarle è quasi una sfida. Fiorino è morto e, più solo che mai, giro in una jeep dai deserti all'oceano. Confronto le mie inquietudini vane con l'imperturbabilità del mondo»¹⁹. Coccioli, è noto, è stato uno scrittore italiano piuttosto emblematico; nato a Livorno nel 1920, si trasferisce a Parigi nel 1949 per sfuggire alla realtà letteraria italiana, fino ad approdare, nel 1953, a Città del Messico. Molti lavori li scrive direttamente in spagnolo o in francese e la traduzione in italiano tarda ad arrivare. Nel soffermarsi su Coccioli, Tondelli coglie l'occasione per parlare delle contraddizioni italiane, ma allo stesso tempo per riflettere sulla propria religiosità. Pungente è la constatazione riguardo a il romanzo scritto in francese *Fabrizio Lupo* del 1952, ma edito in italiano nel 1978:

Ancora una volta il dualismo tragico, fra spiritualità e carnalità, fra le ragioni della fede e quelle dei sensi, fra misticismo e mondanità. E si era troppo giovani, e inesperti,

¹⁸ IDEM, *Carlo Coccioli*, in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 484.

¹⁹ *Ivi*, p. 479.

nonostante tutto quel cristianesimo impegnato e sociale, nonostante Jean Danielou e Karl Barth, Dietrich Bonhoeffer e addirittura Teilhard de Chardin, nonostante il catechismo olandese e la teologia della liberazione di monsignor Helder Câmara e di padre Camillo Torres, nonostante i discorsi del cardinale Michele Pellegrino, di don Primo Mazzolari e del pedagogo don Milani; si era davvero troppo ingenui per non chiedersi come mai si facessero battaglie per liberare tutto e tutti, gli analfabeti e i disperati delle *favelas*, il popolo cileno e quello delle borgate romane, e non ci fosse una parola, nemmeno una giaculatoria, per liberare da quell'insopportabile e devastante peso un ragazzino di sedici anni travolto interiormente dalla propria diversità: potevano liberarsi i popoli e gli stati, si poteva proclamare la rivoluzione permanente, ma sempre purché fosse al di là dell'oceano. Quanto a noi, nessuna liberazione interiore, nessuna rivoluzione in nome della felicità. E il Medioevo trionfava, sotto la cintura²⁰.

Con l'opera di Coccioli Tondelli si confronta e si specchia; ritrova se stesso, i tormenti e quell'idea di religiosità pura e incorrotta che gli appartiene. Dei romanzi e racconti di Coccioli si ama l'onnipresente tormento esistenziale di natura teologica, ma anche «[...] lo stile di vita appartato, l'amore per gli umili e i reietti, l'assoluta fedeltà alle ragioni della propria ispirazione e della propria scrittura che altro non sono, poi, che la ricerca ossessiva di una risposta, mai definitiva, alle ragioni del Bene e, più ancora, del Male»²¹. Finalmente nel 1990, a Milano, Tondelli incontra Coccioli venuto in Italia per l'uscita del suo nuovo libro *Buddha e il suo glorioso mondo* e lo intervista. Parlano di religione e religiosità, dell'uomo religioso, continuamente in fuga perché «[...] gli è chiaro che la

²⁰ *Ivi*, pp. 479-480.

²¹ *Ivi*, p. 481.

dimensione dello spazio e del tempo in cui vive è solamente una parodia, un vago riflesso del paradiso terrestre»²² e anche della scelta di Coccioli di approdare in Messico. Questo particolare incontro provoca in Tondelli un “ingorgo di riflessioni” e certo resta il fatto che «[...] in nessun autore italiano, contemporaneo, è presente una così grande tensione interiore, un’irrequietezza spirituale che poi si traduce in un nomadismo culturale e metafisico assolutamente originale, per non dire eccentrico»²³.

A chiudere la sezione *Geografia letteraria* troviamo uno dei saggi più importanti di Tondelli, *Cabine! Cabine!*, scritto tra il 1989 e il 1990; contemporaneamente l’autore sta allestendo la mostra documentaria intitolata *Ricordando fascinosa Riccione*, in occasione della quarantesima edizione del Premio Riccione Ater per il teatro. Scorrendo queste pagine si intravedono i nomi di quegli scrittori che hanno vissuto per lungo o breve tempo, o ancora solo per qualche vacanza, Riccione, ma pure le altre città della costa, poiché la sfida intellettuale che Tondelli si pone è quella di «[...] vedere, cioè, la riviera adriatica, da Comacchio a Gabicce, come un’unica grande città»²⁴. Fra tutti, campeggiano Giorgio Bassani con *Gli occhiali d’oro*, e Sibilla Aleramo, nell’estate del 1947 componente della giuria dell’edizione del Premio Riccione per il romanzo. Tondelli si sofferma poi sugli autori romagnoli, come Alfredo Oriani, Antonio Beltramelli, Alfredo Panzini, Marino Moretti, Dante Arfelli e Antonio Baldini; seguono coloro che hanno messo in evidenza l’aspetto pop della riviera, come Guido Piovene, Alberto Arbasino e, soprattutto Giorgio Scerbanenco. Non dimentica quindi di menzionare Pier Paolo Pasolini, Filippo De Pisis e Giovanni Comisso, fino a chiudere con i poeti contemporanei che hanno scritto di

²² *Ivi*, p. 487.

²³ *Ivi*, p. 479.

²⁴ IDEM, *Cabine! Cabine!*, in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 497.

questi luoghi, spesso in dialetto, da Raffaello Baldini a Tonino Guerra, Giuliana Rocchi e Nino Pedretti, e ancora Tolmino Baldassari, Franco Brevini e Rosita Copioli. Si definisce in tal modo «[...] il panorama letterario di una riviera che in quanto a ricchezza di testimonianze, presenze artistiche, descrizioni testuali nulla aveva da invidiare alla Versilia la cui importanza, nel Novecento italiano ed europeo, nessuno ritiene di voler mettere in discussione»²⁵. Nello scritto *Cabine! Cabine!*, ma naturalmente anche nella mostra che lo vede come organizzatore, ciò che interessa a Tondelli è il fatto di

[...] mettere a confronto la “sua” immagine della costa con quella degli altri scrittori, non fermarsi allo sguardo momentaneo, che lui sa cogliere così bene, ma costruire una grande mappa di riferimento in cui trovassero posto le varie “immagini” raccolte dagli scrittori che hanno raccontato Riccione, Rimini, Bellaria, Cesenatico e Cervia. Tondelli non si accontenta più della “cronaca” dalla riviera adriatica, ma vuole scoprire, attraverso la letteratura, la vera identità di questi luoghi²⁶.

A questo punto entra in gioco la geografia letteraria come strumento di indagine, già presente naturalmente nei saggi che compongono la sezione in questione, ma mai come in questo scritto tanto evidente. Un’immagine bellissima che Tondelli ci concede della riviera adriatica, abbandonando la motocicletta e l’automobile, è quella delle biciclette. Scrive a proposito:

Un aspetto che colpisce nelle rappresentazioni marine degli autori di cui abbiamo finora parlato [...] è l’uso ab-

²⁵ *Ivi*, p. 492.

²⁶ F. PANZERI, *Geografia letteraria della riviera*, in P. V. TONDELLI, *Riccione e la riviera vent’anni dopo*, a c. di F. PANZERI, Guaraldi, Bologna 2005, p. 107.

bondante di immagini terrestri, se non addirittura contadine. Attraverso l'uso di metafore e similitudini, il mare Adriatico pare un prolungamento della campagna romagnola. C'è una continuità fra la terra e l'acqua [...]»²⁷.

Ecco allora raccontate le “navigazioni in bicicletta” di Alfredo Panzini, Giovanni Guareschi e Andrea Lassandari, i quali, a distanza di vari decenni l'uno dall'altro, affrontano la pedalata, superano gli ostacoli, la fatica e la natura nella stessa identica maniera. In questo saggio appare al lettore la realtà della riviera adriatica composta da tanti piccoli quadri di vita vissuta; una vita raccontata non solo per immagini, ma anche suoni (impossibile non sentire l'infrangersi delle onde sulla riva sabbiosa), profumi e colori di un territorio italiano tanto suggestivo.

Tondelli in *Geografia letteraria* compie un viaggio, un lungo viaggio nella letteratura; attraversa gli Stati Uniti, l'America Latina, l'Inghilterra, città fantastiche, fino a chiudere però il cerchio con l'Italia, in particolare con Riccione. I singoli saggi che compongono questa sezione di *Un weekend postmoderno* possono essere considerati dei *satori*, delle rotture che portano però all'Illuminazione Zen e sempre, in ogni singola riga, in ogni parola, Tondelli non perde mai di vista il lettore, al quale continuamente si rivolge, esortandolo, suscitando delle emozioni, mettendo continuamente in discussione le idee e i pregiudizi, probabilmente perché il canone letterario tondelliano che si delinea nelle pagine è fatto di vita, di esistenza, quella più vera.

Come ha constatato Bart Van den Bossche, il quale si è soffermato in particolare sulla geografia letteraria nei romanzi e racconti dello scrittore emiliano, «[...] i protagonisti giovanili dei suoi romanzi e racconti si muovono con relativa facilità sulla mappa

²⁷ P. V. TONDELLI, *Cabine! Cabine!*, cit., p. 502.

dell'Europa»²⁸, allo stesso modo è evidente la naturalezza con cui Tondelli si sposta all'interno della letteratura, da quella a lui geograficamente più prossima, fino ad allontanarsi sempre più, anzi, in *Geografia letteraria*, il viaggio parte da lontano per arrivare sempre più vicino.

Nel romanzo critico di Pier Vittorio Tondelli restano valide, anzi inducono a sempre nuove e coinvolgenti considerazioni, le parole di Henry James intorno al romanzo.

La casa del romanzo... non ha una sola finestra: ha un milione, o meglio un numero incalcolabile di finestre, ciascuna delle quali è stata aperta, o deve essere ancora aperta, nella sua vasta facciata, dalla visione individuale, dalla pressione della volontà individuale. Queste aperture, dissimili per forma e misura, si aprono talmente tutte insieme sulla scena della vita che avremmo potuto aspettarci da esse una uniformità di resoconto maggiore di quella che abbiamo [...]. Hanno però questo segno distintivo, che in ciascuna di esse c'è una figura con un paio di occhi (o almeno un binocolo da campo) che costituisce spessissimo uno strumento unico di osservazione, assicurando a colui che se ne serve una impressione diversa da qualunque altra [...]²⁹.

Certo, ogni lettore che si fida di Tondelli e si abbandona alle sue pagine riceverà una personale impressione ed emozione e ciò resta valido anche in questa sorta di piccolo canone letterario che l'autore emiliano ha voluto tracciare per parlare alle nuove generazioni. È lo stesso Tondelli a sostenere in *Fenomenologia dell'abbandono*: «Molto spesso non siamo affatto noi a scegliere le nostre

²⁸ B. VAN DE BOSSCHE, *La geografia letteraria di Pier Vittorio Tondelli*, in «Civiltà italiana», XX, Franco Cesati, Firenze 1998, p. 153.

²⁹ H. JAMES, *Prefazione a Ritratto di signora*, cit. in A. ASOR ROSA, *Il romanzo: passato e futuro*, cit., p. 261.

letture, i nostri dischi o i nostri amori, ma sono gli accadimenti stessi che vengono a noi in un particolare momento, e quello sarà l'attimo perfetto, facilissimo e inevitabile: sentiremo un richiamo e non potremo far altro che obbedire»³⁰. Nel suo canone, quindi, Tondelli obbedisce all'intuizione e alle emozioni del momento, del presente; viene così tracciato un canone originale, inaspettato, naturalmente non esaustivo degli amori letterari tondelliani, ma che comunque rispecchia fedelmente gli stati d'animo e la situazione degli anni Ottanta del Novecento: Tondelli dona al lettore l'anima più profonda di quel decennio che lui ha respirato in prima persona, abbandonandosi agli avvenimenti.

³⁰ P. V. TONDELLI, *Fenomenologia dell'abbandono*, in *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2011, p. 802.

ROMA AMARA D'AMORE IN *PAO PAO*¹

Angelo Fàvaro

Tondelli *dixit*:

Il senso di un romanzo non è rintracciabile nell'orizzonte della contemporaneità, ma solo nel taglio diacronico che attraversa e infila i vari sensi stratificati o sedimentati nel corso del tempo. Per sapere di cosa si tratta in realtà, bisogna aspettare che il romanzo scompaia dalla scena del chiacchiericcio dell'oggi, occorre attendere che la sua generazione invecchi, muoia e si consumi fino in fondo².

Il titolo dell'articolo *Post Pao Pao*, da cui è tratta l'esortazione, si riferiva, in quell'ormai lontano 1984, alle critiche che al suo secondo romanzo erano venute da più parti. In genere, è certamente auspicabile che il 'senso' di un romanzo non sia tutto e completamente rintracciabile nell'orizzonte istantaneo della sua pubblicazione, altrimenti quel romanzo avrebbe una vita miserrima e insignificante, ma è altresì necessario che la contemporaneità, nella quale nasce e vive, lo accolga, lo critichi, lo fraintenda, per consen-

¹ Una versione drasticamente ridotta del presente saggio è stata presentata alla undicesima edizione dei seminari tondelliani di Correggio e solo parzialmente pubblicata sul sito del Centro di documentazione Tondelli: [http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/9c0b85043c761d02c125798400336acc/\\$FILE/_b85n6epbcdsg4d1bmc5p6u83iclr0_.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/9c0b85043c761d02c125798400336acc/$FILE/_b85n6epbcdsg4d1bmc5p6u83iclr0_.pdf)

² P. V. TONDELLI, *Post Pao Pao*, in *Opere*, vol. II, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2001, p. 784.

tire poi a chi verrà dopo, a coloro che abiteranno lo spazio delle generazioni successive, di rileggerlo e di comprenderlo nuovamente. Ogni opera d'arte deve poter vivere e morire del proprio presente, per rivivere e ancora morire nelle epoche disposte ad accoglierla in futuro, se in lei rinvengono le ragioni per non lasciarla esaurire completamente. Non è stato necessario che la generazione nella quale *Pao Pao* aveva visto la luce invecchiasse e morisse e si consumasse fino in fondo, per “sapere di cosa si tratta in realtà”: intanto perché il nostro mondo ha subito in questi anni una straordinaria accelerazione, e poi per le costanti trasformazioni a cui è stato sottoposto. È evidente che alla memoria di Tondelli, quando scriveva quelle righe, era ancora presente almeno un articolo, che iniziava citando citando le sue parole:

«Scrivo storie collettive Ho bisogno di raccontare storie di gruppo». E così il suo primo libro *Altri libertini* (prima sequestrato, poi assolto) fotografava un gruppo generazionale: quello dei fricchettoni di provincia, «settantasettini scoppiati». Il secondo *Pao pao* (edito da Feltrinelli) è una storia di soldati, di gente alta e bella, di eroi da romanzo, impervi, granitici e sublimi: un gruppo di «cheche in divisa», bellissime e altissime che vivono «gayamente» i loro dodici mesi di vita militare. Pier Vittorio Tondelli, 27 anni, emiliano di Correggio, il suo secondo libro, *Pao Pao* appunto, lo presenta a Torino, invitato dal «Fuori» [...] insieme al filosofo Gianni Vattimo³.

Che Vattimo si fosse interessato al volume di Tondelli non deve apparir né strano né inconsueto, ma certo che *Pao Pao* fosse

³ SE. TR., *In cento pagine la ricetta per rendere “gaya” la naja*, in «Stampa sera», 16 dicembre 1982, p. 5. Si ritiene opportuno riportare quasi integralmente l'articolo, in quanto documento esemplare dell'accoglienza del romanzo e della considerazione in quel 1982.

presentato in un bar gay, questo sì, insieme all'argomento del romanzo, poteva all'epoca suscitare un fastidioso clamore. Dunque, proseguiva l'articolista, inserendo, ma dimostrando di non comprendere pienamente, le parole di una fugace intervista a Tondelli:

Salutato all'apparire del suo primo libro come il Bukowski emiliano Tondelli narra dunque in questo secondo romanzo i dodici mesi di vita militare mettendoci dentro tanta arguzia, ironia e autobiografia. Passati i tempi dei «proletari in divisa» della contestazione frontale al servizio militare, la «naja» è vissuta come un «rito di passaggio», durante il quale prosegue la quotidiana vita giovanile, senza reprimere la propria omosessualità. Anzi reagendo proprio «gayamente», all'universo militare che di legami omosessuali repressi è disseminato e dove questa omosessualità latente viene continuamente negata ed esorcizzata. Un romanzo gay dunque? «Non solo – spiega Tondelli – è la storia di un vortice di affetti e di sentimenti che nascono in un universo maschile e virile come quello della caserma. È un romanzo sentimentale, divertente, comico anche, ma il tono dominante è quello degli affetti e dei sentimenti». Al volgere degli '80 (quando Tondelli ha fatto la naja) i giovani quindi rinunciano ad affrontare di petto l'istituzione caserma, preferendo coltivare i propri affetti e le proprie storie personali. «Ma non è rinuncia o sottomissione – aggiunge subito Tondelli –. La prova di forza consiste nel portare dentro alla caserma le proprie storie invece di subire una istituzione che dovrebbe avere il compito di rifarti, cambiarti completamente»⁴.

Tondelli tenta di spiegare che non è un romanzo di genere, né di omosessualità più o meno repressa, che non è un romanzo gay, ma una sorta di educazione sentimentale così come potrebbe

⁴ *Ibidem*.

avvenire in un ambiente e in un momento particolare: quel che conta sono i sentimenti. Il romanzo racconta quel che si accende quando questi sentimenti sono vissuti in uno spazio artificiale, o più esattamente in una situazione in cui si viene posti per essere cambiati. Il punto massimo di incomprensione di *Pao Pao* viene raggiunto dall'articolista, quando nell'ansia di condensare l'intreccio, l'intera vicenda appare ridotta a baldoria tardo adolescenziale e semplicisticamente addensata in girotondo provocatorio:

E così alla filosofia del grado e dell'obbedienza gli eroi di Tondelli rispondono cercando di ritagliarsi spazi privati nelle docce, negli sgabuzzini, nei magazzini, durante la libera uscita, fra sbornie, amorazzi e spinelli fumati nei cessi. «La contestazione aperta è una posizione sterile, occorre aprirsi fughe laterali per fare in modo che questi dodici mesi siano vitali». Quindi amori, intensità, sentimenti e gelosie, teneri deliri vissuti attraverso il filtro straniante dell'omosessualità...⁵

Evidente, anche a chi non conosca il contenuto del romanzo, è non solo la riduttiva limitazione della vicenda ad un susseguirsi di momenti privati e depravati nei tempi pubblici del servizio di leva, ma quel che sconcerta maggiormente lo si può cogliere nella confusione fra amori e deliri, che non sono tali in quanto vissuti da ragazzi in una condizione epocale e situazionale precisa, bensì devono essere considerati nella qualità della deformazione operata dal «filtro straniante dell'omosessualità».

E dire che Tondelli aveva anche provato a mettere sulla retta via interpretativa, fornendo inequivocabili chiavi di lettura del romanzo (ed egli in quanto autore del testo può ricevere la massima

⁵ *Ibidem.*

fiducia dei lettori almeno quando offre la propria valutazione sull'*intentio auctoris*).

In tale direzione un raffinatissimo romanzo di formazione, che sonda fino alle profondità viscerali un'età del malessere (e dovrebbe finalmente essere compreso nella tradizione aurea del *bildungsroman*), veniva scambiato come niente di più e niente di meno che un romanzo rosa ai tempi della naja.

Più attento, ma non meno impigliato a reperire nella narrazione l'elemento dell'omosessualità, non inteso come una naturale condizione nella quale fluttua il protagonista e quanti come lui con lui vivono e godono, ma soprattutto soffrono d'improvvisi innamoramenti, bensì teso a sottolineare e ribadire la peculiarità di quel modo d'essere e d'esprimersi sentimentalmente alternativo e compensativo della 'trita' eterosessualità, era stato Renato Barilli in un brillante intervento critico:

Quanto all'amore, o almeno all'erotismo, può essere interessante osservare che una simile tematica, quanto mai trita e sfruttata, trova oggi un sussulto di originalità attraverso il filtro omosessuale. Il romanzo di Tondelli è impostato "sulla gayezza", il che introduce (direbbe Sklovskij) un'opportuna dose di straniamento. Fatto sta che certi drammi della gelosia, ormai impraticabili nei comuni termini eterosessuali, ritrovano una possibilità di essere narrati se appunto trasferiti in ambito omosessuale. Resta il dubbio che *Pao Pao* sia troppo tributario di esperienze autobiografiche, sul filo della cronaca o del diario intimo; ma crediamo che questi giovani picari abbiano una loro autonomia, un loro equilibrio, seppur conquistato dentro, e non contro taluni modelli ben noti⁶.

⁶ R. BARILLI, *Il libertino in caserma con Céline*, in «TuttoLibri - La Stampa», n. 336, 27 novembre 1982, p. 2.

Ora, Barilli, come altri, sembrava non accorgersi che in tutto il romanzo il protagonista anonimo, che molto ha da condividere con il Tondelli che a Roma svolge il suo servizio militare, ma non è propriamente Pier Vittorio, non si interroga mai sulla propria condizione sessuale, non si chiede mai perché si innamori di uomini e non di donne, avendo ormai elaborato e accolto la propria omosessualità e non vivendola in modo problematico o dubitativo. Quel che si ravvisa con una gravità inattesa in un critico accorto come Barilli è la confusione che anche lui opera fra l'amore, o peggio l'erotismo, e l'innamoramento, nel quale variamente vagolano i numerosi personaggi del romanzo. Non si vuole e non si può negare che l'omosessualità⁷ sia presente in modo massiccio e certamente tessuta finemente pagina dopo pagina dall'inizio alla fine, ma quel che finora non si è compreso esattamente è il modo con il quale essa viene accolta, vissuta, non spettacolarizzata o problematicizzata, modo che rende un *unicum* questo scritto nel panorama complessivo dei testi della letteratura omosessuale.

Ormai da anni non è in più in Italia la leva obbligatoria e una nuova rilettura del romanzo, oggi, proprio come aveva detto Tondelli, è consentita dalla distanza e dal concluso chiacchiericcio su *Pao Pao*: così superata la dimensione diaristica e di confessione autobiografica, superata l'idea tutta pseudo-antropologica del rito di passaggio in caserma, si può finalmente tornare a riconsiderare il romanzo come un romanzo, e a leggerlo come si legge *Il rosso e il nero* di Stendhal anche se non si ha più esperienza diretta dell'esercito napoleonico, *I turbamenti del giovane Törless* di Robert Musil anche se gli adolescenti non frequentano (quasi) più collegi militari, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino anche se la generazione di Pin è pressoché tutta estinta.

⁷ Si rilegga R. CARNERO, *Lo spazio emozionale*, Interlinea, Novara 1998, p. 21. L'autore riconosce che per Tondelli l'omosessualità è una condizione di vita quotidiana, vissuta naturalmente.

Se con *Altri libertini* Tondelli aveva sperimentato la forza discrasica della vita quando le aspirazioni urtano con la realtà, e aveva raccontato vicende, senza inizio né fine, di ellenistici giovani della Bassa, i quali apprendono ciascuno a proprio modo che, non dandosi più divinità olimpiche, non essendoci più duelli, non trovandosi più valori saldi e condivisi, non rimane loro altro da fare che abbandonare i progetti arditi, fossero anche quelli follemente concepiti da incoercibili cavalieri donchisciotteschi, e concedersi «la burrasca ghiacciata» che «costringe le notti ai tavoli del Posto Ristoro»⁸; con *Pao Pao* al contrario si era messo alla prova di una narrazione che aveva un inizio e conteneva una fine, al punto che il romanzo inizia dalla fine per ripercorrere *à rebours* un intero anno di servizio militare. Con la struttura circolare⁹ del romanzo, l'autore aveva voluto sfidare la persistenza del sentimento nel tempo e del frantumarsi del controllo sulla vita e sul sé dei personaggi, offrendo al lettore una vera e propria “poetica delle occasioni” di questi divini e folli (ciascuno a suo modo) anti-eroi, che si rincorrono e si perdono insensatamente nella piazze e nelle vie di Roma, come ariosteschi paladini di Carlo Magno nelle fitte selve del cantare *Pao Pao*, tutto composto in una lingua che è tanto iperletteraria e ricercata da risultare antiletteraria, e così segnatamente gergale da dissimulare il lirismo di un parlato stilnovista.

Comprendere quel che accade, dove accade e a chi accade è la prima operazione esegetica da compiere durante la lettura di un romanzo. Gli eventi vengono sempre collocati in luoghi che identificano lo spazio della narrazione. Così la presenza della città di Roma nel romanzo *Pao Pao* non è meramente affidata alla descrizione da guida turistica, non è spazio cittadino, ove gli avvenimenti si svolgono genericamente fornendo uno sfondo o una quinta tea-

⁸ P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, in *Opere*, vol. I, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2000, p. 5. Da questa edizione si cita anche successivamente.

⁹ R. CARNERO, *Lo spazio emozionale*, cit., p. 47.

trale. E non è neppure spazio illusorio e delle illusioni: ove caoticamente un'allegria (ma non sempre) brigata intona, con diverse voci, il proprio vario canto alla vita. Per meglio comprendere quanto si intende dire giova il ricorso ad un espediente cinematografico. Se si riflette, ad esempio, a quel che si può realizzare nel cinema con il ricorso al *blue screen*: una qualsiasi scena viene girata in qualsivoglia studio, con gli attori che recitano, avendo alle loro spalle un grande schermo blu¹⁰, e poi artificialmente si crea, grazie a complesse tecniche, lo spazio in cui si desidera farli agire e parlare: il paradiso o le viscere di un vulcano, l'interspazio stellare, Place de la Concorde a Parigi o le Twin Towers a New York, apparirà chiaro quel che si intende affermare rispetto al ruolo sostanziale di Roma intrinsecamente necessaria allo svolgimento dell'intreccio. Roma non può essere "inserita" in *Pao Pao* con un *blue screen* come in uno spot pubblicitario girato in un teatro di posa. La città vive-opera nel romanzo con quelle modalità che Bachelard¹¹ enuclea nella *poetica dello spazio*. Conflitti e solidarietà, emozioni e distorsioni, innamoramenti e addii sono essenzialmente agiti dal protagonista e dagli altri paladini (non più alla ricerca di alcuna Angelica, nel caso specifico semmai di un qualche Medoro) nello spazio cittadino che si offre in un costante rapporto dialettico fra claustrali caserme o appartamenti notturni e piazze assolate o vie lucenti. Sapere, quasi fin dal principio, che Roma è lo spazio dell'azione permette di entrare nella narrazione con una mappa concettuale e cittadina che coinvolge il lettore e gli consente almeno una pre-cognizione topica.

L'inizio del romanzo e la sua conclusione (l'uno capovolgendo l'altra fino all'incontro nel medesimo punto iniziale-finale) si svolgono a Roma, così come a Roma, eccettuata la parentesi men-

¹⁰ F. DI GIAMMATTEO, *Che cos'è il cinema?*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 75.

¹¹ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2007.

sile del CAR a Orvieto, coagula l'azione degli undici mesi restanti, fra incontri e scontri, macerate solitudini e vivaci compagnie. Il contrappunto descrittivo del romanzo appare sostanzioso e molto dettagliato, anche se manifesta caratteristiche e qualità che inducono a superare il dicotomico e oppositivo bilanciamento valorico fra verosimiglianza e realismo. Con perfetta distanza dall'analisi e dall'oggettività, la voce narrante filtra l'esperienza narrata a posteriori vagliando con la memoria la sua storia, degna di divenire oggetto della narrazione proprio in quanto individualmente vissuta in una Roma individualmente percepita, attraversata, incompresa-desiderata. Non verosimiglianza, né realismo, ma un fauvismo esistenziale percorre le pagine in un *Einfüllung* affettivo ed emotivo. Sin dall'inizio del romanzo le indicazioni spaziali e temporali sono definite: Roma, fine aprile, 1980. Il romanzo comincia dunque con l'introduzione della fine, con il sentimento e con il dolore di chi sta «male da cane». Ambiguamente l'autore-narratore colma il romanzo nell'incertezza fra la fine e il principio, in un *continuum* inarrestabile di principio che si sostanzia nella fine, di una conclusione che è sempre al proprio inizio. Roma è eterna, perché eternamente il tempo si rivolge su se stesso, ma al contempo si svolge in avanti e indietro. Questa ambiguità insolubile non consente né al narratore né al lettore di sottrarsi alla fascinazione, che è anche una maledizione, della circolarità. Aprile è il mese nel quale il protagonista si avventura a Roma per la prima volta, dovendo effettuare una visita all'ospedale del Celio nei primissimi giorni del CAR, e ad aprile si concluderà il servizio militare in una Roma splendente di sole a piazza Esedra, mentre Renzu marcia. Aprile è il mese in cui si festeggia il natale della città... aprile è il più crudele dei mesi nella *Waste Land* di Eliot. Aprile (1980) è effettivamente il mese nel quale Tondelli parte per il servizio militare prima a Orvieto e poi a Roma.

Se all'inizio afferma quella *sim-patica* figura di anonimo protagonista-narratore-autore di un diario-confessione che si dipana come un postumo flusso di coscienza anamnastico, dalla propria prospettiva: «Roma mi appare ora un brulicare di storie assolutamente arido, un deserto in cui non c'è posto per le mie intensità [...]. Posso solo osservare, curiosare, scrutare negli altri i movimenti di senso [...]», poi, nel corso della narrazione, la Città eterna (cronotopo inesauribile di riferimento lungo tutto il romanzo) fa seguire a quel babelico quanto ostile brulichio di storie e all'osservazione voyeuristica alla ricerca del senso la prova concreta della “poetica delle occasioni”, che il protagonista-voce narrante (e scrivente) alla fine, nell'ultima pagina della sua minima *ricerca del tempo perduto* rende nota, indicando dopo l'ultima parola la data “23 aprile 1982”: «Sto scrivendo questa storia, poiché le occasioni delle vita sono infinite e le loro armonie si schiudono ogni tanto a dar sollievo a questo nostro pauroso vagare per sentieri che non conosciamo»¹².

L'anonimo del sublime-sublimato anno di servizio militare racconta la propria storia o quella che crede essere stata la propria storia e «non c'è niente al mondo che possa scostarla di tanto così, prima ci si mette la coscienza in pace e allora [...] [si può] allungare e protendere la propria storia per inscenarla lì, d'ora in poi è tutto lì, sarà tutto lì»¹³. È, dunque, di una storia da inscenare che si tratta ogni volta che si libera il *λαϊρός* di una parte della propria vicenda esistenziale prevista o prevedibile, ma che può divenire impreveduta-imprevedibile nella constatazione delle infinite possibilità della vita. Roma è lo spazio del *λαϊρός* ed è una tale accezione che consente e acconsente al *pathos* e all'*eros*. Tutto quel che Roma con le sue piazze, le vie, le fermate d'autobus, le trattorie, i giardini, offre all'anonimo narratore-protagonista del romanzo è un «meraviglio-

¹² P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, cit., p. 333.

¹³ *Ivi*, p. 189.

so canto» in cui essere «dentro [...], con il cuore gonfio»¹⁴. La città accoglie le esperienze del giovane in servizio di leva e di tutti quei paladini poco più che adolescenti follemente vaganti negli spazi dei loro fragili e vivi innamoramenti e scoramenti, e la localizzazione nella Città eterna è coesistente e determinante. In alcun altro luogo potrebbero accadere gli incontri e gli addii così come lì accadono. Secondo una siffatta prospettiva, Roma accorda che ognuno viva storie e compia imprese, eppure amaramente decreta di non lasciare illusione alcuna sulla fine diversamente ma inderogabilmente annunciata di quelle passioni brucianti e sulla fatua impermanenza e insignificanza delle loro *res gestae*. L'anonimo protagonista della narrazione, che nomina e dà soprannomi ed epiteti a tutti gli altri, come un novello Adamo o l'aedo che per primo stabilisce norme formulari, è la vittima sacrificale, sui candidi altari marmorei della Capitale, dell'impossibilità di far durare i suoi innamoramenti e di assistere impotente ai fallimenti¹⁵. Roma è la città nella quale si inscena la storia di *Pao Pao* e allegorizzando se stessa la città genera un andamento conflittuale fra desiderio e soluzione, in un disorientamento colpevole e fantasmagorico nel quale si muovono i paladini.

Nel corso del romanzo il protagonista assapora e dispera amori differenti rendendo la città il contenitore degli spazi-patimento della sua storia: innamorarsi è sempre un percorrere nuovamente la città e perdersi in essa. Si innamora dapprima di Lele (il Grande dio Lele¹⁶), poi di Maurizio (complice l'aria frizzan-

¹⁴ *Ivi*, p. 206.

¹⁵ R. BOURNEUF, R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1976: «Lo spazio in un romanzo non è, dunque, un elemento accessorio, ma si esprime in forme determinate, riveste molteplici significati, arriva persino a costituire a volte la ragione stessa dell'opera», p. 94. Si veda inoltre P. AMALFITANO, *Le configurazioni nello spazio del romanzo del '900*, Bulzoni, Roma 1998.

¹⁶ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, cit., pp. 275-277, a Roma si baceranno.

tina di Roma¹⁷), infine di Eric, che ha una casa a Roma e lo conduce per la città in macchina¹⁸.

Il primo innamoramento è un «crollo», uno sgretolarsi delle certezze, che avviene proprio quando l'anonimo narratore-protagonista decide che vuol rimanere da solo: «sono crollato di botto negli occhi di Lele. E non ho più potuto fingere d'essere solo»¹⁹. E soltanto un anno dopo, a Roma, quello sguardo di Lele compirà la sua traiettoria, il 6 aprile, in una trattoria: il lettore viene lasciato in sospeso, nella indeterminazione della prolessi, fino alla rivelazione (cento pagine dopo) del ritrovamento di Lele, il 2 agosto: «ma quella sera del due agosto ottanta è stata anche la sera in cui ho rivisto il mio Lele, lo abbiamo beccato in uno slargo di Corso Vittorio»²⁰ – persi di vista da tre mesi. In un'altra calda sera d'estate, in una Roma aperta allo “svacco” da Ponte Sisto al lungotevere, con un «Lele [...] molto disponibile e sinuoso e molle addirittura nei suoi spostamenti di labbra» il protagonista ripiomba «in una passione travolgente»²¹. A Villa Borghese, in una domenica di ferragosto, prende corpo il desiderio, freme l'eros, e la Città eterna offre gli spazi del patimento d'una passione che non si può far consistere e realizzare nel compimento dei corpi: «Roma naturalmente deserta percorsa solo da qualche troupe [...] e dalle mille e una vibrazioni del mio amore che irradia dall'alto di Piazza del Popolo come un'antenna selvaggia»²². L'estate con Lele si consuma in appuntamenti a piazza Colonna che proseguono a Trastevere e a Monte Caprino o al Pantheon, in un'armonia della città che fa da contrappunto all'armonia dei corpi che si modellano nell'abbraccio

¹⁷ *Ivi*, p. 306.

¹⁸ *Ivi*, p. 319, p. 327.

¹⁹ *Ivi*, p. 189.

²⁰ *Ivi*, p. 272.

²¹ *Ivi*, p. 275.

²² *Ivi*, p. 276.

durante le passeggiate: «e spesso ci ritroviamo così aderenti nell'andatura, così armoniosi nei nostri quasi due metri di altezza che mi pare di dominare tutta questa folla nana di Roma che striscia ai nostri piedi, che urla, che stragatta, che romba e pena e sbraita e noi invece che passeggiamo olimpici»²³. Le vite di Lele e del narratore sono romanamente e romanticamente intersecate dalle vie, dai quartieri, dalle piazze, in una quotidianità che è trasfigurata dal sentimento e dalla condivisione di un'esperienza divina. Non si definiscono le strutture e le sovrastrutture cittadine, ma semplicemente si identificano gli spazi urbani con quei tratti fauve che li rendono riconoscibili e perfettamente vivibili, nonostante nulla sia più tradizionalmente rapportabile alla configurazione politica, ufficiale, storico-artistica della città. E quel luogo che ha accolto l'innamoramento al contempo coglie la frustrazione e la confessione del protagonista a vivere una vicenda di sentimento puro dal quale si esclude ogni relazione fisica. A piazza San Silvestro, alla fermata dell'autobus sessantuno si accresce il malessere, confessato all'amico Beaujean a piazza Colonna: «dico che forse se la cosa continuerà così io morirò, starò di merda [...]. Mentre faccio il proponimento di non veder più Lele, lui, il maledetto, arriva da dietro, mi copre gli occhi e mi bacia sul collo»²⁴. E la topografia della città ripete in forma differente l'emozione e i sentimenti dei paladini: i medesimi luoghi sono luoghi di gioia o di tormento a seconda dei momenti e degli stati d'animo dei personaggi, dei loro dolori o dei loro amori. Piazza Colonna e la fermata del sessantuno sono gli spazi-patimento dell'innamoramento e del *discidium*, luoghi nei quali si va e dai quali si parte. L'ambiente urbano configura una mappa sempre uguale che viene mutata soltanto dagli stati d'animo di coloro che la percorrono percependo sé riflessi nelle esperienze esistenziali ciascuno della propria formazione o deformazione.

²³ *Ivi*, p. 277.

²⁴ *Ivi*, p. 283.

Non si è in un labirinto, non ci si perde mai nella Roma di *Pao Pao*, ma si è in un caleidoscopio: la città si moltiplica e si differenzia nell'espressione degli stati d'animo.

È quella caleidoscopica Roma che, per la prima volta all'inizio della narrazione, autorizza il protagonista del romanzo a soffermarsi a riflettere, a posteriori, rimembrando il suo nuovo incontro con Lele al suo ritorno a Orvieto, dopo la visita al Celio, sulla propria compiutezza come uomo e sull'incompiutezza dei suoi innamoramenti e di formulare, in forma di magmatico flusso di coscienza, un pensiero-guida per la comprensione dell'intero romanzo: «Ma non mi preoccupo. Sono del tutto preso da queste immagini del passato che scattano improvvisamente ai miei sensi. [...] Mi scruto, mi guardo e cresco. Ho anch'io la mia storia, i miei sedimenti e i miei territori d'affetto»²⁵. I «territori d'affetto» si assimilano ai territori della città, trasferendosi dal sentimento agli spazi di Roma che possono validare e difendere prima, poi conservare quel sentimento. «Meraviglioso canto di Roma, ci sono dentro, ci sono affogato, mi allargo anch'io fra la gente e le macchine con il cuore gonfio. Un'improvvisa sensazione di avercela fatta»²⁶: quel canto nel quale il protagonista si insinua all'inizio del romanzo, quando viene inviato a Roma soltanto per la visita al Celio, resterà inalterato quando tornerà nella città per proseguire il suo servizio militare, concluso il CAR.

Così egualmente la città implica e complica la diegesi della storia con Maurizio: in una dialettica semplice-complesso che condurrà alla consapevolezza del dolore e della difficoltà: «dico questa [...] è invaghita di me, me la trascino a Villa Borghese, me la faccio e così sia. E invece con Maurizio inizierà mio malgrado una lunghissima storia che mi farà soffrire»²⁷. In una sera romana, in trat-

²⁵ *Ivi*, p. 225.

²⁶ *Ivi*, p. 206.

²⁷ *Ivi*, p. 285.

toria, inizia una nuova storia che incatena il protagonista del romanzo, mentre si avvia a concludere, con un bacio ricevuto «stupendamente», quella con Lele²⁸. In una domenica di un fulgido ottobre, a Tor di Quinto, mentre Maurizio sta facendo il comandante della guardia il protagonista si reca a trovarlo, e fra loro si consuma il primo bacio, in un interno di caserma: «ci guardiamo e ci abbracciamo, lui fa un salto fuori dalla porta, controlla che nessuno sia nei paraggi e allora mi salta al collo e mi bacia [...]. Maurizio è davvero un bambino, bacia come un forsennato»²⁹. La vicenda con Maurizio si svolge nei vicoli della metropoli che diviene villaggio dell'innamoramento: «giriamo per Roma allacciati infilandoci nei vicoli bui a limonare forsennatamente come due ragazzetti, passeggiamo ai fori tenendoci per mano [...]. Per le strade di Roma per le piazze e i giardinetti dunque passeggiamo nella dolce consuetudine delle nostre mani intrecciate»³⁰, e il protagonista esprime la sua contentezza nei *passages* urbani e stagionali in una percezione euforica dello spazio e del tempo che si fanno segni e danno significato al compimento dell'*enquête* dell'errante innamorato: «io sarò contentissimo e dirò che così libero e padrone di me non mi son sentito mai, che deve essere quest'aria frizzantina, questo tramonto e questo cielo blu a farmi sentire così, devono essere i turisti, i romani, non lo so, ma non succederà mai più che io passeggi in patria per mano con il mio ragazzo»³¹. Roma con Maurizio è differente da Roma attraversata-vissuta con Lele: i confini urbani rimangono gli stessi, conservano nello stesso modo l'innamoramento che è sempre un avviso del patimento, corroborano le aspirazioni e non

²⁸ *Ivi*, pp. 286-287. È ancora la città di Roma con i suoi quartieri e le sue vie che viene perlustrata con Lele, ma «fuori dai nostri consueti giramenti romani».

²⁹ *Ivi*, p. 305.

³⁰ *Ivi*, p. 306

³¹ *Ibidem*.

tentano con l'altrove, ma con l'uno accade quel che con l'altro non è potuto compiersi:

[...] quando viene l'ora del rientro in caserma lo accompagno a piazza Augusto Imperatore per l'ultimo tram e anche lì i nostri saluti sono baci e abbracci nascosti dietro gli autobus verdi o le statue delle basiliche. Andremo poi molte volte sui gradini dell'Ara Pacis ad attendere quell'ora fatale del rientro e lì persi nel traffico del lungotevere e distesi su quelle pietre dolcemente declinanti avizzeremo un petting frenetico³².

Senza un luogo al chiuso, protetto, per incontrarsi, la stanchezza dei luoghi all'aperto si fa solida: «ci traffichiamo per le strade e solo lì negli anfratti, sulle panchine buie di Castel Sant'Angelo, nei vicoletti di Trastevere [...]. Vorrei una casa»³³. E anche con Maurizio non si riesce ad andare oltre quel che si può comunque far all'aperto in città: egli è ancora troppo giovane e confuso, incerto. O finge. A Termini, in stazione, l'addio, almeno fino all'incontro di Milano, durante il quale l'amato confesserà che a Roma aveva un amante fisso trentenne.

Il tritico degli innamoramenti del narratore anonimo si compie ancora a Roma, non solo perché è lì che si svolge il servizio militare, ma anche e soprattutto perché la città alletta e offre occasioni e opportunità che altrove probabilmente non sarebbero tali. Mai opaca, nemmeno nei suoi modi invernali, Roma si fa luogo della rappresentazione e dell'azione non solo ogni volta che si nominano i luoghi tradizionali del girovagare, ma anche quando gli spazi sono soltanto allusi e non direttamente identificabili.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, pp. 306-307.

È allora una Roma fredda, piovosa e bagnata, spazzata da pungenti raffiche di vento che si insinuano tra le gambe e le braccia quella che io percorro solitario [...]. È una Roma ormai definitivamente invernale quella la cui luce si spegne già nel primo pomeriggio e che io scruto annoiato [...]. Ma questa è anche la gelida Roma in cui incontro Erik, il mio volpacchiotto Erik, il mio amore per sempre³⁴

L'incontro con Erik, musicista austriaco trentacinquenne, avviene a casa del Bertrand, in via Laurina. La città nel romanzo, finora, si è data come spazio ove appaiono indistinguibili gli ambienti naturali da quelli urbani, il chiuso dall'aperto, come se tutto fosse naturale, anche gli interstizi fra gli autobus verdi ove incontrarsi e amoreggiare: l'atmosfera dell'urbe mescola le relazioni umane così come la cultura e la natura. L'austriaco Erik torna a farsi vivo al Ministero, l'ultima settimana di gennaio, nel luogo ufficiale ove il protagonista-narratore presta servizio, e per il fine settimana l'incontro avviene nel villino del musicista in via Archimede. È la prima volta che nel romanzo si crea una vera opposizione fra la città in quanto tale e il chiuso di un'abitazione, nella quale poter agire e amare nell'intimità: «è scesa la sera, Erik chiede se voglio mangiar qualcosa, io che sto benissimo così nel suo letto ma se mi sforzo proprio uscirei per mandar giù un boccone svelto svelto prima di rientrare in caserma»³⁵. Erik accoglie nella propria casa e nel proprio letto il protagonista, gli comunica che gli sarebbe piaciuto trascorrere la notte insieme, benché non sia possibile, e dopo la cena al ristorante cinese, proprio l'anonimo narratore di questa storia chiederà al suo innamorato di condurlo nuovamente nella sua casa, «nella sua tana d'amore»³⁶. Nella rievocazione memoriale della storia con Erik il protagonista si chiederà nella fase postuma

³⁴ *Ivi*, p. 310.

³⁵ *Ivi*, p. 318.

³⁶ *Ivi*, p. 319.

di scrittura, alla fine di tutto, quando ormai è uscito definitivamente dalla sua tana d'amore, dopo che ha preso finalmente consapevolezza della sofferenza lancinante inferta da questo amante cocainomane: «se davvero amavo il mio Erik, se ero tutto per lui come dicevo o se invece altro non è stata che una bella storia nata all'improvviso e non programmata, una delle tante storie che sempre ogni giorno ci auguriamo accada di nuovo»³⁷. L'amore sarà soltanto a letto, nella stanza da letto di Erik, che non vuole sentirsi dire "ti amo", fino al riconoscimento e al patimento estremo, non meno doloroso, benché avvenga in un interno, piuttosto che all'esterno (in una piazza, in un giardino, in una via romana): «Io amo il mio Erik, ma non mi basta e c'è nient'altro, assolutamente nient'altro che io possa fare. Tutto il mio amore s'era rivoltato improvvisamente in una zona desolata di angoscia, che può fare di più un uomo quando ama oltre l'amore?»³⁸. Il momento più drammatico della storia con Erik si consuma in una sera nella quale il protagonista decide di stanare dalla propria villetta il povero musicista che è pieno di lavoro e poco incline alle uscite: i due dopo aver attraversato Roma da Valle Giulia fino al lungotevere, verso il Palazzo di Giustizia, parcheggiano l'auto a Castel Sant'Angelo e si recano nell'osteria, nella quale c'è l'allegra brigata. Nella fiaschetteria Erik (malato e drogato) e il protagonista-narratore (affranto e desolato) affrontano le loro differenze, si sfidano, si detestano e quella sarà la loro ultima notte insieme, dopo essersi amati furiosamente decidono il loro addio definitivo.

Roma, con i lungotevere, Campo dei Fiori, piazza Venezia, Santa Maria Maggiore, Castro Pretorio, Piazza Esedra, via Nazionale scorre nelle ultime pagine del romanzo come in una serie di fotogrammi che hanno segnato e disegnato la geografia sentimentale ed esistenziale di un anno di servizio militare, ritmando la real-

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 322.

tà e contraddistinguendo le aspirazioni, le angosce, gli innamoramenti, i tradimenti, l'esperienza di vita e delle occasioni dei personaggi che si incontrano e si disperdono. La città non ha geometrie definite, non segue piante o grafici predeterminati, ma è colta nella vivacità concretamente urbanistica delle migrazioni e dei ritorni «di gente bella, di eroi da romanzo, impervi, granitici, sublimi» poiché tutto il romanzo altro non è se non «il racconto trafelato di come ci siamo incontrati e di tutte le intensità che ci hanno travolto per quei dodici mesi», confessa all'inizio il narratore anonimo³⁹. Connessioni e razionalizzazioni sono affidate proprio agli spazi urbani che, da ignoti e distanti, divengono pagina dopo pagina noti e accoglienti: dall'alienazione si giunge alla comprensione-composizione-consapevolezza umana e emotiva appropriandosi della Città eterna e imparando ad usarla. «Roma non è più allora una città sconosciuta e impenetrabile e tutto sommato difficile per chi non è lì per turismo ma per sbrigare benemalmente una pratica burocratica in sé né buona né cattiva, basta saperla usare»⁴⁰, ed è in un andirivieni avventuroso che si scioglie il tempo dei mesi durante i quali si usa-vive la città.

Ha scritto acutamente interpretando il romanzo, e non senza il ricorso alla propria esperienza Andrea Canobbio: «Il servizio militare è un misto paradossale di vacanza e prigionia, un intreccio di risate e lacrime, di ubriacatura di libertà e angoscia di reclusione. Ti senti sull'orlo della vita, sospeso senza impegni e senza responsabilità, la testa vuota [...]. Ma nello stesso tempo prigioniero, insultato, umiliato...»⁴¹.

Ecco, per l'aedo anonimo di *Pao Pao* Roma è il territorio in cui egli prova quell'ubriacatura di libertà e quell'angoscia di reclu-

³⁹ *Ivi*, pp.190-191.

⁴⁰ *Ivi*, p. 269.

⁴¹ A. CANOBBIO, *Piccolo Abbecedario delle Occasioni*, in «Panta», 1992, n. 9, p. 47.

sione, è anche spazio di sedimentazione in cui filtrare la realtà esterna⁴², ma soprattutto, quel che Canobbio non ha provato e non è stato capace di segnalare, è il *locum* dell'innamoramento, quello «scenario per i nostri intrighi d'affetto e di sex, gli scazzi, le noie, le bevute, le confidenze sussurrate sui gradini di una chiesa o su una panchina buia in un qualche giardinetto»⁴³: la città è più compiutamente il *limes* transitorio (e in cui transitare per quell'anno) dell'accoglienza del sé e del proprio essere così come si è⁴⁴.

Emblematico, alla luce di quanto detto, che l'unico e lucido discorso *de l'amour*, e non la dolce-amara litania sull'innamoramento, non si svolga a Roma, ma a Firenze, e sia l'amico Filippo ad effettuarlo, mentre al protagonista del romanzo non rimane che rimembrarlo, durante il viaggio in treno che lo riconduce a Roma, accusando la propria incapacità a seguire quelle regole:

Perché tu ti perdi nel tuo amore, ti abbandoni nel tuo amore quando invece anche un bambino sa che egli è una macchina diversa da sua madre e che quindi non potrà mai più raggiungerla in pienezza e completezza e invece tu vuoi completamente perderti nelle braccia dei tuoi amanti, dimenticarti, innestarti su di una storia meravigliosa proprio perché non tua. [...] L'unico modo per non soffrire dell'amore è lasciare che le storie ti sfiorino, ti accarezzino, ti penetrino quel minimo che è possibile. Non puoi voler di

⁴² Nel romanzo sono evocati sia il terremoto dell'Irpinia sia la strage alla stazione di Bologna, ma la percezione del protagonista-voce narrante è attenuata, filtrata dal suo trovarsi a Roma, lontano, eppure non troppo da entrambi i luoghi, non abbastanza vicino da "sentire" il dolore e il coinvolgimento nelle drammatiche situazioni.

⁴³ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, cit., p. 269.

⁴⁴ *Ivi*, p. 283.

più. [...] Devi lasciarti solamente sfiorare dal tuo amore, se fai tanto di alimentarlo bruci, come stai bruciando ora⁴⁵.

Chiunque conosca l'*Opera* di Tondelli vi ritroverà non solo il senso, ma anche le parole dell'ottavo⁴⁶ dei *Biglietti agli amici*: e questa constatazione induce ad almeno due considerazioni. In primo luogo *Pao Pao* può davvero essere considerato un romanzo della svolta concettuale e di scrittura per Tondelli, svolta che lo allontanerà definitivamente dai temi, dallo stile, dalle scelte sintattiche e linguistiche operate in *Altri libertini*, e variamente per alcuni temi, passaggi, forme, tornerà ritessuto nei *Biglietti agli amici* e costituirà una sorta di prodromo a *Camere separate*; in secondo luogo possiamo riconoscere nei modi e nelle parole di Filippo quasi un *alter ego* di Tondelli, l'altro sé, l'altra parte di sé con cui entrare in relazione, confrontarsi, confidarsi, per comprendere – per tutta la vita e nell'*Opera* – che non si deve essere differenti da come si sceglie-decide di essere⁴⁷. «Per sapere di cosa si tratta in realtà, bisogna a-

⁴⁵ *Ivi*, p. 282.

⁴⁶ IDEM, *Biglietti agli amici*, in *Opere*, vol. I, cit., biglietto dell'ottava ora della notte (senza numero di pagina).

⁴⁷ «Una storia che vive alla ricerca di un senso e il protagonista [...] bussa a tutte le porte per trovarne uno»: così A. SPADARO, *Lontano da se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002, p. 84, definisce *Pao Pao*, senza tuttavia rilevare se questa ricerca di senso venga o meno soddisfatta, trovi o non riesca a trovare un approdo. Verissimo è che il romanzo si nutre della ricerca di senso, che il protagonista è (in quanto protagonista di un romanzo di formazione) impegnato in una *enquête* esistenziale, ma altrettanto incontestabile è che il senso è proprio in questa sua necessaria attività anamnestică e di recupero e comprensione del proprio vissuto, alla prova della “poetica delle occasioni?”. Il senso positivamente recuperato, insieme al tempo ritrovato, è nel riconoscere che le occasioni della vita sono infinite, e che «le occasioni della vita stupiscono mai abbastanza nella loro insensata frammentarietà delicata vibrazione che riaccorda e riannoda e uniforma il tono di diversi percorsi e [...] la vita sembra rivelarsi come una misteriosa e armonica frequenza che schiude il senso e fa capire», in P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, cit., p. 309, dove ad essere insensate non sono le

spettare che il romanzo scompaia dalla scena del chiacchiericcio», aveva scritto il romanziere su quella che aveva definito «una cantata di dodici mesi»⁴⁸, e dal lontano giugno del 1982 nel quale *Pao Pao* fu pubblicato sono passati più di vent'anni, si può e si deve, ormai, tornare a tentare di sapere di cosa si tratta in realtà.

La scrittura di Tondelli in *Pao Pao* fonde e confonde l'esistenza (fuori di sé nello spazio: Roma) e l'in-sistenza (in sé e in quello stesso spazio che accoglie il sé e l'alterità: Roma) con una strategia narrativa che si pone fra i bagliori del diario e la concentrazione della confessione, superando l'uno e l'altro genere con l'originalità dello spazio della narrazione: quella Roma amara d'amore prefigura le vicende di altri personaggi, Bruno, Aelred, Leo, Thomas, in altri luoghi, nei quali è possibile vivere l'innamoramento, ma non è consentito giungere all'amore.

occasioni, ma al più la frammentarietà con cui si manifestano nel corso della vita.

⁴⁸ IDEM, *Il mestiere di scrittore*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 979.

L'INTERIORITÀ DI P. V. TONDELLI,
PROTAGONISTA E OSSERVATORE

Francesca Giglio

Parlare dei destini del mondo o dell'umanità per uno scrittore può essere un compito semplice e, insieme, rischioso: la letteratura non ambisce a descrivere grandi sentimenti o problemi, ma a quanto su di essi si può dire attraverso la lingua. Riguardo all'amore, per esempio, un romanzo come *I legami pericolosi* di Choderlos de Laclos non parla esattamente dell'amore, ma di quello che dei modi di parlare d'amore si può dire, tant'è vero che, come fa notare Tondelli, i romanzieri di cotanta, sublime, realtà continuamente si proteggono dietro preliminari attenuanti: «“Non riesco a esprimere quello che sento”, “Non ho parole per dirlo”, “Non riesco a comunicare la grandezza di quello che provo”»¹.

Prima di essere una persona che lavora con le storie e con i modi di dire attorno a una determinata cosa, lo scrittore è una persona che legge. Egli ha un modo di fare e di essere che ci riguarda tutti, è proprio come noi e per questo potrebbe intendersi e comunicare con chiunque. È un solitario che attinge i libri dalla sua personale biblioteca dopo anni di appassionata, e prima o poi fruttuosa, collezione.

Così Tondelli, nelle schede preparatorie a una conferenza rivolta ai ragazzi di una scuola emiliana, racconta il suo bisogno di

¹ P. V. TONDELLI, *Una conferenza emiliana*, in *Un weekend postmoderno*, in *Opere. Cronache, saggi, conversazioni* a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2001, p. 383.

leggere che, assecondato in solitudine, non finisce tuttavia in se stesso ma spinge sempre verso gli altri:

Il lettore, come lo scrittore, è un solitario. Ma ha bisogno degli altri per comunicare quanto ha letto e quanto ha scritto. Spesso compro i libri non per leggerli ma per averli a portata di mano, per sapere dove andare a cercare. Quando alcune persone mi chiedono: “Li hai letti tutti?”, ovviamente rispondo di no. Non acquisto libri per arredare la casa, ma nemmeno per leggerli tutti. Li compro per avere una mia biblioteca².

Con la pratica del leggere si appaga anzitutto il bisogno di scrivere delle storie. «Anche starsene un po' zitti e cercare di crescere nell'interiorità può essere un gran bene»³, ammicca proprio a noi Tondelli, arrivando, come sempre, a sfiorare i nostri vissuti di lettori, così vicini forse proprio perché sconosciuti. Questa storia del “leggere i libri” per riconoscere cose della nostra vita che prima non sapevamo, per capire meglio un certo nostro bisogno di bellezza, verità o divertimento, per nutrire il sentire e poi comunicarlo agli altri, è quanto mai vera, profonda e importante: rende ancora più preziosa l'intesa con il nostro scrittore. Tondelli non fa che raccontarci gli abbagli interiori in cui una vita può farsi racconto, sgorgare spontanea da storie che si siano lette o scritte, con una ricchezza di sensi, nuovi significati e desideri dell'esperienza. Per poter scrivere, il narratore deve prima aver vissuto, ma è nella scrittura, propria o degli altri, che rinasce la passione di una vita e la smania di riviverne le pagine più belle e sofferte. Esperienze significative, e dunque riscrivibili senza soluzione di continuità all'altezza dell'arte, oltre al “leggere libri” possono essere il “guar-

² *Ibidem*.

³ IDEM, *Viaggiatore solitario*, in *Un weekend postmoderno*, cit., p. 353.

dare opere d'arte", l'"ascoltare musica", l'"andare al cinema". La scrittura parte da un'interiorità coltivata con un libro in mano o da uno sguardo cocciutamente intento a leggere e guardare durante un viaggio in treno. In perfetta solitudine ci si ritrova a interrogare l'anima, a darle un senso e una direzione attiva, ora con gioia ora con rabbia, a preparare la propria strada nel mondo esterno.

Nei "viaggi", da fermi o in movimento, ciascuno ha l'occasione di concentrarsi sulla propria tanto inflazionata e confusa personalità, di scoprire l'ignoranza o, al contrario, di apprezzarsi, di dimenticare le fatiche e prepararsi alle tregue, di sperperare finalmente tempo, denaro, affetti «perché è così e non se ne può fare a meno»⁴. Infatti, proprio mentre si è impegnati a nutrire il sentire, ci si scopre amanti o amici per qualcuno, ci si accorge di non essere affatto dei singoli: il centro della nostra vita si staglia, dolce e deciso, al di fuori di noi stessi. Tondelli per primo illumina il motivo dell'amore che proviamo leggendolo quando ci insegna che l'interiorità non è un universo totalizzante, ma è fatta per unirsi alle interiorità degli altri. Siamo "la nostra compagnia preferita" solo quando scopriamo di aver bisogno degli altri, quantomeno per far sapere loro cosa abbiamo fatto mentre eravamo soli. Alla domanda «Che libri porteresti su di un'isola deserta?» Tondelli avrebbe la sua risposta, ma si appassiona a quella di un altro scrittore, Peter Bichsel, e la rende nota ai giovani uditori emiliani, considerandola più interessante della sua:

E so cosa mi porterei su un'isola completamente deserta, dove si è totalmente soli e senza nessuna possibilità di tornare indietro. Conosco anche le due classiche risposte: "La Bibbia", oppure: "Un libro da scrivere". Potrei quasi rispondere la stessa cosa anch'io, ma in realtà non mi porterei dietro nessun libro, perché senza una comunicazione

⁴ *Ibidem.*

quotidiana cesserebbero sia la lettura che la scrittura. Ho bisogno degli altri almeno per far sapere che ho letto⁵.

Ogni vita è intrecciata con quella di altre persone, si estende ben al di là della solitudine e si consegna totalmente alle anime che si è scelte. Questo è quanto accade a Tondelli. La sua scrittura parte da un bisogno di silenzio, di solitudine, quasi di letargo, ma finisce sempre nella volontà, per noi felicissima, di vivere in mezzo agli altri, nella insopprimibile voglia di stare insieme ai suoi lettori, in tutti gli angoli del mondo, immediatamente e senza formalità. Un “io” che avrebbe voluto «strisciare sotto terra, come una cipolla, come una radice», tacere, ricordare, «svernare insieme con i suoi pensieri e i suoi sentimenti»⁶, rifugiarsi in se stesso, rimanendo o viaggiando, proprio nella sua “evanescenza” scopre la vocazione di osservatore privilegiato delle vite degli altri, di conoscitore profondo di situazioni umane. Per un occhio interiore particolarmente attento e pieno di vita come il suo, sparire, fingersi invisibile, e calarsi, beninteso in senso narrativo, nella parte di osservatore più che di protagonista, è servito solo ad assecondare meglio l’ansia di conoscere gli altri e di riconoscere se stesso nei fatti, negli incontri, nei temi che di volta in volta affollano la sua narrativa. L’ottimo amico, gioviale e buontempone, della vita di tutti i giorni si rende, nella scrittura, una presenza assorta e separata, bonariamente curiosa del mondo e, per mezzo di questo, avida di scrutare i territori più reconditi e romantici della propria coscienza, le sue crisi e nostalgie, le sue impotenze o grandezze, le sue infanzie e maturità, sua madre, la religione, i viaggi, la città in cui si è nati e il cimitero in cui si finirà.

⁵ IDEM, *Una conferenza emiliana*, cit., p. 836.

⁶ IDEM, *Viaggiatore solitario*, cit., p. 350. La citazione di Tondelli è tratta dal libro di Ingeborg Bachmann, *Il trentesimo anno*.

La scrittura consente a Tondelli di sublimare persino poeticamente le infelicità e rassegnazioni della vita vera, sulla problematica soglia dell'età adulta. Scrivere per lui è tutto, è l'unica salvezza possibile: significa rivivere e rinnovare quanto già ha vissuto permettendosi, stavolta, il ruolo di inerte spettatore, scarnificarsi in pubblico, concedere la propria intimità dissimulandosi in altre storie, rendere letteralmente il cuore, maturare nei confronti di se stessi e degli altri, i quali finiscono per saperti a memoria, salutare un "Io" che ha bussato alla coscienza per farsi esplorare meglio, tornare ad amarsi.

Il mestiere di scrittore di Tondelli alterna due momenti: «quello del recepire appieno la realtà e l'altro dell'inconsistenza per il non poterla vivere»⁷. Il suo essere separato è solo una messa in scena della propria volontà di svanire, è «la spettacolarizzazione pubblica di un complesso di colpa, di un'angoscia che lui ha sentito forse fin dal primo giorno in cui ha aperto gli occhi al mondo, e cioè che non sarebbe mai stato felice»⁸, è l'unico modo di gioire per una pienezza della vita che mai sarebbe stata sua, ma degli altri. Tondelli riceve dal suo essere scrittore la conferma della profondità del suo corpo quale ricettacolo di sensazioni; scopre, insomma, di esistere per gli altri a titolo di corpo e di poter qua e là affidare il suo "di dentro" più intimo mescolandolo senza riserve a un infinito di storie. È sempre lo scrivere a consentirgli di esistere anche in qualità di protagonista della sua stessa vita, di dirigerne, elaborare e cercare di capire i movimenti interiori, di «dire continuamente in termini di scrittura quello che gli altri sono ben contenti di tacere»⁹. Quello che lo distingue dai personaggi delle sue

⁷ IDEM, *Il mestiere di scrittore*, in *Opere, Romanzi, teatro, racconti*, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2000, p. 986. In particolare qui lo scrittore si sta riferendo ai due momenti che un libro come *Camere separate* alternerebbe in sé.

⁸ IDEM, *Camere separate*, Bompiani, Milano 2005, p. 213.

⁹ *Ivi*, p. 212.

storie, dei quali esagera sempre la visibilità fisica, la disinvoltura, l'intraprendenza, è proprio la scelta di vivere "una vita da scrittore" e cioè di non volersi giocare la sua sessualità e sentimentalità, i suoi addii, le sue vicende, la sua nostalgia o mancanza di coraggio con altre persone, ma «nell'elaborazione costante, nel corpo a corpo, con un testo che ancora non c'è»¹⁰. Ammettere di essersi ritirato completamente in se stesso, e, senza farsene accorgere, nel mondo a parte della letteratura, di volersi godere il profumo e il sapore buono degli anni Ottanta, di coltivare, compiaciuto, le sue abitudini, anche quelle più piccole, diventando di giorno in giorno più semplice, comporta, insieme all'esclusivo legame, premuroso, devoto e infinito, coi lettori, anche una perenne sensazione di disagio:

Per questo lui si è sempre vergognato e è sempre arrossito quando, nelle situazioni più svariate, su un treno, o a un party, o davanti all'ufficiale di anagrafe qualcuno gli si è avvicinato chiedendo che mestiere facesse, di che si occupasse. Si è vergognato perché ha immediatamente capito che se avesse detto "io scrivo" lo avrebbero guardato come un pazzo, o, nella migliore delle ipotesi, come un morto di fame. E la sua diversità, la sua distanza dagli altri, gli sarebbe apparsa ancora più incolmabile¹¹.

Con la scrittura Tondelli ha il suo privilegiato strumento per vivere, «mangiare» e poi «digerire» la realtà¹². I suoi libri assorbono

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² «Quando devo definire il mio bisogno di scrittura, mi viene in mente l'immagine data da Botho Strauss che la indica come un "mangiare" la realtà. In pratica con la scrittura si ha uno strumento per vivere. Io, senza questa attività artistica, senza il cinema, senza il teatro, in particolare poi senza l'attività dello scrivere, mi sono sempre sentito assolutamente inutile e assolutamente incapace di fare qualsiasi cosa. Attraverso la scrittura, l'opera, il testo sento che posso

il contesto circostante e le fisicità del reale, reagiscono agli stimoli esterni, alle immagini, alle mode, agli sbalzi umorali, alle continenze, registrano e riadattano le conversazioni, il quotidiano, «de frasi banali che si dicono ai cocktail», esattamente come ogni corpo, interagente e in reciprocità con gli altri, farebbe. La necessità che lo scrittore avverte è di un punto di vista concreto sul mondo, rivelatosi in funzione della sua presenza silenziosa ed espresso nella scrittura, che nel raccontare i corpi si fa essa stessa corpo, esistenza. Qualsiasi parola udita diventa di chi la racconta: la sua interiorità raccoglie come una piazza i rumori, le piccole voci ed è così che passano le parole e si formano le frasi. Il corpo di Tondelli “mangia” le situazioni o le città che gli interessano, si nutre di libri, cinema, musica e sempre si riversa nella scrittura. Per questo il contatto con le sue storie è di natura corporea: con il corpo, infatti, ci sembra di toccare una narrazione emotiva e di restare impigliati nella sua musica ed ebbrezza. Lo stile tondelliano del “parlato” è il segno di riconoscibilità di un corpo – il suo corpo – inserito fisicamente nella società e nelle maglie di un’epoca. L’illusione che se ne ricava è di un approccio fisico con i personaggi, come se li incontrassimo in carne e ossa, in una strada di provincia o in stazione, e di un coinvolgimento diretto nell’irruenza delle loro parole inarrestabili, sincere, irroranti. Siamo trascinati nel mondo dei giovani che hanno fatto tendenza attraverso parole, frasi, modi di dire, gesti e azioni calamitati dall’autore: cosa c’è di meno educativo degli *Altri libertini* e tuttavia perversamente intrigante?

In particolare nel romanzo *Camere separate*, l’“io” di Tondelli, volutamente fatto di silenzio e ridotto al silenzio, mascheratosi dietro la coscienza del protagonista Leo, si nutre della vita di questi, delle sue storie, dei suoi riflessi e delle sue pulsioni. Lo scrivente,

avere uno stomaco per “digerire la realtà”, tanto per usare l’immagine contenuta in un frammento di *Biglietti agli amici*», in IDEM, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri*, cit., p. 971.

in realtà, pur parlando di Leo in terza persona, nell'ultimo suo romanzo mette in gioco se stesso, si rende cronometro del presente e del passato dal quale proviene. L'impressione è che l'autore, pur nascondendosi, finisca per offrirsi in tutta la sua disarmata verità per un gioco deciso da Regina Letteratura, malizioso e insieme innocente.

Il libro va dove vuole portandosi anche in zone che non si vorrebbero: venderci è dopotutto il prezzo – dal greco *Piprasko* (“vendo”) – da pagare, pattuito con se stesso e portato a compimento in modo oneroso e onesto, al fine di raggiungere un'appartenenza totale e reciproca alle pagine scritte. Se non fosse stato per le storie, Tondelli, infatti, si sarebbe sentito un coacervo di eventi inesplorati, un immenso mondo a se stesso sconosciuto, un eterno viaggiatore cui non importi di arrivare. Lo scrittore, attraverso il protagonista, accede anche alla sua quintessenza: *Camere separate* riesce a farci vedere e sentire i suoi sentimenti, che però hanno scelto il corpo di Leo come strada per i loro vagabondaggi. La scrittura si immette in un percorso inedito nel libro-testamento: ha il tono puro e commosso di una concentrazione emotiva, sempre pronta a esplodere, e l'apparenza di un brano musicale con la firma più importante di Tondelli. Il linguaggio è il migliore personaggio, padroneggiato dall'estremo bisogno di raziocinio e chiarezza di un prosatore che per noi è già un classico.

Un'interiorità svanita finalmente si illumina per Tondelli e anche per noi e la potenza della realtà viene compresa soprattutto quando ci si impone di raccontarla più che di viverla. Lo scrittore vive scrivendo: lo sente per l'ultima volta e più intensamente delle altre volte. Per tramite di Leo, una persona rimasta sola, Pier pensa e ripensa, vola sempre più in alto, come su un'altalena, e mentre si dà la spinta più meravigliosa, scopre una felicità mai provata sino ad allora. Gli piace che tutt'attorno le cose della vita continuino a procedere, visto che non vorrebbe mai fermarle. Sorprende il sa-

cro come qualcosa di veramente tangibile: nell'amore, nel dolore, persino nella morte. Tondelli conosce i libri che possono riflettere, come in uno specchio, la coscienza di Leo, il dolore dell'essere abbandonato, quando si continua ad amare una persona che non ama più o che si è ridotta a un pugno di ossa secche e friabili; primeggia fra tutti *Fragments d'un discours amoureux* di Roland Barthes, un libro profondamente innestato e posseduto nell'esperienza sua e del personaggio.

A ben guardare Leo come Tondelli è uno scrittore. Scoprendo la vulnerabilità sul corpo venticinquenne dell'amato Thomas, improvvisamente il protagonista non si sente più immortale: un'indicibile paura di morire lo porta a rifugiarsi nella certezza della scrittura. Attraversa la solitudine e prova ad afferrare il segreto del suo mondo interiore, per tornare a considerarsi tranquillo e felice, per fare posto alla simpatia e alla compiacenza per altre vite. Un grande libro presuppone un'avventura esistenziale che da sé si racconti nella pagina dopo essere stata letteralmente strappata dalla "pelle"¹³ dello scrittore. Leo-Tondelli prova vergogna al pensiero che i lettori sorprendano la sua nudità tra le righe:

Sente insomma quel libro, o altri che ha scritto, come il suo corpo spogliato. Non una emanazione di sé, una proiezione, un transfert, ma proprio, realmente, il suo corpo. Leggere quelle pagine è addentrarsi sulla sua pelle e nei suoi

¹³ In una lettera ad Aldo Tagliaferri, datata Milano, 19 aprile 1988, quand'era ancora in corso la stesura, da parte dell'autore, del romanzo, si legge: «Sto partendo per gli Stati Uniti dove resterò fino all'8 maggio. Dopo mi dedicherò esclusivamente al nuovo libro che da oltre un anno sto scrivendo sulla mia pelle e sui miei nervi (e nei miei diari)»; in un'altra, datata Milano, 9 settembre 1988, stavolta destinata a François Wahl: «Sto lavorando a *Camere separate*, strappandolo letteralmente dalla mia pelle. Ci sono pagine che ho orrore di scrivere e che batto sui tasti del mio computer urlando come sotto tortura...», in P. V. TONDELLI, *Note ai testi*, in *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, cit., pp. 1212-1213.

nervi, far l'amore con lui, odiarlo, ricordarlo, sognarlo. E questo gli pare intollerabile. Forse, nell'uscire da quella classe ginnasiale, lui ha voluto proprio che così accadesse, ha desiderato darsi in pasto agli altri offrendo il corpo delle sue parole. Ora si sente come una pin-up invecchiata che scopre un ragazzino brufoloso masturbarsi sulle sue foto giovanili, spiare con libidine gli accoppiamenti carnali della sua gioventù. E di tutto questo non prova un piacere narcisistico, al limite della civetteria, ma solo un'idea di vergogna e di morte. Forse allora se lui non scrive, se non vuole più scrivere non è tanto perché gli manca l'ispirazione, non è tanto perché ha perduto Thomas, ma perché sta invecchiando. Perché il suo corpo incomincia a scricchiolare sotto il peso di quanto si è scritto addosso; in sostanza lui si vergogna di quel suo corpo troppo incurvato dalle parole. E allora desiste e ricade nell'inattività¹⁴.

Qualsiasi esperienza del mondo, a maggior ragione se custodita nei circuiti della memoria con il proposito di raccontarla, si riversa sensitivamente sul corpo, prende la forma di un odore, di un contatto o di una voce inconfondibile e soprattutto l'incontro con l'"altro", insinuato nella coscienza, viene ripensato dalla scrittura.

L'Altro in Tondelli si configura sempre come un "corpo parlante"¹⁵ una propria lingua, un *sound* profondamente interiorizzato dall'Io, come si legge in *Pao Pao*:

[...] avevo il sound dei miei amici in testa e questo mi faceva lacrimare perché di loro non mancavano tanto i ri-

¹⁴ IDEM, *Camere separate*, cit., pp. 95-96.

¹⁵ «La Bella Perotto era dunque questo ragazzone piemontese di due metri con gambe affusolatissime e lunghe proprio come le sue erre e le sue esse» si legge nel romanzo *Pao Pao*, in IDEM, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, cit., pp. 258-259.

cordi dei visi o i sorrisi che avevo stampati bene in mente, ma soprattutto la voce, le loro cantilene, le loro inflessioni che mi facevano strabattere perché erano cose nuove e cose belle e nient'affatto arroganti com'è il romanesco che invece Enzino parlava in un modo stupendo oppure il dialetto di Macerata che è terribile ma Renzu lo recitava con tanta gentilezza e grazia anche quando bestemmiava che io sballavo e volevo parlare come lui e muovere le sillabe come lui con lo stesso gesto di bocca e lo stesso movimento di cuore, eppoi tutte le cadenze piemontesi e sabaude e del lombardoveneto, insomma io stavo lì a Piazza Farnese completamente rapito dalla mia babele di affetti vocali [...]¹⁶.

Il corpo, attraverso la voce, attesta la sua presenza nel mondo e l'interesse ad «allacciare intensità e circuiti con tutti»¹⁷. Nel *sound* di ciascuno è indelebilmente impressa una sorta di “preistoria”, tratto di tempo che ha preceduto l'incontro con l'altro, frammento di esperienza da aggiungere alla propria memoria: l'alterità si racconta attraverso il suo modo di parlare e i gesti che accompagnano le parole.

Dopo aver vissuto tutte le esperienze credibili giunge anche l'amore incredibile: ci si trova a constatare che una persona in particolare si presta a essere chiamata “parte di me”.

Tondelli apprende da Roland Barthes che l'amore è accompagnato da una voce, cosicché quando l'amore muore anche alla voce tocca di morire:

Solo ora, rileggendo Roland Barthes alla voce “*fading*” (“svanimento”) capisco perché mi è capitato di associare l'idea del viaggio autunnale all'idea di perdita di voce, quindi di silenzio: “Il *fading* dell'altro è racchiuso nella

¹⁶ *Ivi*, p. 256.

¹⁷ IDEM, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 89.

sua voce. La voce sostiene, rende leggibile e, per così dire, realizza l'evanescenza dell'essere amato, poiché è alla voce che tocca morire¹⁸.

Una scoperta continua della propria identità avviene attraverso il corpo dell'altro, che ci accoglie nel suo mondo, sia con la voce che con lo sguardo. Gli occhi, in particolare, diventano un ponte possibile tra due coscienze, la testimonianza incoraggiante di una reciprocità d'affetto. L'io si coglie come tale in rapporto a un altro che non gli è estraneo anzi intimamente legato: il gioco di sguardi rende visibile un legame, un *epos* condiviso, "mio e non soltanto mio".

In *Camere separate*, il protagonista apprende la fine del fluire della sua interiorità nell'alterità amata proprio dagli occhi disperati del suo ragazzo Thomas, ormai agonizzante, annodato nello spasimo di una malattia che di lì a poco non gli avrebbe più consentito di essere al mondo. Leo, infatti, non sarà più guardato e pensato dall'altro e il suo nome, che nell'amante racchiudeva molte cose, non sarà più riconducibile a nulla. L'alienazione fisica finisce per essere comune e dal momento in cui lo sguardo che lo inseriva nella vita gli viene negato, Leo sente a sua volta di doversi negare. Con il lutto profondo e sacro di Thomas, deve accettare di cominciare una nuova strada, proprio ora che il sipario si sta alzando sul suo trentesimo anno; reincarnarsi in una nuova vita, ma non in un nuovo amore.

Il corpo deve tentare di affrancarsi dalle possibilità perdute per trovarne di nuove, tornare gioiosamente nel fluire dell'esistenza degli altri.

¹⁸ IDEM, *Viaggiatore solitario*, cit., p. 350. La citazione è tratta dal libro di R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*.

Il mondo continua a esserci anche dopo la fine di un rapporto originale e Leo deve mantenere un'apertura vitale a seguito del doloroso scavo interiore di cui si è occupato da solo:

E pensa al gruppo dei suoi amici, al bene che gli vogliono quando a Firenze si ritrovano in una qualche casa e chiacchierano per tutta la notte. Lui sa che per loro è una persona importante. E anche loro sono una presenza vitale per lui, perché gli offrono un confronto e soprattutto lo specchio del suo sogno di giovinezza. Niente è più banale che dire: la vita continua. Ma lui ora sente proprio questo, perché conosce, nel mondo, delle persone che continuano¹⁹.

In un'occasione in particolare, un viaggio sul ponte di un traghetto, tra Tondelli e Leo si sorprende una perfetta coincidenza: la stessa meravigliosa facoltà di ridiventare persone che amano la vita, di scoprirsi avidi di giovinezza e salute, assetati d'ogni splendore o libertà che consenta di ricominciare da capo. Tondelli, in *Un weekend postmoderno*, ci racconta di sentirsi solo solamente in viaggio:

Quando si viaggia soli ci si sente ridicoli e disarmati. La solitudine si fa sentire non tanto nel bisogno di qualcuno, ma nelle piccole manovre quotidiane che diventano difficili e stancanti, quasi impossibili. Essere in treno e dover abbandonare il bagaglio per raggiungere la toilette; aspettare in un aeroporto e lasciare il carrello con la valigia, lo zaino, la macchina fotografica, il walk-man, le penne stilografiche, i quaderni del diario, per riuscire a telefonare, sedersi in un ristorante, entrare nel chiosco per comprare le

¹⁹ P. V. TONDELLI, *Camere separate*, cit. p. 214.

sigarette...Solamente in questo, viaggiando, mi sento solo.
Nient'altro²⁰.

Per il resto confida di cercare talvolta la solitudine, che di per sé esige rispetto²¹. Nella circostanza di una traversata in traghetto da Patrasso a Brindisi, scopre di odiare profondamente gli altri viaggiatori.

È stato in quell'occasione – erano quattro notti che non dormivo – che ho cominciato a odiare i viaggiatori del ponte. Odio che nutro tuttora. Sia chiaro, io non avevo equipaggiamento con me: ero vestito come chi si alza un mattino, lascia il suo hotel con piscina, prende un aereo e arriva due ore dopo a casuccia. Più o meno. Questi canadesi, austriaci, tedeschi, olandesi, norvegesi, francesi, milanesi e pupone americane, erano una cosa insopportabile. Appena saliti sulla nave, vai col picnic. [...] Tutti a bere e a ingozzarsi. E i ragazzi! Non facevano che spalmare burri, marmellate, formaggi teneri e molli, paté, carni in scatola. Tu passavi di lì, e questi spalmavano. Tornavano, ed erano ancora intenti a spalmare. Salutavano e spalmavano. Mah. Io avevo niente. Credo un paio di mele, qualche biscotto. Ma non mi preoccupavo. L'esercito ha fatto di me un uomo! So resistere alle avversità della vita. Ma il bello doveva ancora arrivare²².

²⁰ IDEM, *Viaggiatore solitario*, cit., p. 349.

²¹ «Voglio che la mia solitudine sia rispettata. Se sono solo, non per questo sono un uomo a metà. Non per questo ho bisogno di petulanti eserciti della salvezza che vengano a disturbarmi. Non sono sposato, non credo all'istituzione familiare, sono debole come tutti, e fragile ed emotivo. Ma so stare solo», in *Ivi*, p. 350.

²² *Ivi*, p. 355.

Lo scrittore, viaggiatore solitario, vacilla davanti all'esplosione di vita dei ragazzi: detesta quella vitalità pratica, e così ben organizzata, gli manca l'atteggiamento giusto e non riesce a sentirsi partecipe del segreto della loro leggerezza. Forse proprio da questo momento, e da allora in poi, per sempre, impara a essere un osservatore. Non può né vuole tirarsi indietro o smettere di guardare: conserva il suo posto nonostante tutto e con i suoi occhi prepara la strada a una storia a venire, in cui come sempre cercherà il vero piacere:

Ho cominciato a vacillare un po'. Capirete! Inchiodato su una panca, un freddo della madonna, niente per coprirmi, nemmeno i soldi per una birra. E intanto loro, via, che facevano i letti a castello, via che innalzavano i baldacchini e gonfiavano tre, quattro, cinque materassi. Montagne di materassi, coperte, maglioni, bandiere... Tiravano fuori le peggiori cose da quegli zaini, come Mary Poppins. Così, visto che avevo uno zaino identico, anch'io, ci ho provato. Mi sono detto: "Va be', andiamo al college anche noi". E allora, senza cambiarmi, senza mangiare, senza lavarmi, mi sono steso accanto a loro e mi sono, stranamente, addormentato quasi all'istante, così, abbracciato al mio asciugamano bianco e giallo con le iniziali Gianni Versace sulle orecchie: un telo perso fra decine di sacchi a pelo, superimbotiti e fluorescenti, al chiarore di una luna che sorvegliava, muta e protettiva, il viaggio dei suoi giovani eroi²³.

Leo, da parte sua, «l'unico seduto sulla panca di ferro, solitario e assorto, come un passeggero di altri tempi»²⁴ compie l'identico viaggio in coperta e in questa situazione si impadronisce definitivamente del destino di osservatore prima e cantastorie poi.

²³ *Ivi*, pp. 356-357.

²⁴ IDEM, *Camere separate*, cit., p. 206.

Inizialmente anche lui si sente escluso dalla famelica voglia di nutrirsi, che in realtà è voglia di vivere, dei ragazzi. Poi, «erto su quella folla distesa e sazia»²⁵, continuando a star seduto sulla panca, senza una coperta per dormire né qualcosa da mangiare, si appassiona all'idea di collocarsi al di fuori per guardare meglio lo spettacolo della gioventù, per ritornare a considerare se stesso, il mondo, per mettere in mano dei suoi lettori il segreto del quale è venuto a conoscenza:

Allora lui provò per un istante la intima e commossa gioia di poter vegliare sul sonno di quelle centinaia di giovani e che forse, se aveva perso la coincidenza a Atene, se si trovava in viaggio da tanti giorni, se era imbarcato proprio su quella nave e non su di un'altra era perché doveva raggiungere quella panca di ferro verniciata di bianco e poter guardare lo spettacolo di una gioventù soddisfatta e tranquilla come mai e poi mai era stata la sua. Quei giovani lui li conosceva bene, anche se non li aveva mai incontrati prima, né con ogni probabilità li avrebbe più rivisti, fosse pure vissuto altri mille anni. Né loro, mai, si sarebbero ricordati di quel giovane uomo seduto come a teatro, con gli occhiali di tartaruga, una sigaretta, rollata con le dita, perennemente accesa fra le labbra, riparato dal freddo solo da un telo da bagno turchese che continuava a sistemarsi, insoddisfatto, sulle spalle. Eppure, proprio per questo, lui ebbe, alla luce di quelle stelle e di quella luna mediterranea e gelida, la consapevolezza che il suo destino era proprio questo, di vegliare e di raccontare²⁶.

Affascinato e rincuorato da un "corpo unico" che inghiotte anche il suo, procurandogli l'oblio di una vita separata, sente che il

²⁵ *Ivi*, p. 208.

²⁶ *Ivi*, pp. 208-209.

suo viaggio di scrittore ha un destino. Ogni sua storia non è altro che il germogliare di giovani, dunque di vita, attorno alla quale il suo desiderio di scrivere si è incarnato. Leo-Tondelli ama un miliardo di vite e riempie il suo "io" di una «compagnia di angeli, affamati e chiacchieroni certo, una pattuglia di angeli in gita turistica»²⁷ perché solo non sa stare, ha bisogno degli altri come gli altri hanno bisogno di lui.

²⁷ *Ivi*, p. 210.

«QUEL FIORE È LÌ, ADESSO. QUEL FIORE SIETE VOI».
ANDREA PAZIENZA E PIER VITTORIO TONDELLI DAL DAMS A
VALLE GIULIA

Clizia Gurreri

Vorrei commemorare qui gli anni settanta, anni molto cari e molto amati per quello che hanno effettivamente rappresentato per un ragazzo che li ha attraversati dai quindici ai venticinque anni... essere giovani in quel decennio significò una cosa importantissima: essere presi in considerazione, avere la consapevolezza che il destino della società si giocava (ed era giocato) sulle proprie spalle. I ragazzi erano la “piazza”¹.

Non si può iniziare un discorso su Tondelli se non con le parole di Tondelli. Il suo modo di ridire il mondo, di raccontarlo, di sfumarlo o intensificarlo è a tal punto peculiare, il suo stile così inconfondibile, la sua energia tanto dirompente che non si lasciano doppiare o duplicare, contenere o riprodurre, divengono un *lusus* necessario e serissimo, concettuale e pragmatico che ripercorre gli anni Ottanta come uno di quei razzi sparati in orbita a sondare dagli abissi celesti i movimenti e le immagini terrestri.

Il (non più) ragazzo Pier Vittorio Tondelli commemora gli anni Settanta, la loro fine, la trasfusione dalla formidabile cesura dell'attentato bolognese negli anni Ottanta, e la piazza di cui parla è la sua generazione: quella che si incontra nella piazza, quella che

¹ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, con una nota di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano 2009, pp. 123-125

fa la piazza, ragazzi e ragazze che entrano da protagonisti nei suoi romanzi. Tanto in quelle pagine di romanzo così come in quelle giornalistiche dense e vibranti simili agli scatti di una polaroid, l'occhio di Pier e la sua mano scorrono rapide e raccontano quel che sente e quel che pre-sente, quel che vive così come lo vive. Immediate, istantanee e colorate polaroid che preannunciano già gli scatti digitali di cellulari. In uno spazio ridotto mettono a fuoco un'intera età, custodiscono luoghi e persone. Proprio come la scrittura di *Weekend postmoderno* che attraversa un'intera generazione racchiudendone pensieri e tensioni ideali, fughe e timori, orrori e dolori, passioni. In quel *Weekend* che dura per centinaia di pagine si snodano le manifestazioni studentesche e i cortei nelle piazze, si odono le canzoni di Baglioni e si assiste a sfrenati rock'n roll, si incontrano Bob Marley e Patty Smith, ma soprattutto si esprime l'anima di chi viveva quei tempi disastrosi e meravigliosi. Tondelli ebbe a dire, in un'intervista che precedeva l'uscita del volume, le ragioni che lo avevano indotto raccogliere quegli articoli:

Perché [spiega Pier Vittorio Tondelli, autore della raccolta di scritti editi e inediti che sta per essere pubblicata da Bompiani (pp. 650, L. 30.000)] in questo libro racconto che cosa significa per me fare lo scrittore. I testi che ho messo insieme raccogliendo e spesso riscrivendo quelli pubblicati in questi anni sui giornali, sono in pratica le note dei miei romanzi, le esperienze dirette che ho poi trasfigurato narrativamente. Qui spiego come mi sono preparato alla letteratura facendo giornalismo, osservando luoghi e persone per nutrire la scrittura².

Prosegue l'articolista descrivendo quella prima edizione: «Sul tavolo di un antico e rimodernato caffè di Reggio Emilia c'è un

² G. ROMAGNOLI, *Un picaro degli anni '80*, in «TuttoLibri», 8 dicembre 1990, p. 4

«QUEL FIORE È LÌ, ADESSO. QUEL FIORE SIETE VOI».

volume dalla copertina coloratissima: fotomontaggio di scene da concerto rock e grafica fumettara». Aggiunge: «Eccola lì, secondo Tondelli, la colonna sonora del decennio appena concluso, quella che rende meritevoli di essere ripercorsi anche i vituperati Anni 80». Tondelli riprende la parola per dichiarare:

Io non li butterei via, non avranno avuto la tensione ideologica degli Anni 70 – dice bevendo un caffè americano –, ma, dietro una superficie vacua ci sono state comunque esperienze importanti: penso alla “fauna d’arte”, a fumettari italiani come Andrea Pazienza, e soprattutto ai fenomeni musicali come quello dei cantautori, che sono stati i nostri poeti. Sono stati loro a “dare il ritmo” agli autori di questo decennio. I critici letterari non se ne sono mai accorti, ma questo è un nesso importante e la controprova l’hanno data quei cantanti, come Guccini, Lolli e Manfredi che hanno ribaltato la situazione scrivendo romanzi³.

Con tutta l’ironia di cui Tondelli è capace si passa in rassegna un decennio, un’epoca, con i suoi miti, i suoi riti, gli scazzi e i giochi, la paura di attraversare l’ignoto, ma anche la gioia dell’essere così come si è. Il volume è un lungo viaggio al termine del decennio temporale dunque, ma anche spaziale, dall’Emilia «si andava a Berlino anni prima che cadesse il muro. E il gruppo dei Cccp suonava inni a Mosca ben prima che scoppiasse la moda del filosovietismo» e poi protagoniste sono le capitali europee della cultura giovanile: «Dalla multicolore Londra dei primi Anni 80, dove la moda imperante cambiava ogni tre mesi, alla Budapest incapace di vivere la notte». E alla domanda: «Sì, ma il punto d’arrivo qual è?» Tondelli risponde semplicemente e direttamente: «Non esiste. L’obiettivo era il viaggio in se stesso, le sensazioni che potevo ricavarne. Ho voluto ripercorrere questi dieci anni anche dentro me

³ *Ibidem*.

stesso», con il precipuo e durissimo compito di «scoprire se quello che ho fatto e scritto aveva un senso e per dimostrare che dietro i miei romanzi c'era un serio lavoro di preparazione, smentendo chi accusa di faciloneria i giovani scrittori». Così «In questo percorso interiore ho trovato dei capisaldi, delle cose radicate in me. E ho capito che l'itinerario non era casuale». Conclude riconoscendo: «Questo non è un libro alla Chatwin, io conosco le città prima attraverso i romanzi, poi con l'esperienza diretta, per questo cammino spesso sulle strade dei miei miti letterari, Kerouac in testa»⁴.

Quel che maggiormente interessa al Tondelli viaggiatore nel decennio postmoderno non è tanto la società adulta, i fenomeni di costume degli uomini di successo o delle famiglie emulanti i canoni divulgati dagli spot pubblicitari, a Tondelli preme innanzi tutto raccontare la varia e inafferrabile costellazione giovanile. Lui che giovane non lo è più osserva, cerca, indaga, vuole capire cosa accade, cosa è accaduto ai giovani in quel decennio che è finito prima di iniziare con il 1977-1978, e che è iniziato con una fine tremenda. Inenarrabile ancora.

Non può raccontare il passato Tondelli dalla prospettiva delle giovani generazioni, ma può e vuole verificare in quale modo sia cambiata la giovane generazione dagli anni Settanta agli anni Ottanta. O per dirla con le parole di De Sario la narrativa di Tondelli «è un momento di svolta, di fine di un periodo. I suoi racconti sono un affresco lucido, spietato e al tempo stesso amaro e divertito degli anni settanta, della loro fine sia cronologica sia culturale, ma sono anche uno sguardo già aperto agli anni ottanta che verranno, portando una vitalità e un'energia diverse e nuove»⁵. Dopo gli *Altri libertini* e *Pao Pao*, dopo *Rimini* e *Camere separate* quella generazione

⁴ *Ibidem*.

⁵ B. DE SARIO, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80*, in P. DOGLIANI, *Giovani e generazioni nel mondo contemporaneo. La ricerca storica in Italia*, Clueb, Bologna 2009, p. 107.

degli anni Ottanta è indagata da Tondelli in un volume nuovo, impensabile, che raccoglie e mescola generi e stili, come in un caleidoscopio.

Una narrazione suggestiva viene offerta ai lettori del *Weekend postmoderno*: dai conflitti generazionali si passa confusamente agli stili di vita, dall'espressione del sesso ai gusti e consumi, dalle letture alle canzoni, e in un solo volume di oltre seicento pagine (quelle della prima edizione) si sciorinano mode e modi d'essere. I giovanissimi di quegli anni sono gli adulti di oggi: è il caso di parlare di fenomeni collettivi che evolvono in direzioni differenti, mutano, si trasformano. Tondelli coglie questa trasformazione a partire da una constatazione tanto evidente quanto dolorosa ai suoi occhi. La commemorazione dei giovani degli anni Settanta avviene dalla chiave prospettica offerta dalla fine degli anni Ottanta: la terza delle dodici sezioni di cui si compone il volume si intitola *Scuola*, banalmente ed efficacemente è la dimensione scolastica quella che ha accomunato nuove generazioni (quelle della seconda metà degli Ottanta) e quelle precedenti. *Scuola* non è un luogo, non è uno spazio, men che meno un'istituzione, è l'esperienza esistenziale e mentale nel corso della quale si consuma l'adolescenza eroica ed erotica. Così Tondelli li rievoca nel primo articolo che si conclude amaramente, passando dal pomeriggio in crisi dopo aver appreso della morte di Pasolini (1975) per la Milano «città della fantasia, della libertà, del desiderio»⁶, per giungere a comprendere che «fu da questo giovanilismo imperante che nacquero, da un punto di vista esistenziale, le degenerazioni di quegli anni; proprio dal fatto di voler vivere la propria vita (e di essere autorizzati a farlo dalla violenza di stato) come un “assoluto avventuroso”»⁷, e riconoscere – autobiograficamente – che «i miei anni migliori sono finiti. Ma non li rivorrei indietro. [...] Di quegli anni, quel ragazzo e io rivorremmo

⁶ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 133.

⁷ *Ivi*, pp. 123-125.

un po' di progettualità e di tensione ideale»⁸. È il 1985 quando così si esprime. In questo rievocare la sua giovinezza, gli esami di maturità, gli anni della sua frequentazione della scuola, Tondelli procede in un serrato confronto con il presente, alla scoperta dei giovani degli anni Ottanta, ed ecco *I ragazzi dell'85* come li chiama in uno degli articoli della sezione *Scuola*. L'indagine è seria e faceta, proprio come questi ragazzi, che manifestano in una Roma che accoglie la loro "grande parata", nella quale confluiscono «tutte le tribù giovanili italiane»⁹. Egli lo identifica come il terzo movimento giovanile, dopo quello del 1968-1969 e quello del 1977 dal dopoguerra fino a quel momento e pone quei giovani che sfilano con manifesti e cartelloni che si richiamano ai fumetti di Lupo Alberto, di Forattini, di Bobo e di Charlie Brown, al personaggio di Mafalda creato da Quino. Quella manifestazione appare a colui che esamina «ad altezza d'occhio» i giovani, offrendo una vera e propria «filologia della... gioventù»¹⁰, a metà fra «un interminabile raduno rock» e un «carnevale veneziano», ma la sensazione acustica era anche quella di un «corteo che passava... si faceva sempre più forte, fino a esplodere [...] come il grido di uno stadio all'entrata dei giocatori»¹¹. Il vertice di quella manifestazione è colto in un momento, un istante di:

[...] cori, fanfare, grida, inni "alèoooh". Questa è stata per un attimo, la sensazione più forte... e quel rumore, quel coro gaio e allegro che si innalzava da Piazza del Popolo è diventato, alle mie orecchie, la vibrazione più vera, l'anima della manifestazione: il suo canto. Qualche anno fa i Rolling Stones cantavano "It's only rock'n roll. But I like it." Il ma-

⁸ *Ivi*, p. 134.

⁹ *Ivi*, p. 148.

¹⁰ G. PICONE, *Merci culturali e postmoderno. Un po' di filologia della nostra gioventù*, in «Panta», n. 20/2003.

¹¹ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 149.

«QUEL FIORE È LÌ, ADESSO. QUEL FIORE SIETE VOI».

nifesto clou del corteo di ieri diceva: “Siamo solo studenti”¹².

Ma tutto è vissuto come un gioco, e in quell'avverbio “solo” è condensata la consapevolezza di non avere più quasi spazio e tempo, di essere lì per gioco. Il corteo di piazza del Popolo è un pezzo di gioventù del 1985, una gioventù che Tondelli riconosce a tratti, ma che a tratti scopre mutata, quasi irriconoscibile rispetto a quella degli anni Settanta. I suoi anni. Non ci sono che studenti, i cortei sono stati abbandonati dagli operai, dalle forze politiche extra-parlamentari, dalla società civile, da tutti coloro che li avevano affollati negli anni precedenti. Gli studenti sono soli con i loro fumetti e con i loro striscioni. Tondelli comprende perfettamente la loro solitudine, l'abbandono, nessuno li prende più sul serio. Gervasoni spiega quel che Tondelli ha intuito e raccontato: «dagli anni sessanta le manifestazioni erano diventate per definizione lo spazio dei giovani. Quelli degli anni ottanta non sembravano però particolarmente propensi a scendere in piazza. L'identità di giovane era infatti diventata incerta, dopo che per due decenni aveva occupato un posto rilevante»¹³, perché nel tempo mutano le ragioni delle manifestazioni studentesche e proletarie: quelle degli anni Sessanta non sono più immaginabili negli anni Settanta e, dopo, dieci anni tutto si frantuma nelle scorie capitalistiche degli anni Ottanta¹⁴ e viene trovato nella giungla economia globale.

A pochi anni di distanza da quella manifestazione, nel 1990, Tondelli è di nuovo a Roma, di nuovo tra gli studenti universitari della Facoltà di Architettura di Valle Giulia. Sono gli anni della

¹² *Ivi*, p. 139

¹³ M. GERVASONI, *Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni*, Marsilio, Venezia 2010, p. 135

¹⁴ Si veda il volume di G. CRAINZ, *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003.

Pantera. Francesco Grignetti raccontava sulla «Stampa», in un articolo del 28 gennaio, la manifestazione degli Studenti. Intitolava il pezzo *La Pantera non graffia* con specifico riferimento al carattere decisamente controllato degli studenti romani. Nessun episodio violento, niente che potesse essere paragonato a quanto era accaduto, sempre lì, a Valle Giulia, nel 1968, e il narratore di *Altri libertini* indaga:

Una sera romana, verso le undici, a fare un giro d'ispezione alla facoltà di Architettura [...] occupata dai ragazzi della Pantera [...]. All'ingresso ci viene chiesto se siamo studenti [...], ma sono tutti molto gentili, ci lasciano entrare e salire. [...] Svacco dignitoso sulle scalinate, solo tre, quattro che parlottano fitti, sdraiati o appoggiati alla balaustra¹⁵.

A partire dal concetto di “svacco dignitoso” tutto è paradossale: la gentilezza, l'incapacità di riconoscere che non possono essere studenti due avventori ultratrentenni. Tondelli osserva con attenzione le pareti della facoltà che sono stranamente tappezzate di volantini, comunicati stampa, avvisi e fax, fogli manoscritti, annunci, fumetti. Chiede e si chiede: «Avete mai visto le tavole di Andrea Pazienza? E i disegni ambientati all'Università di Bologna durante i mesi dell'occupazione del 1977?», procedendo in crescendo riconosce: «I murali che ricoprivano infissi e muri del DAMS non usano più. Non vedo più quei gessetti colorati, i ghigni, le facce, le caricature dei docenti». Manca tutto, mancano «i graffiti psichedelici [...]. Le bombolette spray [...] i ciclostilati»¹⁶. Immediato il confronto con gli studenti del “77 bolognese” nell'immaginario tondelliano quasi un momento epico di lotta e di

¹⁵ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 139.

¹⁶ *Ibidem*.

protesta. Ma soprattutto manca Andrea Pazienza. Nessuno di quelli che occupano la facoltà ricorda i suoi murali. L'amico è morto da pochi anni, e Tondelli di lui scrive, come in un'epigrafe funeraria o in un'orazione funebre, dopo aver rimembrato «giornate difficili, scazzi, incomprensioni, fughe, abbracci sinceri»¹⁷, «quello che sento con urgenza [...] è un sorta di stonatura esistenziale, forse anche politica e generazionale», perché Andrea Pazienza «è riuscito a rappresentare, in vita, e ora anche in morte, il destino, le astrazioni, la follia, la genialità, la miseria, la disperazione di una generazione che solo sbrigativamente, solo sommariamente, chiameremo quella "del '77 bolognese"»¹⁸. Dunque, l'assenza, l'incoscienza, l'incapacità di concepire murali come quelli di Pazienza al DAMS di Bologna distanzia irrimediabilmente la generazione del '77 da quella di Valle Giulia del '90.

Il ricordo dell'amico, del fumettista geniale, supera l'affetto e il tono nostalgico del ricordo, per farsi pensiero e riflessione, e diviene consapevole recupero di una dimensione storica e intellettuale, ormai (negli anni Novanta) dispersa, perduta, immiserita. Tondelli chiarisce: «con la vitalità, il gusto della beffa e della provocazione, l'ingenuità, le ragazzate di quel movimento, Andrea ha pure assorbito le mitologie negative degli anni settanta»¹⁹. Quasi dieci anni dopo le parole di Tondelli, a nove anni dalla scomparsa di Pazienza, Bologna dedica al geniale artista una mostra: *Andrea Pazienza, Antologica*, a Palazzo di Re Enzo, dal 5 ottobre al 16 novembre 1997. In un bell'articolo di Maria Giulia Minetti sulla «Stampa» si legge:

[Bologna gli dedica una mostra] senza aspettare nemmeno la cifra tonda del decennale, non è per la fretta

¹⁷ *Ivi*, p. 209.

¹⁸ *Ivi*, p. 210.

¹⁹ *Ivi*, p. 211.

dannata del giorno d'oggi, per l'avidità di consumare tutto, approfittare di tutto. No, il fatto è che Andrea Pazienza è un po' come se fosse ancora vivo, come se in questi anni avesse continuato a produrre, a proliferare, e l'accumulo di materiale, l'influenza esercitata sui giovani, l'enorme popolarità dovessero per forza sfociare in un'esibizione gigantesca, una specie di megaconcerto celebrativo che capita perché capita, senza bisogno di scadenze ufficiali. Mori di droga, Pazienza, nel giugno del 1988. Aveva 32 anni soltanto. Pur avendo prodotto un'impressionante quantità di materiale, «fu pittore, fumettaro, vignettista satirico, scenografo, illustratore, cartellonista, costumista, frammentario ma efficacissimo scrittore», annota puntiglioso Michele Serra nell'opuscolo che accompagna il cdrom uscito in questi giorni, titolo *Andrea Pazienza, Antologia illimitata*, nonostante questa attività funambolica, constatata Serra stupefatto, «Andrea dava l'impressione di avere appena cominciato a raccontare: di sé e del mondo». E quelli che sono diventati giovani dopo di lui gli sono corsi dietro braccando ogni sua traccia, fantasticando su ognuno dei suoi personaggi per cercare di prolungarli, riverberarli sugli anni successivi. E uno di questi «giovani dopo», Enrico Brizzi, bolognese pure lui, scrive nel catalogo che accompagna la mostra: «Oggi la prismatica grandezza di Andrea è qualcosa di cui non si può più discutere, d'altro canto, già nel 1985 Pier Vittorio Tondelli [...] riconosceva a Pazienza il titolo "James Joyce del fumetto" [...]. Come tutti i grandi, Andrea ci ha rapiti. Zannardi (personaggio culto di Pazienza, ndr) salta sempre fuori, specie quando a Bologna il sabato notte incurva verso la domenica, e sai con certezza l'unica disciplina che ti salverà nel generale confondersi, esitare e gettare la spugna». Quando Andrea Pazienza si accostò all'ufficialità del fumetto, ossia si presentò a Milano alla redazione di Linus, era il 1977, aveva 21 anni, e diede una scossa elettrica a Nicoletta Pardi, assistente e «filtro» del direttore Oreste del Buono.

«QUEL FIORE È LÌ, ADESSO. QUEL FIORE SIETE VOI».

«Si chiamava la giornata del disegnatore», ricorda Pardi, «una volta la settimana. Si precipitavano decine di pazzi, il fumetto italiano in quegli anni produceva di tutto. A un certo punto è comparso questo qui, straordinario. Non aveva con sé nemmeno le tavole, solo diapositive di suoi quadri enormi a pennarello. Corsi da Del Buono. La settimana dopo già incominciavano a uscire su Alter Alter (un figlio d'avanguardia di Linus, ndr) le straordinarie avventure di Penthotal. Un successo istantaneo». [...] Poi venne Zanardi, e venne Pompeo, anzi *Gli ultimi giorni di Pompeo*, ed era un autoritratto angoscioso – ma sempre graffiante, mai patetico – della sua discesa precipite nell'eroina. Ma se le storie vere e proprie, i cicli a fumetti, raccontano in uno specchio onirico-realistico la gioventù di quegli anni tra ribellione e fuga, cattiveria e tenerezza, se gli eroi delle storie sono sempre negativi, sfigati e disillusi, Andrea Pazienza gli assomigliava e no. Rammenta Oreste del Buono: «Tutti quelli che lo hanno incontrato ne ricordano la felicità di esprimersi, la voglia di raccontare, l'entusiasmo per i linguaggi che inventava. Ha vissuto e interpretato le sue storie con tutto se stesso, con la testa, il corpo, la sensibilità. È caduto come cadono le persone in guerra, disperatamente anche. Ma noi vogliamo che non smettano mai di vivere»²⁰.

Quei ragazzi che occupano nel 1990 la facoltà di Architettura preparano uno striscione per la manifestazione nazionale che si svolgerà il giorno successivo. Quando il disegno è ultimato applaudono. È in questo momento che Tondelli decide di uscire dalla facoltà, si sente estraneo rispetto a ciò che stava succedendo intorno a lui. E forse non è un caso. I *murales* di Bologna e le tavole erano, ideologicamente, altro da un disegno da esibire durante la manifestazione. Nel tratto del fumettista c'erano la rabbia e la pro-

²⁰ M. G. MINETTI, *Pazienza, funambolo disperato del fumetto*, in «La Stampa», 4 ottobre 1997, p. 23.

testa di chi, nel bene come nel male (componente autodistruttiva), era consapevole di partecipare e di cooperare al destino della società nella quale viveva e agiva. Tondelli sa già ciò, per questa ragione afferma andandosene:

Sento come una specie di ostilità nei confronti di chi è lì e sta guardando e ha una faccia diversa, un'età diversa, un abbigliamento diverso. Forse più che ostilità è indifferenza. Così preferisco andarmene... E non tanto per quelli che oggi portano avanti una protesta civile, una richiesta culturale in nome dell'intera società, ma proprio per me, perché io sono ancora, in questo momento, lo spaurito studente di quindici anni fa che sente la propria separatezza dalle ragioni e dalle lotte degli altri come una condanna inappellabile²¹.

La distanza è incolmabile, lo era già nelle considerazioni sui giovani del 1985. L'episodio della Pantera può essere interpretato come l'immagine di un tramonto: attraverso le manifestazioni studentesche Tondelli rintraccia e definisce il nuovo orientamento di un'intera epoca, il cambio, il suo essersi ormai dissolta, quasi senza lasciare tracce. Questi giovani sono smemorati: sia del 1968 sia del 1977, non ricordano più. Non sanno più. L'attenzione di Tondelli è sempre rivolta ai giovani, sono loro i protagonisti dei suoi pensieri e delle sue preoccupazioni artistiche come dimostrano fra gli altri le operazioni antologiche. I giovani sono la forza, sono potenzialmente, in loro risiede la possibilità del cambiamento e sembra che Tondelli sia, nonostante tutto, attratto da questa capacità magnetica che loro possono avere di agire concretamente sul presente e quindi sul domani. In loro viene riposta la fiducia della trasformazione, fiducia per certi aspetti tradita dallo scardinarsi di valori che

²¹ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 141.

agiscano in profondità, che possano trasformare l'abisso interiore in creazione. La distrazione e i consumi li riducono a mezzi.

Quel che vive nell'esperienza con la Pantera del 1990 ha un punto d'origine, nel passaggio degli anni Ottanta, e in particolare è al 1985 che si può far risalire la progressiva perdita di consapevolezza dei giovani, in un'altra riflessione di Tondelli, che appare come un'attenta considerazione sulla difficoltà di scrivere e di esprimersi sui ragazzi contemporanei. Egli per poter discorrere su di loro è costretto a recuperare «la differenza tra il discorso sociologico o di costume e la realtà»²², al punto di esortare ad assumere come punto di partenza la «ricerca della diversità: volersi diversi per amalgamarsi e riconoscersi in un atto di protesta. Non assomigliarsi tutti e poi rivendicare un'illusoria diversità, come mi sembra stia succedendo ora»²³. Tondelli è convinto che per poter tracciare un profilo generazionale si debba abbandonare la norma e privilegiare le «trasgressioni», «le deviazioni rispetto ai percorsi stabiliti»²⁴. Solo tra i ragazzi lasciati ai margini dalla comunicazione di massa può ritrovarsi «la speranza, la novità: i ragazzi che cercano nell'oscurità la propria via individuale, le proprie risorse, al di là del baccano, degli strombazzamenti, dei riflettori puntati, dei capelli e dei vestitini»²⁵ sono loro gli eredi di quella sotterranea forza vitale che ha attraversato gli anni Settanta, nel bene e nel male. Pazienza aveva concluso con una nota, una postilla dell'autore, *Gli ultimi giorni di Pompeo*, e in quelle parole egli spiega se stesso, così mutato dal giovane del 1977, ormai invecchiato, rapidamente a ventinove anni, il "vecchio Paz", come lo chiamano i ragazzi, rilancia che non pensa al soldo, crea e lavora per il piacere di disegnare e raccontare le sue storie. È un altro mondo, ormai lontanissimi gli anni Settanta:

²² *Ivi*, p. 322.

²³ *Ivi*, p. 323.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 324.

Cari Voi che mi avete seguito sin qui. Così finisce l'ultima puntata di Pompeo e, presumo, anche un lungo capitolo della mia vita. Questi s'era aperto "fumettisticamente" nel settantasette con Pentothal (del quale Pompeo è, forse, l'alter ego invecchiato), e, tra alti e bassi chiude adesso, nove anni dopo. Anni che, come si dice, sono "volati". In questi anni ho scoperto diverse cosucce. Intanto di non essere un genio. Perché sì, lo confesso, da ragazzo ci speravo. Invece no, sono un fesso qualsiasi. Però, c'è sempre un però, è vero, sono un disegnatore eclettico. Un disegnatore ecletto-sfaticato. Poi ho scoperto di non essere attendibile, e di non essere tante altre cose, deficienze a volte gravi delle quali chiedo a qualcuno di perdonarmi. [...] Ora che vivo in campagna come un cretino non sono più depresso e quindi saluto volentieri gli amici che mi rimangono qua e là nelle città. Le amiche soprattutto. Di me, volendo, si può dire tutto il male che si vuole, però tante di quelle cose non sono vere. Capisco viceversa la delusione di qualcuno quando si è accorto che il fumettaro per cui tifava altri non era che il fesso di cui sopra. Ora, naturalmente, che sono fesso me lo posso dire io da solo, perché sono sempre in grado di stracciare il novanta per cento dei vostri. Però (di però ce ne possono essere i pacchi), non ho mai pensato al soldo, mentre disegnavo, casomai subito prima, o subito dopo, mai durante. Voglio dire che alla fine ho sempre fatto quel che ho voluto, senza badare acchè 'ste cose si potessero rivendere di su o di giù. Ora che vivo in campagna i ragazzi di qui mi chiamano "vecchio paz" e, faccio per dire, ho ventinove anni²⁶.

Pazienza, ormai "vecchio Paz", ha la necessità di spiegare chi è, come è, di spiegare ai giovani, ai suoi lettori, che è un "fesso".

²⁶ A. PAZIENZA, *Gli ultimi giorni di Pompeo*, postilla contenuta in <http://www.cs.unibo.it/~amico/apaz/>

«QUEL FIORE È LÌ, ADESSO. QUEL FIORE SIETE VOI».

Eguale e diversamente da Tondelli esprime un disagio palpabile per il 'nuovo mondo', per la generazione degli anni Ottanta.

Tondelli aveva probabilmente preconizzato un processo irreversibile, quello che porterà alle occupazioni concesse dai Dirigenti Scolastici e alle manifestazioni guidate e ad orologeria da inserire ad inizio anno nei calendari scolastici.

Ripensando a sé, alla sua esperienza, riconsiderandola alla prova degli anni Ottanta, non può non lamentare: «L'esperienza giovanile degli anni Settanta, suicidatasi in gran parte per fenomeni di illegalità e tossicomania, ha fatto il deserto. Ma in quell'ansia distruttiva non è riuscita a strappare quel fiore. Quel fiore è lì, adesso. Quel fiore siete voi»²⁷ che aspettate di fiorire nuovamente, improvvisamente.

²⁷ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 324.

UN SOUND TONDELLIANO: LE DISTORSIONI SONORE IN *RIMINI*

Anna Langiano

Più che un romanzo corale, *Rimini* è un romanzo di dissonanze, di storie che non s'incontrano, d'indistinte figure intrappolate tra luci intermittenti, in una formicolante massa umana.

A Marco Bauer, giornalista che vi approda nell'inedito ruolo di direttore della Pagina dell'Adriatico, Rimini si presenta come una dissolvenza e una distorsione: dissolvenza del linguaggio fonico conosciuto, attraverso la distorsione di suoni informi destinati a rimanere tali. Il viaggio verso Rimini avviene all'insegna della commistione sonora delle stazioni radio raggiunte e subito oltrepassate nel proprio viaggio: brusii, forzature acustiche, tensioni tra poli gravitazionali che tentano invano di attirarsi l'un l'altro.

Ogni tanto dovevo correggere la frequenza di una stazione radio poiché il segnale, con l'aumentare dei chilometri, si allontanava e veniva disturbato da uno più vicino. Ma non mi seccava. Quelle voci che cominciavano a gracchiare fino a sparire nel nulla assorbite da altre voci e altre musiche, altro non erano, in realtà, che le tabelle di marcia del mio viaggio. In qualità di segnali avevo non tanto i cartelli dell'autostrada quanto quelle frequenze elettroniche. Così che non fu un pannello segnaletico che mi avvertì dell'arrivo a destinazione, bensì le note avvolgenti di una allegra mazurka romagnola diffuse nitide da Radio Antenna Rimini nella luce ormai accecante del mattino e del mare

scintillante, verso mezzogiorno¹.

Ad accoglierlo è un paesaggio già da cartolina, col mare luminoso del mezzogiorno e l'ammiccamento folkloristico della musichetta romagnola per accattivare e rassicurare il possibile turista; un approdo perfetto, che sa di cartapesta.

Rimini si presenta fin d'ora come un'entità metonimica, priva di connotazioni proprie, essa ha senso solo a partire dalla sua capacità di essere sempre qualcos'altro; si dice "Rimini" per indicare una realtà geograficamente fluida, che coinvolge l'intera riviera, «da costa dalla foce del Po fino al promontorio di Gabicce. Centotrenta chilometri all'incirca che costituivano la nostra zona di intervento»².

Il *sound* riminese si afferma subito come presenza dell'informe, dell'idiosincratico:

Aveva la forma complessiva di un fortino costruito con colate di sabbia bagnata di ragazzini in riva al mare. E non solo perché il colore delle abitazioni era identico, il grigio intenso del cemento armato, ma soprattutto per la forma dell'insieme costituita da torrette e guglie tremolanti come disegnate da un Gaudì daltonico e in preda a "delirium tremens". Si chiamava *Residence Aquarius* ed effettivamente l'impressione che offriva a prima vista era la stessa che si ha nell'osservare, attraverso la deformazione ottica dei cristalli, quei sassi tutti buchi e anfratti che si dispongono sul fondo degli acquari domestici perché i pesci vi prendano alloggio³.

La prima cosa che Marco tenta di fare giunto in redazione è

¹ P. V. TONDELLI, *Rimini*, Bompiani, Milano 2007, p. 23

² *Ivi*, p. 34.

³ *Ivi*, p. 27.

mettere ordine, creare un meccanismo capace di controllare e assorbire ogni possibile variazione, di ricondurre il disordinato ritmo della vita di riviera a una disciplinata casistica: suddivide le sfere di competenza dei giornalisti, assegna a ognuno un colore con cui segnalare l'area geografica coperta giornalmente.

Ogni componente della nostra redazione avrebbe dovuto segnalare sulla cartina la propria presenza in qualsiasi località diversa dalla redazione. In questo modo avrei sempre avuto la situazione dei movimenti sotto controllo e, in più, mi sarei reso conto con un solo sguardo se per quel giorno stavamo coprendo tutta la zona che ci era stata assegnata, non tralasciando nemmeno un qualche fottuto borgo sperduto nel delta del Po⁴.

Ma sarà un tentativo inutile, Marco si lascerà presto trascinare disordinatamente da un evento all'altro, dai caffè letterari agli scenari di cronaca nera, dalle celebrazioni del circolo velico ai convegni internazionali; ogni nomenclatura è paradossale in un luogo dove tutto può accadere ovunque.

«L'ultima volta che ci siamo visti, se non sbaglio, era in un posto per niente simile a questo» dissi. Non mi decidevo ad entrare.

«Trovì che esista qualche differenza fra il bar di un Grand Hotel e un monastero?»

«La gente direbbe che sì, c'è qualche differenza».

Mi afferrò deciso il braccio e mi trascinò dentro «Si sbaglia», disse serio⁵.

Il sentimento di un'intermittenza presidia la sfera sociale ma

⁴ *Ivi*, p. 35.

⁵ *Ivi*, p. 138.

anche quella visiva, le insegne dei night, i fari delle auto che sfrecciano, i minacciosi baluginii della terra e del mare.

A Rimini, invece, una luce spettrale e metallica illuminava tratti di spiaggia e di mare. Oltre, verso Cesenatico, altri nuvoloni, altri raggi di sole, altri squarci argentei. La linea del mare pareva un neon acceso. Una striscia di chiarore pallidissimo e freddo separava infatti una linea color mercurio delle acque da quella gonfia e sinuosa del cielo⁶.

Sulla sinistra avanzavano le luci galattiche della raffineria di Ravenna lanciate sul mare come a indicare il percorso di un astropista spaziale. Verso l'orizzonte, sul mare, altre luci gialle e rosse, indicavano i giacimenti di gas combustibile: piattaforme minacciose come provenienti da un'altra civiltà, da un altro mondo. [...] Sul suo viso splendeva un po' folle la luce della luna. Il piccolo diamante incastonato nel dente rifletteva segnali intermittenti alla volta del cielo come messaggi laser⁷.

Ma è soprattutto nel tessuto sonoro sotteso agli eventi che viene fuori un timbro nervoso, discorde. Più che suoni, a circondare i personaggi sono scarti ritmici:

Restammo in silenzio. Nell'abitacolo dell'auto solo il rumore dei tergicristalli ci teneva compagnia. E il battito della pioggia sulla capote⁸.

Il motore a nafta tossicchiò un paio di volte. Poi riprese con un rumore ancora più assordante. Un uomo

⁶ *Ivi*, p. 101.

⁷ *Ivi*, p. 146.

⁸ *Ivi*, p. 102.

gridò qualcosa in dialetto. Gli risposero prima in due, poi in tre, quattro. Tante voci. Ero stordito⁹.

Rumori che si sollevano per un istante sulla pagina per ricadere in confusione ritmica, in un brusio stordente di sottofondo che tutto confonde e annulla. Alberto, il suonatore di sax

Portò gli indici delle dita alle orecchie come per stapparsele. Ronzavano, quella destra, in particolare, gli doleva. Non appena giunto a casa, avrebbe messo le gocce. [...] Si gettò sul letto chiudendo gli occhi. Le orecchie ronzavano. Non trovò la forza di alzarsi e cercare le gocce. [...] Si addormentò. Una zanzara lo infastidì per le otto ore del suo riposo¹⁰.

Nel presentarci il personaggio che ha il legame più stretto con la musica, Tondelli descrive non una melodia, ma una confusione di tonalità.

D'altronde, a Rimini tutto è programmaticamente all'insegna del provvisorio, della moltiplicazione anonima del possibile¹¹: si vive in stanze d'albergo o di pensione¹², si migra seguendo il flusso

⁹ *Ivi*, p. 110.

¹⁰ *Ivi*, pp. 75-76.

¹¹ Rimini appare a Beatrix proprio nei termini di una moltiplicazione indefinita, inarrestabile e spersonalizzante: «Si aspettava una spiaggia di un qualche centinaio di metri e l'aveva scoperta di centocinquanta chilometri. Si aspettava un paio di hotel, nemmeno di prima categoria, e si era ritrovata immersa in una bolgia di alberghi, pensioni, appartamenti in affitto in cui si muovevano, simultaneamente, milioni di persone. Voleva trovare Claudia, ma la realtà, in quel momento, era che di Claudie ne avrebbe potute incontrare centinaia di migliaia prima di imbattersi in quella giusta».

¹² Cfr. *Ivi*, p. 157: «Era nemmeno una settimana che stava a Rimini e aveva cambiato già tre alberghi. – I suoi bagagli stanno là, nel sottoscala. – disse l'uomo del bureau,– La sua stanza è occupata da altri clienti».

verso l'uno o l'altro locale, si incontrano casualmente persone che scompariranno da un giorno all'altro. Destabilizzante è il lavoro, coagulato famelico e parassitario intorno alla transeunte industria della villeggiatura, in luoghi di passaggio – la pensione di Renato, il night club dove lavora Alberto, uguali alle cento, mille altre pensioni e night club che affollano il litorale. Sono professioni fallimentari, erronee rispetto al proprio contesto: la musica di Alberto nasce non per essere ascoltata, ma come brusio di sottofondo a tutt'altro spettacolo, Bruno riceve un assegno per un libro che non pensa di scrivere, Tony si improvvisa *promoter* del proprio film ancora da girare. Tutti mestieri legati all'industria dello spettacolo, all'intrattenimento, alla creazione di realtà spurie, di secondo grado; più di tutte il lavoro di Marco, la direzione di un giornale, che crea una seconda realtà, parassita e distorta rispetto alla prima.

«Non ci sono tante cose qui da fotografare. Le solite turiste a seno nudo.»

«Il tuo compito è di dimostrarmi il contrario.»

«Non c'è nient'altro.» insistette il fotografo.

«Ci sarà. Perché tu lo troverai o lo inventerai.»¹³.

E ancora: «[...] eravamo certamente in quel posto per seguire lo svolgersi degli avvenimenti, ma soprattutto per farli accadere. La Pagina dell'Adriatico doveva *fare* informazione. In tutti i sensi e a qualunque costo»¹⁴.

Se c'è qualcosa che accomuna tutti i personaggi di *Rimini*, è il loro muoversi al di fuori del proprio contesto: essi ci vengono mostrati nella privazione della propria identità¹⁵, in un luogo cui

¹³ *Ivi*, p. 33.

¹⁴ *Ivi*, p. 35.

¹⁵ La coincidenza tra identità personale e abitazione è resa drammaticamente palpabile dalle parole di Renato: «Non tolleravo più quel nomadismo per cui ogni anno avevamo una casa per soli otto mesi e per il resto ci

non appartengono, annaspando nella ricerca di qualcosa, uno scatto di carriera, una persona, in fuga da un ricordo; attraverso nomi che non sono i loro, ma distorti in nomignoli anonimi, nelle storpiature giovanilistiche di Tony, Susy, Robby, o nella sarcastica compostezza del cognome: Bauer.

Marco, Beatrix, Bruno, tutti sono in viaggio e Rimini non è che una parentesi per trovare qualcos'altro. Una parentesi che però finisce per fagocitare l'identità dei personaggi, irretirli nella propria inconsistenza fino a farli dimenticare di sé¹⁶: la vacanza protratta diventa oblio, sottrarsi troppo a lungo alle regole del reale disperde il sentimento stesso di sé, di quello che si è stati e si deve tornare ad essere.

Claudia stava vivendo semplicemente il protrarsi di
una vacanza iniziata molti mesi prima con la fuga da
Leibnizstrasse. [...] No, Claudia non stava affatto male. Si

veniva strappata, sconsacrata, umiliata, distrutta da quei clienti che rompevano le piastrelle, i letti, bruciavano le tovaglie, rubavano i bicchieri e i quadri appesi alle pareti. Per non contare poi quello che avrebbero fatto nelle nostre stanze: pisciare nei lavandini, in terra, sporcare e insozzare», in *Ivi*, p. 264.

¹⁶ Solo Beatrix e di riflesso Claudia riusciranno a comprendere il valore conoscitivo del viaggio; mentre per gli altri personaggi l'arrivo a Rimini è una fuoriuscita dal sé, che porta alla sua disgregazione (letteralizzata nel suicidio di Bruno), a Rimini le due sorelle possono tornare all'interno di sé. Il viaggio di Beatrix mostra con immediata evidenza il suo status di labirinto interiore, la sua meta coincide con il ritorno a casa e il percorso avviene in luoghi chiusi: «Beatrix non avrebbe messo nemmeno per un istante il naso fuori dai corridoi, dai tunnel, dalle sale di attesa. Si sentì come incapsulata, un involucro con un po' di sangue, nervi e materia cerebrale pressato in un tubo e sparato, sotto pressione, a migliaia di chilometri di distanza», in *Ivi*, p. 78. Ugualmente sigillata è la permanenza di Claudia nella città, avvolta all'interno della nave fantasma. Il viaggio dentro di sé porterà le due donne a riconoscersi l'una nell'altra: un riconoscimento biologico e viscerale del proprio sangue che è anche un ritorno mnemonico e fisico insieme nella casa dell'infanzia, in un placato e rassicurante universo femminile.

era semplicemente persa in quella città della notte – l'intera riviera – e ora tentava di ritornare in se stessa ricostruendo passo dopo passo, fantasia dopo fantasia, la sua storia e il mondo dei suoi desideri. Sapeva che presto tutto sarebbe finito con il sopraggiungere dell'autunno. Le luci si sarebbero fatte più fioche e più tenui, la spiaggia più rada, e le strade più scorrevoli e più vuote. Gli alberghi avrebbero chiuso così come le discoteche, i night-clubs, i parchi di divertimento. [...] Starsene a guardare la folla che si divertiva, galleggiare dondolando per ore e ore in quel ventre immerso nell'acqua, salire alla superficie, ritornare a dormire, placare la propria curiosità nell'osservare i meccanismi de sogni, passeggiare per i viali deserti con le creature dell'infanzia miracolosamente riunite tutte insieme per lei sola, abbracciare i pupazzi morbidi, chiacchierare con loro. [...] Sì, era vero. Si era persa, completamente. Ma forse lo doveva fare, una volta per tutte, per togliersi da quell'adolescenza troppo dura che aveva conosciuto su a Berlino¹⁷.

Chi si ferma troppo a lungo finisce per fabbricare di sé un'immagine che nulla ha a che vedere con la realtà: così per il senatore Lughi, così per Susy, personaggi perfettamente nascosti in se stessi ed entrambi svelati – ma sarà un'epifania inutile, subito contraddetta dalla riduzione in cenere di ogni prova – dalla busta che Marco troverà nel convento di sant'Agata: la busta che contiene la verità su Attilio Lughi e che Susy distruggerà, tradendo la fiducia di Marco.

D'altronde proprio Susy aveva avvertito il giornalista che ciò che conta a Rimini è l'illusione:

«Arrivano dalla città di provincia, dalla Lombardia,

¹⁷ *Ivi*, pp. 236-237.

dall'Emilia, dal Veneto e assaltano le collezioni. Poi spariscono. Sembrano tutti americani».

«Ma non è la stessa cosa. Questo non è il Sunset Boulevard o la Quinta Strada».

«Certo.» disse serafica Susy «l'importante è farlo però credere. E crederci»¹⁸.

Rimini crea se stessa, e può crearsi solo attraverso il movimento, la sacrificale consunzione e titanico sbranamento di sé: «La gente crede che sia un posto di villeggiatura. È al contrario un luogo faticosissimo. Si vive di notte, tutta la notte. Se ne accorgerà tra pochi giorni, quando la riviera funzionerà nel pieno delle proprie possibilità: discoteche, locali di intrattenimento, feste per i turisti, sagre di paese... E la nostra industria principe macinerà giorno e notte»¹⁹.

Non è solo il sovvertimento della normalità, il ritmo forsennato, la confusione sociale e emotiva che Rimini offre ai propri turisti: è l'evasione, dai ritmi naturali, dai vincoli sociali e sentimentali, dalla stanzialità geografica e dalla dimensione stessa del reale. Rimini si mostra come un'entità fluttuante, anonima e parossistica al tempo stesso, ma soprattutto come una realtà metamorfica, che raccoglie in sé la parodia di ogni realtà possibile. Come nella foto di esordio del giornale, in cui per simbolo di Rimini viene scelto il parco divertimenti dell'Italia di cartapesta – claustrofobico, grottesco gioco di capovolgimenti, in cui Rimini, simbolo di un'Italia e un'occidente esausti, viene stilizzata proprio attraverso un'immagine dell'Italia, simboleggiata insomma dalla realtà che essa adombra. La parte e il tutto si specchiano l'uno nell'altro, s'identificano e confondono. Entità metonimica s'è detto, e sineddolica, che contiene in se stessa la perfetta immagine di sé,

¹⁸ *Ivi*, p. 43.

¹⁹ *Ivi*, p. 41.

perché è costruita a partire dal sommarsi di perfette immagini di sé: dai parchi divertimenti – Fiabilandia, l'Italia di cartapesta – che si susseguono come scenari onnicomprensivi di un mondo illusorio, fino alle pensioni stracolme ed interiormente bruciate, attraverso gli anonimi, brulicanti comprensori, sembra che ogni edificio della riviera ne sia al contempo aderente immagine²⁰. E a sua volta la riviera diventa immagine di qualcos'altro, dell'Italia intera, di un mondo dissolto che finge di esistere ancora.

Così, nella descrizione di una Firenze notturna, ritroviamo la metafora del set cinematografico²¹, dell'artificialità:

Era tutto come un grande teatro di posa pronto per il ciak. Lo scenario della notte fiorentina appariva infatti nel suo emozionante sviluppo a tableau, nella scansione dei vertici, delle guglie, delle lastre scure dei tetti, come finto. E

²⁰ Il vortice metaletterario tocca il suo apice nella descrizione delle opere di Aelred: «Si trattava di grandi *collages* fatti con matite, pennini, retini, carte geografiche e topografiche, fotografie dipinte e ritoccate. Riunivano tutte le immaginarie metropoli del globo sotto una medesima atmosfera: fra le cupole della Piazza Rossa di Mosca spuntavano palmizi hawaiani; caratteri cirillici costituivano scritte pubblicitarie in una Times Square percorsa da una identica fauna umana negroide o asiatica», in *Ivi*, p. 193. Figure che riuniscono in tutti i materiali possibili tutte le *immaginarie* metropoli del globo, così come *l'immaginata* Rimini di Tondelli racchiude in sé tutte le altre città d'Italia e del mondo, figurativamente concentrandole nel parco a tema sui monumenti italiani; figure che sono però anche opere d'arte, così come un'opera d'arte è *Rimini*, il romanzo che le contiene.

²¹ «Erano da poco passate le quattro del pomeriggio. Il caldo incombeva fra le vetture lucide di sole, le cartacce e i binari ferruginosi. Ma non fu precisamente questa l'immagine più netta che Roddy percepì muovendo i primi incerti passi sul suolo di Rimini. [...] “Ma questo è già un set”. C'era dunque qualcosa di intimamente artificiale in ciò che aveva intorno, totalmente ridisposto quasi come quel caldo opprimente e animalesco che fiutava nell'aria immobile della stazione. Era tutto non naturale. Tutto troppo dannatamente perfetto», in *Ivi*, p. 64.

in effetti era finto. Firenze non era mai stata *così*. Quello che faceva da sfondo al grande terrazzo dell'Excelsior era solamente il doppio notturno di una città mai esistita in quella forma e in quella dimensione e soprattutto in quei tagli di luce così plastici e così artificiali. Con tutta probabilità, cinquecento anni prima, una città chiamata Firenze era lì realmente esistita. In quel momento invece si trattava semplicemente di una tra le tante migliaia di città della notte in cui un occidente agonizzante specchiava la propria inevitabile fine: accendendo candele ai monumenti e al passato come si fa con le care immagini dei morti²².

L'illusorietà non è quindi una caratteristica propria della riviera – né la riviera potrebbe avere una caratteristica propria, perché sua essenza è la possibilità di esprimere ogni caratteristica richiesta dal pubblico pagante.

Ma se Firenze si aggrappa con tutte le forze alla propria finzione, la pretende vera, e c'è bisogno della luna piena perché Oliviero – e soltanto lui – intuisca l'illusorietà della storia che la città si racconta da centinaia di anni, al contrario e complementariamente Rimini ammette la propria illusorietà, anzi la sbandiera:

Ma erano veramente palazzi di cento piani come si era indotti a credere abbagliati da tutte quelle luci sospese a mezz'aria o non invece dei semplici condomini. L'illusione era perfetta. Non avevo mai visto nulla di simile in Italia. Ovunque suoni, musiche, luci, insegne sofisticatissime che si accendevano e spegnevano seguendo un ritmo preciso; disegni elettronici che si svolgevano su pannelli grandi come schermi cinematografici procedevano da destra a sinistra e poi da sinistra a destra e poi trasversalmente e dall'alto in basso e viceversa controllati, nella immensa

²² *Ivi*, p. 210.

varietà di combinazioni, da un computer: scritte, slogan, figurazioni grafiche, labbra che sorridevano spargendo bollicine frizzanti, che succhiavano cannuce, gelati, bibite...²³

Un mondo creato *ad hoc*, cartolina per Marco e set cinematografico per Robby, un allestimento da parata con la camaleontica capacità di adattarsi ad ogni esigenza, ad ogni sogno. Il parco dei divertimenti concentra in sé luoghi e tempi diversi, li coniuga nel dominio dell'illusione, Rimini ha valore non per il suo essere un luogo, ma per la sua capacità di essere tutti i luoghi: tutti i luoghi del reale, nel parco divertimenti dell'Italia in miniatura, ma anche tutti i luoghi dell'irreale, nello speculare parco divertimenti di Fiabilandia.

La realtà allucinatoria della riviera affranca chi la popola dal dovere del reale: tutti i protagonisti di *Rimini*, prima o poi, dichiareranno di appartenere a un sogno, dove si può vivere la spossessione di sé, ma anche e soprattutto assistere alla spoliazione del reale, una spoliazione però temporanea e indolore, limitata nei rassicuranti confini della vacanza, di un tempo sospeso in cui tutto quello che avviene è per antonomasia eccezionale, inusitato.

Improvvisamente il cielo di un profondo blu notte si aprì sulla visione della riviera con le strisce luminose delle automobili, i fari, le insegne degli alberghi non più distinguibili se non in confusi bagliori luminosi. E le città, le città dai nomi così perfettamente turistici – Bellariva, Marebello, Miramare, Rivazzurra – apparvero come una lunga inestinguibile serpentina luminosa che accarezzava il nero del mare come il bordo in strass di un vestito da sera. [...] ecco, quella stessa scia di piacere segnava il confine fra la vita e il sogno di essa, la frontiera fra l'illusione luccicante del divertimento e il peso opaco della realtà. Ma non si

²³ *Ivi*, p. 39.

trattava che di un lungomare e non di un regno. Si trattava di una strada sottile che separava i due territori di desolazione della terra e del mare. [...] Se qualcuno avesse percorso in tutta la sua lunghezza quella strada, senza uscirne mai, avrebbe forse veramente vissuto il sogno. A patto di non sbandare mai né da una parte né dall'altra. Era necessario camminare in linea retta, senza oscillazioni. In fondo, come aveva detto Susy al caffè, il trucco era piccolo e banale. «Basta crederci»²⁴.

Perché un parco divertimenti funzioni, i clienti devono essere consapevoli del suo stato di insonstanzialità, altrimenti si precipiterebbe nel caos e nell'incubo. Ma nella protettiva cornice dell'irrealtà, in un mondo riparato che non può interferire con la quotidianità e metterla a repentaglio, anche la fine del mondo può accadere senza scosse, al riparo della spettacolarizzazione assicurata dai giornali e dagli hotel. Prima ancora che avvenga è già parodia, nelle serate a tema delle discoteche, nei giochi dei ragazzi, nella pubblicità dei pattini «*La fine del mondo sul moscone. Cinquemila lire l'ora. Per tutta la notte*»²⁵: la riviera esautora il dramma del caos inscenandolo, e il giorno dopo può svegliarsi dimentica di quella e di ogni altra fine del mondo, sopra le cui ceneri sta già issando il prossimo scenario di cartapesta, la sbrigativa mano di vernice che, come nel fu Hotel Kelly, rimane impregnata dell'odore di ciò che è irreparabilmente bruciato, «poi tutto divenne nero e caldo e troppo odoroso. Un odore fortissimo e nauseante. Persi i sensi. Per me l'ultima notte del mondo finì in quel momento»²⁶.

Brucia Rimini come già è bruciato l'Hotel Kelly²⁷; persino la

²⁴ *Ivi*, pp. 42-43.

²⁵ *Ivi*, p. 286.

²⁶ *Ivi*, p. 287.

²⁷ Entrambe insistono sulla persistenza dell'odore di bruciato, con un effetto di reciproco richiamo: «Sentii puzza di bruciato e seguendo l'odore vidi il

fine del mondo è replicabile a richiesta, moltiplicabile indefinitivamente: «Le discoteche più avvedute improvvisarono parties “World’s end” e fecero soldi a palate con gente che faceva la fila fino alle tre del mattino per godersi la fine di Babilonia, o di Sodomia o Gomorra. Parties ‘Caduta di Costantinopoli’, ‘Presenza di Bisanzio’, ‘Incendio di Roma’ sorsero qua e là»²⁸.

Come in ogni danza infernale in *Rimini* è il rumore che regna, la discorde violenza del chiasso, il solitario rintocco di ciò che programmaticamente rifiuta di consuonare con qualcos’altro: «I clacson urlarono da pazzi, le sirene delle autoambulanze, dei vigili del fuoco, tutto gridava sotto quella maledetta macchina»²⁹.

L’istinto uditivo della melodia viene sommerso dall’infiltrarsi di rumori incoerenti. «A un certo momento della notte era entrata una comitiva poliglotta e starnazzante di “ooohhhh!” e “aaahhhh!” con tutto un seguito di fotografi. Alberto aveva sbattuto la porta calciandola col piede. Aveva preso il suo sax e si era messo a suonare»³⁰.

Nel vociare di lingue diverse, di esclamazioni al limite dell’incomprensibilità nulla può giungere agli astanti e al lettore della musica di Alberto; perché in *Rimini* la musica è adesione, adesione di Alberto alla vita delle cose, adesione di Bruno al ricordo di Aelred.

fumo proveniente dal piano terra. In pochissimo tempo tutto fu invaso da nuvoloni neri che si torcevano a una velocità incredibile. Arrivarono i vigili del fuoco, i clienti furono fatti sloggiare e attesero in mutande, sul viale, di poter rientrare. Bruciò tutto il seminterrato. [...] Il puzzo di fumo e di bruciato era insostenibile. I muri erano come pelle bruciata. In terra una melma nerastra e fumante e schiumosa si stendeva fino all’altezza delle caviglie», in *Ivi*, pp. 265-266.

²⁸ *Ivi*, p. 274.

²⁹ *Ivi*, p. 287.

³⁰ *Ivi*, p. 113.

Certi giorni scriveva pagine e pagine sul sentimento che Aelred aveva fatto esplodere in lui, ed erano pagine che assomigliavano a una partitura musicale, in cui il ritmo del discorso procedeva per poi arrestarsi e continuare su altri toni e altri ritmi fino a riprendere il motivo iniziale, e questo ritorno alla superficie di parole e frasi ormai travolte dal flusso del discorso aveva in sé la bellezza della riscoperta, del riaffioramento alla luce, della rinascita³¹.

Al contrario, la dissonanza implica una rinuncia a mettersi in rapporto con gli altri, a vibrare in comunione con loro: il suono delle parole della confessione da Bruno resa ad Anselme, unico momento di abbandono all'amico e forse all'esistente, si perde nel frastuono indifferente che li circonda. «Anselme chiuse gli occhi, mormorò qualcosa e fece il segno della croce. Poi lo prese sottobraccio e lo guidò nel traffico caotico dei passanti, della gente, dei taxi che strombazzavano, dei motociclisti che s'insinuavano rombando fra le file di automobili bloccate»³².

Il tono fondamentale del romanzo è quello di una distorsione acustica, quale può essere una voce umana deformata dalla cassa metallica di una radio o un telefono; e proprio al telefono sono demandati quasi costantemente i rapporti umani, quasi a sancire l'impossibilità di assimilazione totale a un altro corpo.

Rimini è scandito dai rapporti inevasi: l'amplesso telefonico, fisicamente inesistente, fra Roddy e Beatrix, la trattenuta tenerezza di Oliviero per Bruno, l'impossibile simpatia di quest'ultimo per Marco, lo spiraglio in cui tutta si consuma la storia tra Milvia e Alberto.

Come potrebbero d'altronde "darsi" questi uomini, coinvolgersi pienamente nella vita e nel corpo di un altro, se sono

³¹ *Ivi*, p. 222.

³² *Ivi*, p. 223.

preda di una inavvertita quanto pervasiva rinuncia a ciò che li definisce come esseri umani – se hanno nomi storpiati, dimore provvisorie, coscienze alterate – se si abbandonano al dominio dell'informe, in un mondo al di fuori del tempo e dello spazio?

L'inizio dell'avventura riminese di Marco, e il romanzo stesso, esordiscono con una telefonata; prima ancora di vederli Marco “incontra” telefonicamente Zanetti e, quel che più conta, Susy. Se il viaggio verso Rimini aveva seguito la cadenza degli incoerenti trapassi da una stazione radio all'altra, i primi gesti di Marco una volta in città sono ossessivamente mediati dal telefono: dopo gli incontri, ambedue come si è visto mediati dal telefono, con Zanetti e Susy, Marco arriva in albergo, da dove chiama Arnaldi e poi ancora la reception, quasi a schermarsi da ogni possibile contatto fisico. Il telefono sembra essere l'istintivo modo dei protagonisti di avvicinare altri esseri umani, anche quando la distanza fisica non appare un ostacolo giustificabile: arrivata a Roma per parlare col direttore dell'albergo dal quale sono giunte le ultime tracce della sorella, invece di recarvisi subito Beatrix sceglie di alloggiare altrove e telefonare invece al direttore, dilazionando l'incontro diretto.

Più volte nel romanzo si sottolinea l'instabilità del mezzo telefonico: «sentì un rumore violento come se il ricevitore fosse stato sbattuto contro una parete. Seguirono parecchi gracidii e una scarica di frequenze sonore. Sospirò, pensando che la comunicazione fosse caduta. Invece la voce di Toscanelli esordì prepotente»³³.

Oppure: «stava telefonando da una cabina. Sentivo il sottofondo di rumori del traffico»³⁴.

Anche quando si tenta di instaurare una comunicazione diretta, essa è quasi sempre ridotta a stentoreo monologo: «Devi

³³ *Ivi*, p. 80.

³⁴ *Ivi*, p. 145.

tener duro, disse Tony, versando altro vino. Erano alla terza bottiglia. Ognuno parlava per conto suo. Ognuno procedeva per i fatti propri»³⁵. «Bruno continuava a parlare fissando in terra, non accorgendosi che Anselme non era più al suo fianco»³⁶.

E ancora, la comunicazione fallisce perché estranea è la lingua con cui si cerca di raggiungere l'altro; continuamente nel romanzo si sovrappongono lingue diverse, che rendono impossibile un qualsiasi contraccambio emotivo³⁷. Il francese che entra nel negozio di Beatrix a Berlino, i cartelli in più lingue che affollano Rimini, l'incrociarsi di turisti provenienti da ogni paese: lo straniamento fonico coinvolge ogni scambio linguistico. Né si tratta di una semplice nota di realismo.

Tondelli assimila le minime variazioni d'accento, tradisce le intonazioni straniate delle lingue apprese: l'inglese a sé irriducibilmente estraneo che Beatrix impara dal marito, l'assuefatta meccanicità delle lingue internazionali.

Il riverbero di lingue diverse fa vibrare suoni che non combaciano, laddove l'identità linguistica ravvisa una consonanza più profonda:

[...] in realtà Beatrix aveva semplicemente desiderio di parlare la propria lingua e, tramite ciò, riattaccarsi a se stessa e alla propria vita. Non chiese notizie di Claudia. Più volte fece il nome di Roddy.

[...] Sentì le voci di alcune donne che parlavano la sua lingua. Sentì il profumo della salsedine e le grida dei

³⁵ *Ivi*, p. 159.

³⁶ *Ivi*, p. 223.

³⁷ Un esempio tra i molti: salita sull'aereo, Beatrix chiede a un gruppo di ragazzi italiani di spostarsi; questi approfittano della barriera linguistica per fingere di non capire e, quando son costretti dall'insistenza della donna ad alzarsi, la utilizzano per mascherare commenti volgari. La lingua sconosciuta diventa così la lingua dell'ostilità e della sopraffazione.

ragazzi che correvano sul bagnasciuga. Fu un po' come tornarsene a casa³⁸.

«Sai chi sono?» Le disse.

Sì, avrebbe voluto rispondere Beatrix. Uno straniero. Che parla la mia stessa lingua³⁹.

Mario è professore di italiano, traduce per Beatrix l'incomprensibilità violenta del mondo intorno in una cadenza familiare; tutto il contrario degli anonimi linguaggi della comunicazione internazionale, linguaggi automatizzati, depauperati delle inconscie radici culturali e delle particolarità sonore che ha una lingua sedimentata lungamente nel proprio corpo.

Parlavano italiano, ma nessuno lo parlava in un modo vivo. Sentivo le inflessioni straniere accavallarsi l'una sull'altra dando vita a una lingua asettica, da laboratorio. Mi sembrò di trovarmi in un aeroporto e loro tanti fantasmi senza storia. Trovai Susy e la portai in un angolo.

«L'hai trovato?» Chiese imbronciata.

«Andiamocene, dissi, ho un bisogno disperato di fare l'amore con te.»

Mi guardò sorpresa. Non le avevo mai detto niente di simile⁴⁰.

Il tramestio linguistico impedisce di toccare gli altri esseri umani; e Marco reagisce a quel vuoto col suo opposto, col desiderio fisico, con la presa di possesso di un altro corpo.

Allo stesso modo Beatrix, nel momento di massima spossessione – anche fisica – di sé in seguito al tentato stupro, tenta

³⁸ *Ivi*, p. 169.

³⁹ *Ivi*, p. 238.

⁴⁰ *Ivi*, p. 190.

invano di dissimulare in una lettera a Roddy il bisogno di una corporeità che la restituisca a se stessa:

Riuscì finalmente a scrivere una mezza pagina che subito rilesse e stracciò. Ritentò. Girava attorno al problema, chiedeva notizie della famiglia, delle figlie, del lavoro, ma non arrivava al vero motivo che la faceva resistere lì allo scrittoio. Se fosse stata una donna semplice e orgogliosa avrebbe scritto poche parole: “Roddy, ho bisogno di fare l’amore con qualcuno, soprattutto con te”⁴¹.

Una lingua ignota risuona alle orecchie di chi l’ascolta come un suono non definito, irrisolto e ostile quasi come un verso animalesco:

La donna mugugnò qualcosa di incomprensibile. Poi ci fu un lungo silenzio. Beatrix non seppe come continuare la conversazione. Non trovava le parole, né le espressioni. Finché dall’altra parte non udì una sequenza di singhiozzi. La donna stava piangendo, stava parlando, ma in modo assolutamente incomprensibile. Si lamentava, raccontava alcuni episodi con passione e foga, ma Beatrix riusciva a comprendere, ogni tanto, solamente il nome Giorgio⁴².

Come il perfetto, vivo piede che nel *Capolavoro sconosciuto* di Balzac risalta nell’opera d’arte ormai ridotta ad ammasso informe di colori, solo il puro suono di un nome si staglia nella confusa coprolalia babelica⁴³.

⁴¹ *Ivi*, p. 174.

⁴² *Ivi*, p. 83.

⁴³ Nella ripetuta invocazione di un nome si rifugia Beatrix sconvolta dal tentativo di violenza: «in realtà Beatrix aveva semplicemente desiderio di parlare la propria lingua e, tramite ciò, riattaccarsi a se stessa e alla propria vita. Non chiese notizie di Claudia. Più volte fece il nome di Roddy».

Rimini è pieno di nomi, nomi semicancellati, ormai staccati dal proprio contesto;

Tornò con lo sguardo su quei fogli bianchi. Prese il lapis e scarabocchiò qualcosa: dapprima una linea circolare, poi una spirale e da questa altri vortici di segni che si sovrapponevano, si snodavano, ricomparivano come geroglifici incomprensibili. Finché da quel gomito confuso di grafite non risultò netto un percorso, una traccia, un nome. Il nome era Claudia e Beatrix non aveva fatto che scriverlo inconsciamente in ogni calligrafia, in ogni schizzo, in ogni disegno⁴⁴.

Le lettere Thea che rimangono sul cartellone in disuso, i tratti di penna uniti nel comporre Claudia, l'interminabile elenco telefonico che cela e rivela il cognome di Giorgio: i nomi sono ridotti a segno grafico, a labirinto esoterico nascosto in se stesso, come la sestina scomposta sillabicamente dal professore di latino⁴⁵. Proprio in quanto segni⁴⁶, spetta ad essi esprimere l'armonia profonda delle cose: «L'uomo distese la *tanka* a rovescio. Dei piccoli segni color vermiglione erano sparsi al centro e agli angoli in gruppi di tre. Guardando in trasparenza, come l'uomo fece, era

⁴⁴ *Imi*, p. 52.

⁴⁵ Cfr. *Imi*, pp. 269-170: «Si trovò davanti quella sestina, scritta in latino, che da anni andava studiando tentandone una comprensione, e, soprattutto, cercando di svolgerne il significato esoterico. Numerosi appunti tracciati a matita fra i sei versi e poi tutto intorno fino a riempire i bordi della pagina, erano le piccole tracce di quel lavoro».

⁴⁶ Significativamente, su questa parola si chiude uno dei filoni narrativi di *Rimini*, l'avventura di Tony e Roddy: «Tony interpretò l'accadimento come un 'segno'. Ma non avrebbe saputo dire di che valenza fosse: se positiva o negativa», in *Imi*, p. 161.

possibile notare che ogni sillaba era stata dipinta in corrispondenza della testa, della gola e del cuore delle divinità»⁴⁷.

Il segno permette di unire nel profondo ciò che è diviso, è alla base dell'incomprensibile, misteriosa corrispondenza tra i nomi e le cose.

Mentre gli uomini rinunciano al proprio nome storpiandolo, sono infatti gli oggetti a custodirlo su di sé⁴⁸, inciso come una ferita, simbolo non ricomponibile perché scheggiato, segno illeggibile perché dissolto dal peso del tempo: «Una immagine strana: c'era una bambina sotto la pioggia completamente fradicia, seduta su un grande cartello di una impresa di costruzioni. La pioggia lavava via le scritte dipinte finché sul cartello non fu possibile leggere un nome e quel nome corrispondeva a quello della bambina. Di più: erano la stessa identica cosa»⁴⁹.

Di questa bambina, Thea, intorno a cui gira tanta parte del romanzo ma che direttamente non vediamo mai, non rimane neppure un oggetto, ma solo la forza magica del nome, un nome ossessivamente replicato e per questo spersonalizzato, contraddetto nella propria funzione: non di definire, di rendere unica la realtà che lo porta, ma di spezzettarla, di rifrangere moltiplicandolo un corpo che si è perduto, che non si può toccare, per mimarne l'esistenza, per garantirne la persistenza.

Attilio Lughì abbandona la figlia, ne relega in lontananza la presenza fisica, e tanto più ne è ossessionato, tanto più cerca di

⁴⁷ *Ivi*, p. 54.

⁴⁸ Un'immagine eloquente è nel libro che Beatrix porta con sé in viaggio, un «vecchio libro appartenuto a sua madre e che Beatrix aveva usato nei precedenti viaggi in Italia. Sfolgiandolo, ritrovò le annotazioni a matita che sua madre, prima di lei, aveva scritto a Taormina, Napoli, Venezia. Trovò anche un suo disegno dai tratti infantili vergato a penna», in *Ivi*, p. 79. Tempi e persone diverse si rispecchiano attraverso il segno grafico, Beatrix torna alla madre reiterando il gesto di scrittura sullo stesso oggetto.

⁴⁹ *Ivi*, p. 249.

«imporre quel nomignolo assurdo, Thea, a qualsiasi cosa»⁵⁰. Thea è un nome-cosa, ha una valenza predicativa che riverbera su tutto ciò che lo assume: la rosa Thea, la casa vacanze Thea, l'immobiliare (sil)Thea. Cose che stanno per una persona.

La vera essenza degli uomini ritratti da Tondelli – esseri informi, dispersi geograficamente, abbandonati allo stordimento dell'alcool, ossessionati dalle assenze, acquattati nell'anonimato di una pensione e un night identici a mille altri sulla riviera – permane in questi oggetti totemici, come nelle piastrelle collezionate da Beatrix:

Stava per scendere verso il petit Sablon quando si imbatté in un piccolo banco che esponeva piastrelle di ceramica con motivi floreali. Cominciò a guardare quelle piastrelle leggermente più piccole del consueto formato quindici per quindici. Si trattava, per la maggior parte, di oggetti recenti, ma fra questi esistevano almeno una trentina di pezzi ottimi, originali degli anni dieci-venti. Chiese alla ragazza della bancarella se fosse stata in grado di procurargliene delle altre, ma solo di quel certo tipo [...] “Molte le stacciamo dalle case” disse lei. “Tu e chi altri?” “Siamo un gruppo. Andiamo nelle case che devono essere ripulite e facciamo traslochi, ripuliamo cantine, solai, cose di questo tipo. Io vedo quelle piastrelle ed è un peccato lasciarle lì alle ruspe. Allora con Lèon-Luis abbiamo pensato di staccarle.” “Sono bellissime”, disse Beatrix “Ne vanno rotte molte. Non è facile staccarle bene.” Beatrix ebbe un sussulto. Pensò a quei ragazzi intenti a sbattere giù con scalpelli pareti in maiolica di ingressi e bagni e salotti.[...] Continuava ad acquistare servizi di porcellana, gioielli e anche vetri dipinti, ma la sua passione erano esclusivamente quelle piastrelline decorate nei modi più

⁵⁰ *Ivi*, p. 253.

strani e dai colori che, nonostante il tempo, mantenevano la loro brillantezza; e più di questa, il fascino di una grande stagione del gusto calata intatta – come per magia – nelle piccole cose di uso domestico e quotidiano⁵¹.

Nella spersonificazione della forma-uomo riaffiorano, come detriti alla deriva, oggetti che portano in sé il sentimento di un passato logoro e per questo finalmente reale: il sentimento di una persistenza, oltre il tempo e lo spazio, il sentimento di una persistenza “del” tempo e “dello” spazio, dell’unicità di un luogo e di una stagione, laddove Rimini è coincidenza di tutti i luoghi e di tutti i tempi, paesaggio in continua ridefinizione fisica:

Raggiungemmo Lido Adriano. Non avevo mai visto niente di simile. Non era un villaggio turistico, era un enorme cantiere edile. Palazzine a più piani, ma soprattutto complessi residenziali e condomini a torre riempivano il paesaggio come avrebbero potuto riempirlo dei ragazzini giocando a Monopoli non su un tabellone, ma su una pianta della zona. Agenzie immobiliari ovunque⁵².

La parzialità degli oggetti conserva in un modo straniante e differito un barlume dell’essenza delle persone anche quando la loro forma fisica, la loro forza identitaria è smarrita nel sogno riminese: la ricerca di Claudia da parte di Beatrix si svolge attraverso gli oggetti, nessuna traccia⁵³ rimane della sorella o del ragazzo che l’ha accompagnata, ma l’accenno di una presenza è disseminata nelle

⁵¹ *Ivi*, pp. 50-51.

⁵² *Ivi*, p. 91.

⁵³ “Traccia” è una parola che torna più volte nel romanzo, e il suo rintocco da una vicenda all’altra permette un legame musivo tra storie discrepanti: quella di Beatrix (p. 82 e 107), di Marco (p. 136), di Bruno (p. 214).

cose che si sono lasciati alle spalle⁵⁴. Beatrix parte con tre foto di Claudia e un biglietto a lei indirizzato, e a metterla sulla giusta strada nella sua ricerca è una cartolina che la madre di Giorgio Russo conserva come un cimelio, come un simbolo tangibile del figlio assente. Cose che fanno le veci dei rapporti umani, rapporti per vocazione sempre indiretti: nelle tre foto il corpo nudo di Claudia – irrealisticamente riprodotto in bianco e nero – si tende verso un ragazzo, ripreso solo in parte, fino a essere ridotto a «quel membro eretto, spropositato rispetto all'esilità del suo viso e del suo corpo»; nel biglietto Emmett ricorda con «malinconia fredda e controllata»⁵⁵ una notte d'amore con la ragazza: in entrambi i casi, l'atto d'amore viene imprigionato in una sua rappresentazione, quindi depauperato emotivamente (le foto sembrano tratte da un set pornografico, il tono di Emmett è asettico, persino la sua grafia è «lenta e precisa»⁵⁶); nella cartolina, anch'essa cieca emotivamente in quanto contrastiva nelle sue immagini vacanziera con la disperata povertà delle persone cui è indirizzata, la grafia di Giorgio è illeggibile, l'unica cosa che sopravvive al fallimento della comunicazione umana è un nome, per Beatrix incomprensibile e per questo tanto più carico di valenze magiche: Bellaria.

⁵⁴ In un progressivo indebolimento della presenza, Claudia dapprima telefona e Beatrix, poi le invia una cartolina, infine un fax da un albergo; qui Beatrix otterrà un foglio con su scritto il nome dell'accompagnatore di Claudia, Giorgio Russo, e consultando l'elenco telefonico riuscirà a rintracciare la madre di Giorgio, alla quale potrà sottrarre la cartolina che il figlio le ha inviato da Bellaria. Si tratta di oggetti segnici, che valgono in quanto base fisica su cui è scritto un nome (quello dell'albergo, di Giorgio, di Bellaria) e che si moltiplicano indefinitamente (il nome "Russo" occupa pagine e pagine dell'elenco telefonico, Beatrix fotocopierà la cartolina di Giorgio). La decisione di Beatrix di rubare la cartolina alla signora Russo, invece di spiarne semplicemente il nome della località, è eloquente sulla valenza totemica che assumono tali oggetti.

⁵⁵ *Ivi*, p. 61.

⁵⁶ *Ibidem*.

Il nome oppone una valenza magica all'anestetizzata confusione delle lingue della riviera, esso continua ad esistere – a persistere – nella proteiforme insensatezza delle traduzioni: «Mario le ripeté il nome. Poi tentò una traduzione: *Marchenland*. Beatrix continuò a non capire: – Ma quale terra delle fiabe?»⁵⁷.

Nel continuamente interrotto *sound* riminese, persistente è il riaffiorare degli stessi nomi, quasi una dichiarazione di fede nella valenza magica del nome ripetuto: il nome di Giorgio balbettato ininterrottamente dalla madre e poi evocato ossessivamente dal presentatore del concorso dove Beatrix lo incontrerà, il nome di Thea dissimulato in ogni luogo toccato dal senatore Lughì, le lettere di Claudia e Bellaria che sembrano formarsi da sole nell'intrico illeggibile di lettere sparse.

È così, attraverso l'inizialmente inavvertita, poi ritmicamente ossessiva ripetizione del nome che la musica, la consonanza, ravvisa un'empatia tra le cose.

Una decina di monaci riuniti intorno al Lama pregavano recitando le autogenerazioni delle divinità, cantandone le sillabe originarie, i mantra, le trasmutazioni sonore che aveva dato vita ad altre divinità. Ogni tanto si arrestavano per suonare i corni, i campanellini, i piatti alternando così la musica alla preghiera. Non potendo capire quelle parole e non volendo dar troppo peso alle didascalie in inglese Bruno si trovò coinvolto dal sonoro. Si trattava di un ronzio cavernoso che usciva dai corpi dei monaci senza che essi aprissero quasi le labbra o muovessero un qualsiasi muscolo in superficie. Un rotolio di vibrazioni sonore che si accavallavano, scivolavano, si deglutivano una nell'altra. Un suono straordinario e non umano come di gocce calcaree che piovano sul pavimento di una grotta, una eco

⁵⁷ *Ivi*, p. 182.

bronzea che i monaci cullavano dondolando sulle gambe incrociate⁵⁸.

La parola si fa segno e il segno vibrazione, rintocco di un esistente che riconosce se stesso e col riconoscersi si crea, partecipa della “preghiera nascosta e universale delle [...] creature”⁵⁹.

Improvvisamente il silenzio si arricchì di una vibrazione, come un ronzio, che si faceva più grande man mano che Bruno si avvicinava a quella cappella. Il ronzio si riverberava sulle volte della chiesa penetrando il silenzio. Raggiunse la cappella. Un gruppo di donne anziane recitavano velocemente un rosario sedute su sedie di paglia. Non c'era nessun prete a guidarle. Si alternavano nella recita delle preghiere accordando il loro brusio a quello più forte di chi in quel momento dava l'inizio. Bruno chiuse gli occhi. Ne era certo. Era la stessa identica musica che usciva dalle labbra chiuse dei monaci. La stessa musica che aveva scoperto facendo l'amore con Aelred⁶⁰.

La musica ritorna come rintocco tra corpi, come riconoscimento dell'essere l'uno all'altro creatura, della vibrazione che, oltre ogni illusione ed ogni sogno, unisce la realtà dei viventi.

È questo il tema più profondo, più dolorosamente umano di *Rimini*: la ricerca ansiosa, disperata, di un corpo, un corpo che restituisca all'uomo la sua tangibilità creaturale, come fuggevolmente avviene negli abbracci di Alberto e Milvia, non a caso avulsi dalla garrula vitalità riminese, abbracci in cui «Alberto non era solo un uomo, ma tutti gli uomini di questa terra; e lei, Milvia,

⁵⁸ *Ivi*, p. 224.

⁵⁹ *Ivi*, p. 200.

⁶⁰ *Ivi*, p. 225.

tutta la dolcezza recettiva e femminile di questo mondo»⁶¹.

Nel romanzo, tutti i personaggi si muovono nella speranza di un corpo, o meglio nello scandalo della sua assenza: come un pianeta invisibile ai radar eppure in grado di confondere i moti degli altri corpi celesti.

Il vecchio aveva continuato a raccontare. Mario voleva chiedergli perché non avesse avvertito la polizia, ma era una domanda oziosa. C'era qualcosa, per il vecchio, che finalmente animava quel paese di cartapesta, quella incredibile città fantasma: ed era il corpo di una giovane donna addormentata nel ventre di un battello di legno compensato. La notte, girando fra quei viali deserti, fra quelle creature di cartone e di plastica, sapeva che in un posto preciso, in quello stesso momento, una ragazza riposava sotto la sua protezione e animava, come per incanto, quel paese fantasma. No, non era soltanto il guardiano di una città di divertimenti e di balocchi. Era il guardiano di una piccola, graziosa e stramba fata calata dal Nord. Questo era il suo segreto. Questo era il geloso gioiello della sua vita⁶².

All'interno del parco delle fiabe allestito in compensato dentro quella città dei sogni che è Rimini c'è un corpo, un corpo addormentato, tutto rinchiuso nella sua pura creaturalità, vivo e vivente.

Alla fine del labirinto c'è sempre il riconoscimento di sé⁶³,

⁶¹ *Ivi*, p. 163.

⁶² *Ivi*, p. 234.

⁶³ «In quei momenti Beatrix capì perché si era imposta di trovare Claudia. In realtà – come si era confessata spietatamente quella sera in hotel – chi stava realmente cercando era se stessa, una donna che seguiva il fantasma di un'altra donna sperando nascostamente nella coincidenza della loro identità. Si cerca sempre se stessi, in fondo. O qualcosa di noi che non ci è chiaro o non abbiamo capito: le ragioni di una sofferenza o di quella malattia sotterranea che ti prende

nel cuore della finzione c'è un corpo inconsapevole, che pulsa ed esiste.

Ci si rifugia in un corpo, un corpo sognato, rimembrato, atteso: Robby ricorda il corpo di Silvia⁶⁴, Alberto percorre con le mani e lo sguardo «i seni, il ventre, le cosce» della donna che gli è accanto⁶⁵, Claudia si nasconde nell'interiorità di un luogo fiabesco e chiuso dove poter tornare bambina, un «ventre»⁶⁶ materno che prefigura quell'ambiente femminile in cui lei e Beatrix ripareranno.

È da un corpo che scaturisce la musica, il corpo di Aelred, la preghiera vocalizzata dei monaci, e dal corpo essa si estende a ciò che esiste; il suono del sax di Alberto bagna le cose, ma esso proviene dall'intuizione della presenza di Milvia.

Suonò con foga, passione, con rabbia, con amore e il suo canto rauco si aprì attorno a lui e dai suoi polmoni, dal suo cuore, dal suo vecchio sax si allargò alla spiaggia, superò la linea colorata delle cabine, si distese sul viale del lungomare, raggiunse il molo del porto dove le onde della burrasca si frangevano con spumeggiante violenza [...] andò sui visi dei portieri di notte accucciati nelle loro sdraie pieghevoli, andò nelle camerate delle colonie per bambini,

il respiro ed è nera e umida come la malinconia. Beatrix stava cercando se stessa, questa era la verità. Nel momento in cui si era liberata di Claudia, si era data pace, se lo era confessato, aveva potuto aprirsi al miracolo della conoscenza dell'altro», in *Ivi*, p. 238.

⁶⁴ *Ivi*, p. 157.

⁶⁵ *Ivi*, p. 162.

⁶⁶ Si tratta, nell'ovvio rimando biblico, di una fantasia fetale: «Galleggiare dondolando per ore e ore in quel ventre immerso nell'acqua», in *Ivi*, p. 237. D'altronde il mondo femminile cui Claudia fa ritorno, il chiuso mondo di Hanna e Beatrix, nell'assenza della madre (ma, coerentemente col romanzo, più che di assenza si tratta di moltiplicazione della sua figura) è un mondo definito dalla più materna delle caratteristiche: l'accoglienza in sé al di là del tempo e dello spazio.

in quelle per vecchi, raggiunse finalmente quella porta, di fronte alla sua stanza, in cui – ormai lo sapeva – stava sognando una donna, una donna che ancora non aveva osato mostrarsi durante quei suoi ritorni all'alba ma che ogni notte lo attendeva. E il suono del suo sax, la sua musica, fu come il rauco grido di dolore delle cose e degli uomini colti in quel momento bagnato, all'alba, dopo il diluvio⁶⁷.

L'alba dopo il diluvio, l'odore di fumo che attanaglia la neonata Pensione Kelly, la parossistica e subito dimenticata notte d'agosto annunciata dal tonante professore di latino: in *Rimini* sono molte le fini del mondo che accadono, o sono accadute. Ma Rimini non è un romanzo apocalittico.

Impermeabile alla tentazione di ogni inizio e ogni fine è la struttura del romanzo, pur nella sua calcolata circolarità eccentrico: quale il centro d'attrazione della storia? Il ritrovamento di Claudia, la comprensione dell'*affaire* Lughì da parte di Marco, o la sua finale consapevolezza di essere stato ingannato dal sogno riminese? I personaggi vivono epifanie sfasate, come discordi e contraddittorie sono le conclusioni delle diverse storie: l'indifferente resa agli ingranaggi dell'esistente da parte di Marco, il congiungimento nella presenza umana e amata di Claudia e Mario per Beatrix, l'assordante e pleonastico suicidio di Bruno, l'assorta dissoluzione della figura di Alberto.

Volutamente squilibrata è la materia dei diversi filoni narrativi, e le delicate simmetrie – i due intermezzi dedicati a vita e morte dell'Hotel Kelly, la solipsistica, notturna figura di Alberto che contraddice il frettoloso contagiarsi delle altre storie – non bastano a riequilibrare l'andamento degli eventi, anzi rendono ancora più esasperanti i bruschi scarti narrativi, i momenti in cui una storia si ripiega su se stessa, esautorando le altre: la vicenda di

⁶⁷ *Ivi*, p. 114.

Bruno e Aelred non è altro che un unico, disperato flashback suscitato da una canzone, un coeso precipizio di memoria e dolore che non può che concludersi col suicidio di Bruno; immediatamente seguito però dal finale fiabesco della ricerca di Beatrix.

I tempi si confondono, quando ancora Renato ci racconta dell'Hotel Kelly già Robby alberga nel Meublé ormai incendiato, Marco assiste alla consacrazione del regista "andato ombrellone per ombrellone a chiedere i finanziamenti" e all'aeroporto il suo sguardo viene attratto dalla figura bagnata di una donna, che solo più avanti e con un evidente scarto temporale nella narrazione si rivelerà essere Beatrix⁶⁸.

Le storie riaffiorano l'una nell'altra, mostrandosi nella loro vacuità, nella loro natura di folgori effimere, sterzanti: nel Meublé Robby scambia distrattamente qualche parola con un sardonico Renato, Susy si reca sul luogo dove quest'ultimo ha follemente preso in ostaggio i turisti, Claudia irrompe nella macchina di Marco.

Veste già gli abiti nei quali si mostrerà alla sorella, una minigonna bianca a pois color pervinca, una t-shirt nera e un foulard giallo annodato intorno alla vita: la figurina che segna per Beatrix la placida fine della sua ricerca è quella che fulminea, disturbante ha incrociato Marco all'inizio del suo percorso. La foto di apertura del parco divertimenti si rivela per Marco quella di un'Italia che chiude i battenti. Inizio e fine si corrispondono.

Il giorno dopo l'Apocalisse «la gente tornava a divertirsi, a cercare di trovare un nuovo modo per divertirsi»⁶⁹. La vita sulla riviera riprende normalmente, il Premio Riviera scansa abilmente lo scandalo del suicidio di Bruno May, la Pagina dell'Adriatico continua la sua attività con un nuovo direttore, a Fiabilandia i turisti visitano il parco delle fiabe senza accorgersi che vi manca ormai il

⁶⁸ Cfr. *Ivi* p. 103 dal punto di vista di Marco e p. 108 di Beatrix.

⁶⁹ *Ivi*, p. 288.

respiro addormentato di Claudia.

Rimini non è un romanzo apocalittico.

Non è la storia di un mondo che finisce, al contrario, è il dolore di un mondo che sa che non c'è Apocalisse, che il moto insensibile delle cose continuerà come il lamento del sax nella notte riminese.

IL MONDO COLPEVOLE: IPOTESI DI UN VIAGGIO NELLA NOTTE
POSTMODERNA TONDELLIANA

Laurent Lombard

Nel 1984, con la lucidità per le piccole e grandi cose che gli era nota, Pier Vittorio Tondelli affermava che nessuno può detenere il «senso» di un romanzo, né la critica né tanto meno lo scrittore, poiché:

Il senso di un romanzo non è rintracciabile nell'orizzonte della contemporaneità, ma solo nel taglio diacronico che attraversa e infila i vari sensi stratificati e sedimentati nel corso del tempo. Per sapere di che cosa si tratta in realtà, bisogna aspettare che il romanzo scompaia dalla scena del chiacchiericcio dell'oggi, occorre attendere che la sua generazione invecchi, muoia e si consumi fino in fondo¹.

Dopo oltre vent'anni dalla scomparsa del romanziere, e nonostante la sua generazione non sia del tutto estinta, saremmo tentati di guardare alla sua produzione romanzesca con il senno del poi ma, così facendo, si rischierebbe di confinare l'analisi nelle strettoie di una semplice visione testimoniale dell'epoca in questione, la quale sarebbe, in fondo, poco soddisfacente poiché non indicherebbe "il senso" dei romanzi, ma sconfinerebbe irrimediabilmente in un (inevitabile) approccio ideologico del letterario. D'altro canto, il senso di un romanzo sembra essere quella verità

¹ P. V. TONDELLI, *Il mestiere di scrittore*, in *Opere*, vol. II, Bompiani, Milano 2005, p. 784.

irraggiungibile dietro la quale scorre tutta la letteratura, invano si potrebbe dire, poiché troppo dipendente da fattori diversi e complessi. Pur nell'impossibilità di trovare "un" senso ai romanzi, si può comunque riconoscere che l'intera produzione letteraria di Tondelli «crea senso». Il senso dell'insensato di «un mondo colpevole»² e più specificamente della società di massa generatrice dell'«uomo-massa»³ su tre decenni (1960-1990). È proprio esplorando i recessi più nascosti e sordidi di questa colpevolezza, di questo insensato, ovvero l'«impensabile» del «mistero del mondo»⁴ che lo scrittore si allontana da una qualunque idea di *ab-sens* e tenta di far emergere ciò che potrebbe creare senso in questa generazione costituita da una «fauna» alla ricerca di un assoluto illusorio che fallisce⁵. È forse in questo doppio movimento della norma (il sen-

² Secondo la formula di Hitchcock (cfr. F. TRUFFAUT, *Le cinema selon Alfred Hitchcock*, Gallimard, Paris 1983) ripresa poi dallo scrittore Philippe Sollers che dice a proposito di Céline: «È un innocente in un mondo colpevole», in P. SOLLERS, *Céline*, Editions Ecritures, Paris 2009, p. 10. Allo stesso modo potremmo vedere Tondelli e i suoi personaggi letterari: degli innocenti in un mondo colpevole.

³ Riprendiamo l'espressione dello stesso Tondelli (cfr. P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, cit., p. 127).

⁴ Citando una formula di Peter Hanke, Tondelli afferma il suo progetto: bisogna lavorare al mistero del mondo. Cfr. IDEM *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 783.

⁵ Le tematiche della ricerca di assoluto e del fallimento attraversano tutta l'opera tondelliana. In *Altri libertini* dove «dei ragazzi di vent'anni scoprono che il mondo in un certo senso si scaglia contro di loro e cercano percorsi individuali per opporsi a questo», in IDEM, *Una scena per l'età del rock*, in *Opere*, cit., p. 949; in *Pao Pao* dove «i giovani vivono il loro bisogno di assoluto all'interno di una comunità che non ha più alcun rapporto con la società», in *Ibidem*; in *Rimini* dove certi personaggi si lanciano in «una sfrenata corsa al successo, all'assoluto. Una corsa che fallisce [...]», in *Ibidem*. In un certo senso, è questa sconfitta che osserva, col distacco degli anni, il protagonista di *Camere separate*, in questo suo viaggio nella solitudine di un mondo che non esiste più (metafora della morte di Thomas), un viaggio a ritroso quindi che «rappresenta la ricerca dell'essere in un

so) e del decadente (l'insensato), all'origine di un *décalage*, che si situa ancora oggi l'etichettatura dello scrittore nella collana degli autori sgraditi, provocatori, al e del margine, colpevole di aver sconvolto il conformismo societario e romanzesco.

Strana quindi, ma in fondo rassicurante, la celebrazione odierna dello scrittore in una società italiana che molti considerano perbenista e moralizzatrice, la quale, vent'anni dopo, potrebbe essere (ancora) infastidita da quelle piccole cose che costituiscono il quotidiano di un'epoca e di un'opera. Niente è perciò dato per vinto in questa libertà di pensiero e di pensare che stenta a sopravvivere – fino a quando? – nello spazio letterario. Per questo stesso motivo, i fattori che concorrono a relegare tra gli indesiderabili uno scrittore non possono essere scissi dal fatto che (de)scriva l'impensabile nelle sue confessioni scritte, innescando reazioni e azioni errate. Come dimostrano gli atti di censura di cui fu oggetto il primo libro di Tondelli⁶.

Questo *décalage* deve essere considerato come una asincronicità tra l'uomo e il suo mondo. Mondo di cui si ha l'impressione che «ecceda assolutamente la nostra forza di comprensione, la capacità della nostra fantasia e delle nostre emozioni, così come la nostra responsabilità»⁷. Pertanto, ci si nasconde dietro il fittizio. E si continua a esistere in una realtà dove le sconfitte non devono essere registrate, poiché tutto deve sempre riposare sull'ipotesi che la natura umana abbia una costituzione propensa a

momento in cui sembra che non esista più niente, che tutto muoia e tutto cambi. E ciò avviene anche quando le vite si sono stabilizzate, hanno preso il loro corso e alcuni sono morti. Allora sembra che non rimanga più niente, se non forse un attaccamento a se stessi che, alla fine, è anche un baratro», in IDEM, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 982.

⁶ Cfr. il racconto delle disavventure processuali nelle note al testo di *Altri Libertini*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 1112-1127.

⁷ G. ANDERS, *L'obsolescence de l'homme*, Ed. Ivrea, Paris 2002, p. 31.

preservarsi e a ricostruirsi uno spazio ragionevole, anzi ordinato. Il fittizio, in questa circostanza, è la letteratura.

La letteratura è un *décalage*. È quindi proprio grazie ad essa che si cerca di attenuare o cancellare il reale vero, sragionato e disordinato. In tale contesto, pare legittimo domandarsi, alla stregua di Hanna Arendt⁸, se solo la fantasia è capace di una riflessione sull'orrore, sull'incubo storico che vive l'uomo contemporaneo, cioè questo mondo colpevole racchiuso nel benessere e nel consumismo. Questo *décalage* è comunque sintomatico dell'atteggiamento dell'uomo contemporaneo che non si preoccupa del risultato del suo agire in un mondo colpevole e, dunque, neanche della rappresentazione vera del risultato finale delle sue azioni. Ci troviamo così di fronte a quello che Günther Anders chiama la «vergogna prometeica» e cioè «la vergogna che s'impadronisca dell'uomo dinanzi all'umiliante qualità delle cose che egli stesso ha costruito»⁹.

Vedere, assumere l'incubo storico è la strategia di Tondelli per resistere. Diventa così un escluso, un (auto)emarginato¹⁰, portavoce degli esclusi. Inizia con questa volontà l'erranza, il viaggio¹¹ nella nuova notte (post)moderna che proietta Tondelli in una dimensione di effervescenza e di rinnovamento dove l'unica luce è la libertà della sperimentazione fondamentale e della creazione. (Auto)emarginato in un mondo colpevole, la sua battaglia per il diritto

⁸ Cfr. *Vita Activa – La condizione umana*, Bompiani, Milano 1964.

⁹ G. ANDERS, *L'obsolescence de l'homme*, cit., p. 37.

¹⁰ «Se penso a quanto impegno mettevamo [...] nel voler manifestare il disprezzo delle convenzioni, della forma e delle regole attraverso un'immagine non conformista, délabrée e vissuta [...], allora, da un lato, provo sentimenti di tenerezza e approvazione [...]; dall'altro, un senso di fastidio per molti anni sprecati nel rifiuto, nell'autoemarginazione [...]», in P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 210.

¹¹ Sulla mitologia del viaggio, cfr. IDEM, *Sulle strade dei propri miti*, in *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 461-464.

di esistere si confonderà dunque con la rivendicazione di un linguaggio vivo che permette di penetrare direttamente nell'intimità dell'incubo di cui è l'osservatore, lo scrutatore:

Per me gli anni Ottanta finirono già lì, nel 1983, durante quel fine settimana dove, sotto l'apparenza di una *festa mobile* di ragazzi allegri, e anche scatenati, si rivelarono la follia dei rapporti, l'eccesso di certi riti e anche la paura. Dopo fu solamente il momento dell'osservazione e della riflessione, del lavoro sul materiale più o meno autobiografico¹².

Questo momento dell'osservazione porta lo scrittore a un'accettazione totale dell'eccesso e della violenza che si scontra con il pensiero comune.

Tondelli accatasta delle realtà all'interno di una realtà che è essa stessa altrettanto fattizia e fittizia. Pertanto si può osservare in Tondelli una tentazione prometeica di voler/dover riconoscere e realizzare un «io» contro degli «io» di facciata e contraffatti che lo spingono verso questo rapporto convulsivo con la scrittura e con il linguaggio, così come a una iperdeterminazione letteraria, specie di combattimento iniziatico con una editoria sempre più segnata dalle regole di produttività¹³.

C'è inoltre una differenza tra questa esperienza tondelliana degli anni '80 e il successo editoriale riscontrato negli anni '90 dal

¹² *Ivi*, p. 621.

¹³ «Gli anni ottanta possono essere stati una tragedia dal punto di vista del rampantismo, della superficialità [...] cancellando quelle possibilità che erano state aperte già negli anni sessanta. Il tutto in nome di regole di mercato, di efficienza, di produttività. Sono stati gli anni in cui anche le case editrici italiane sono cambiate. Tutte hanno subito lunghe o brevi crisi [...]. Ne sono poi uscite portandosi dietro questo mito della professionalità, della commerciabilità, dell'industrializzazione del processo che porta alla realizzazione di un libro», in IDEM, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 988.

romanzo *noir*, dagli scrittori cannibali o *pulp* che siano, che è appunto una differenza di violenza di linguaggio legato a un rinnovamento del romanzo¹⁴. Questo momento dell'osservazione è l'inizio di un viaggio nella storia in diretta con la distanza ironica di chi vuole fuggire alla pesantezza con la leggerezza. Nel suo *Grand tour* letterario Tondelli si fa cronista dell'incubo storico che vive la sua generazione, che egli stesso chiama «fauna». Non è un caso che la valenza metaforica che l'autore attribuisce in maniera ricorrente a questa parola rimandi al collettivo, a qualcosa di indeciso, confuso, indeterminato, a una fusione di corpi malati.

Evidentemente la fauna che attraversa tutta l'opera di Tondelli è quella generazione confusa, disillusa dalla ricerca impossibile della libertà, dell'assoluto tanto sognato che è sfociato solo in un libertinaggio violento e morboso, in quanto ha confuso *libertas* con *licentia*. La fine di quell'utopia sessantottina è quindi anche la caduta e il fallimento di una gioventù, quella del '77 – chiamata appunto generazione 77 – che diventa per lo scrittore il simbolo della sconfitta¹⁵, del quale egli cerca di afferrare l'emozione, tramite una scrittura, un linguaggio che deve rendere l'intimo emotivo e l'emotività intima di questa realtà «notturna», che s'inarca/arcua su due decenni, sottolineando in questo suo lavoro-viaggio le differenze tra gli anni '70 e gli anni '80. Questa divaricazione, attraverso il disastro, vissuta da Tondelli, è essenziale perché ci si legge la bestemmia, l'incubo di un mondo colpevole, si intravedono i traumi, le violenze, il furore e il rumore di questa epoca¹⁶. Il fremito inizia a

¹⁴ In questo si può dire che Tondelli compie ciò che P. P. Pasolini e A. Arbasino avevano attuato.

¹⁵ Confessa lo stesso Tondelli: «Rimini è un libro assolutamente notturno [...], un libro di sconfitti», in IDEM, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 985.

¹⁶ È senza dubbio questo furore-rumore che si fa musica a spiegare nelle opere la ricorrenza quasi ossessiva nel fare l'inventario delle cose del quotidiano. Cfr. del vol. I, le pagine 41, 49, 67, 112-113, 140-141, 406, 438, 569 e del vol. II le pagine 201, 205, 217, 316, 353.

metà degli anni '70 circa, quando fu chiaro che a) il capitalismo non era «una tigre di carta» come aveva sentenziato Mao Tsé-tung ed era invece l'essenza stessa del mondo; b) la rivoluzione, che questa gioventù aspettava da un giorno all'altro, non ci sarebbe mai stata. Tale consapevolezza produsse appunto la generazione del '77, quella che, delusa dalla precedente, abbordò la lotta politica accompagnandola con l'unico argomento suscettibile di scardinare le contraddizioni del capitalismo: l'ironia, la risata, la parodia, e tutte le altre forme di dissenso non argomentativo che si ritrovano nel tono degli scritti di Tondelli. «Una risata vi seppellirà» e «Vogliamo più crema nei crafen» sostituirono gli ormai sorpassati «Sporchi borghesi ancora pochi mesi» e «Pagherete caro, pagherete tutto» del '68. Il '77 fu certo il prodotto della delusione del '68, a cui va aggiunta anche l'influenza dei libri di Deleuze e Guattari (*Mille plateaux, Anti-Oedipe*), che trasferivano, detto un po' grossolanamente, i disastri del capitalismo dal sociale all'individuale, ossia, al soggetto e al «desiderio». Fedele cronista della sua epoca, Tondelli attua nei suoi libri questo passaggio dal «noi» del '68 all'«io» del '77.

Shock delle differenze per Tondelli sulle quali insiste costantemente nella sua narrativa e che vengono spesso associate a una topografia precisa, tipicamente ascrivibile alla letteratura di viaggio e a quella dei *Grand tour*.

È il caso di Rimini e della costa adriatica così come di Bologna. Esempio interessante quest'ultimo poiché grazie a piazza Maggiore Tondelli ottiene il suo effetto di differenziazione e anche il suo effetto emotivo: la melanconia.

La piazza bolognese passa dal simbolo italico di desiderio di libertà, di raduni, a una piazza vuota della disillusione, della sottomissione a una certa sorte:

Bologna. Su questa piazza, la grande Piazza Maggiore, la piazza cantata dai nostri migliori cantautori degli anni settanta [...], la piazza che ha visto le contestazioni del

1977, le cerimonie incredule e stupite, e rabbiosamente sgomente dopo le stragi dell'Italicus, l'esplosione della stazione, dopo il massacro sul rapido 904, la piazza dei raduni e delle sagre di paese, delle sfilate di moda organizzare da V. Cappelli, la piazza dei saltatori d'asta e dei meeting sportivi, la grande piazza bolognese che, in certi momenti di strazio o di gioia, è diventata la piazza dell'Italia intera: bene, su questa piazza, oggi, non sembra più succedere alcunché¹⁷.

Emerge con chiarezza in questa descrizione che gli anni '70 furono quelli della speranza e della lotta, mentre gli anni '80 furono quelli della pacificazione, o della restaurazione. Ed è proprio questa differenza a spiegare il cambiamento di piazza Maggiore, luogo per eccellenza della vita pubblica e sociale, dal Medioevo a oggi, dove si potevano vedere a ogni ora del giorno e della notte capannelli di gente di ogni età e di ogni ceto discutere accanitamente di politica, di morale, di calcio, di teologia, e di tutto ciò che riguardava in qualche modo la vita cittadina e nazionale.

A partire dagli anni '80, proprio come dice Tondelli, la passione per discutere è venuta meno, il vento della disperazione si è abbattuto sulla piazza, e la piazza ha perso quella caratteristica di «centro» dell'equilibrio socio-culturale cittadino. Con la caduta del comunismo, poi, tutto è scomparso. Ecco quello che conta: dire il de-centrare incessante della società. Dire il nomadismo (tematica del viaggio) e l'esclusione. Dire la perdita del collettivo (noi) e l'emergere di una individualità folle (io). Dire la precarietà estrema dell'essere umano destinato alla marginalizzazione. È questo che interessa Tondelli: la scomparsa dei centri e le conseguenti miriadi di marginalità che vuole riportare al *centro* del suo discorso. In fondo, lì si trova la sua libertà di scrittore e di scrittura, visto che ciò

¹⁷ IDEM, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 243.

equivale a sganciarsi dalle regole imposte dalla modernità per meglio ottenere lo stile «resa emotiva intima»¹⁸, per dirla con Céline, e sviluppare un progetto letterario che renda conto della perdita di fiducia nel mondo, nel mondo considerato come il luogo dell'azione umana. L'attacco al moderno è anche l'attacco alle forme morte. In questo viaggio nella notte postmoderna è necessario per Tondelli confrontarsi con forme vive, nuove, che possano permettere la libertà in quanto rinnovamento e quindi ravvivare la speranza nell'azione artistica, portando il romanzo fuori dal ghetto attraverso vere e proprie commistioni con le altre arti. Tondelli, cronista curioso e furioso, s'incontrava quindi con musicisti, attori, registi, designer, fotografi, artisti. Era la logica conseguenza del lavoro aperto degli anni '80 che per lui era essenziale e che fa capire il suo progetto letterario dove si verifica una vera e propria confusione dei generi, che non si escludono tra di loro ma si completano. È questa ricerca di forme vive e libere, battute con l'intento di tracciare nuove piste di racconto, che lo avvicina in modo particolare al fumetto:

È proprio in questa estrema libertà di movimento, nella capacità di trarre ispirazione da contraddittorie fonti culturali, nel trattamento raffinato di ogni materiale visivo, nella versatilità delle tecniche adottate che i ragazzi del nuovo fumetto italiano riescono a comporre un variegato affresco dei gusti e dei trip di questi anni ottanta¹⁹.

A precisare l'intento di Tondelli è uno dei componenti di questo nuovo fumetto italiano, Igor Tuveri, il quale ci confessa:

¹⁸ L. F. CELINE, *Entretiens avec le professeur Y*, Gallimard, Paris 1955.

¹⁹ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 227.

Credo che Tondelli considerasse il fumetto degli anni Ottanta come un'isola, perché si deve tenere conto che frequentava noi di Valvoline, (me, Mattotti, Jori, Carpinteri, Brolli e Kramsky e Andrea Pazienza), autori che avevano una totale libertà espressiva, che si facevano anche le riviste da sé. Il fumetto ha il privilegio della miseria, non costa nulla, solo carta, inchiostri e ingegno, e dunque, a differenza del cinema o anche, banalmente del teatro, è controllato interamente da chi fa. Non ci sono produttori o attori da governare né spostamenti costosi di intere troupe. Questo conferisce una grande libertà di pensiero, virtualmente tutto è possibile. Affrontare temi difficili, o messe in scena in altre epoche, per esempio, che nel cinema sarebbero costosissime. Non ci sono limiti. Inoltre la stagione degli anni Ottanta era una stagione di radicale rinnovamento nell'uso del linguaggio. E si teorizzava, nel fumetto italiano, un racconto che portasse il fumetto fuori dal ghetto²⁰.

²⁰ Estratto della lettera-intervista rilasciatami da Igor Tuvelli il 3/11/2012 che riporto qui nella sua integralità: «Ero amico di Tondelli, ci si vedeva molto spesso a casa di amici comuni con amici teatranti, scrittori, artisti, fumettisti. Frequentavamo un vero e proprio cenacolo culturale. Era la casa in cui nacque Valvoline (il gruppo di avanguardia di cui ho fatto parte con Mattotti negli anni Ottanta). Allora si credeva molto alle sinergie, alle collaborazioni tra musicisti, teatranti, artisti. In musica c'era la new wave e gli autori di fumetti seguivano molto arte, architettura, cinema ecc. Io e Tondelli ci incontravamo spesso, a Bologna, quasi ogni sera. C'era Andrea Pazienza, che morì di overdose qualche anno dopo, e Francesca Alinovi, la critica d'arte che scoprì il graffitismo americano, che venne assassinata in quegli anni. Io negli anni Ottanta pubblicavo delle storie a fumetti ambientate in una Russia futurista e facevo dei dischi, e un'opera teatrale musicale che si chiamava Slava Trudu (gloria al lavoro). Pier Vittorio si interessò molto a questo aspetto particolare del mio lavoro e fece un grandissimo articolo *Punk, falce e martello* su «L'Espresso». Nel quale mise a confronto due atteggiamenti diversi nei confronti della cultura russa o sovietica in genere. Quello mio e quello di Giovanni Lindo Ferretti, esponente del cosiddetto "punk socialista". Anche lui guardava a est, ma più per motivi politico sociali. Il mio era uno sguardo letterario e artistico, a me interessava spostare l'asse americo-centrico, segnare altre rotte possibili. Parlare dei grandi artisti russi del passato, le avanguardie storiche. Rubare le loro pratiche, il loro atteggiamento nei confronti del reale. Tondelli non era

Per Tondelli la scommessa è dunque allontanare il romanzo dal ghetto morto dentro il quale marcisce per fare la cronistoria di quegli anni. In questo Tondelli è uno scrittore figurativo che sa osservare la sconfitta, la

particolarmente affascinato dalla cultura russa, quanto dell'uso che noi ne facevamo, che era una specie di reinvenzione a partire da due visioni diverse. Lo divertiva il fatto che si potesse accostare Rodchenko al realismo socialista, che si potesse essere diretti discendenti di quella stagione delle avanguardie russe. Dopo tutti quegli anni. Stiamo parlando dei primi anni Ottanta che erano anche questo, sembrava che tutto fosse possibile, e c'era una onesta, forse naif, una curiosità, che avrebbe portato a una vera e propria circolazione di molte cose memorabili. Voglio dire che era una stagione che avrebbe lasciato molto di noi nel mondo dell'arte della comunicazione. Per esempio Romeo Castellucci e la società Raffaello Sanzio che oggi in Francia è molto seguito (grazie anche ai Lefebriani che lo perseguitano). Ma anche il lavoro di Mattotti, il mio, altri autori come Renato De Maria (che adesso fanno i registi cinematografici) molti altri che hanno smesso che erano musicisti importanti. Grafici, artisti come Marcello Jori, per esempio. C'era una voglia sana e forte di trovarsi, di chiacchierare, di pensare lotte possibili, in comune. Poi si fece l'adattamento teatrale di *Altri libertini*, e mi fu chiesto di fare le scenografie. Calarmi nella provincia emiliana fu un lavoro difficile, il mio mondo era distante da quello di Tondelli allora. C'era un regista che aveva la sua visione della messa in scena e c'erano dei luoghi anche fisici, una stazione, un bar, un'autostrada. Quegli ambienti poveri e dimessi che fanno il "decor" delle storie piccole di Tondelli. Io lavoravo pensando a come rendere meglio quegli ambienti, pensavo a Hopper, a Gropius, a certe atmosfere di molti fotografi che amavo. Mi ricordo che in una conversazione tra me e lui io parlavo della Yourcenar. Era per me un punto di riferimento. Dicevo che quello che lei faceva era per me una rotta possibile. E lui, che pure la ammirava, sentì che eravamo su due piani diversi. Che il reale lui lo interrogava da un altro punto di vista. Meno mitico e culturale. Più dalla strada. Pier Vittorio era una persona curiosa, delicata, ma anche spiritosa. Lo ricordo la notte tardi, arrivava in qualche club, discoteca, con la barba lunga di giorni. Io lo andavo a salutare, erano giorni che non usciva, stava scrivendo *Pao Pao*, immerso. Intontito dalla concentrazione. Cercava di distendersi. Ricordo anche quando presentò il Valvoline Party, una festa futurista fatta dal mio gruppo, che lui fiancheggiava, pur dal suo punto di vista. Credo fosse genuinamente attratto dalle cose che avevano un'energia forte».

caduta dell'uomo contemporaneo. Non ci sono né false né cattive provocazioni nella rappresentazione della «fauna» generazionale presa in esame, bensì una crudeltà, la veridicità di uno sguardo sugli innumerevoli dettagli che compongono le esistenze di quei tempi. Tondelli orienta il suo sguardo nell'intimità delle cose, e in modo particolare nel quotidiano²¹ dell'uomo-massa, il quale dopo la sconfitta delle ideologie e in assenza di Dio²², s'inabissa nella ricerca sfrenata della sregolatezza, del divertimento e del piacere nazional-popolare. Però tutti gli elementi di quel quotidiano del benessere e del consumismo, di quella generazione, si fa materia che lo scrittore devia per dirci la nevrosi, l'incubo di quegli elementi dei tempi moderni, di quelle nuove mitologie: la musica, la televisione, le ferie, la spiaggia, i week-end, i viaggi²³.

²¹ «Questi erano i miei primi due libri: soprattutto la ricerca di una scrittura nuova analogamente a quanto avevano fatto negli anni cinquanta gli autori come Kerouac, che avevano messo al centro della narrazione le piccole cose di ogni giorno, i personaggi emarginati, gli accadimenti quotidiani, sempre visti e descritti attraverso la lente deformante e sublime della poesia», in P. V. TONDELLI, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 787. «Penso che tutti i miei lavori [...] siano ipotesi romanzesche sul quotidiano e sulla contemporaneità. Ritengo che ci sia molto bisogno di una letteratura o di un teatro o di un cinema, che si nutra degli stimoli che provengono dal quotidiano, dalla cronaca, piuttosto che dalla ricerca nel passato o da ipotesi futuristiche [...]», in IDEM, *Ipotesi romanzesche sul presente*, in *Opere*, cit., p. 944.

²² In questo l'uomo-massa si avvicina alla tematica giobbiana dell'uomo solo oppresso che conosce solo la miseria, essendo Tondelli quello che ci fa udire il lamento di miserabili esseri oppressi.

²³ Per esempio: «È la curiosità di vedere dietro le quinte, in questo caso, di capire le strutture emotive di una fra le più grandi finzioni dell'uomo-massa contemporaneo: la vacanza estiva», IDEM, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 127; «Rimini d'inverno, come qualsiasi altra città della riviera, è anche la visualizzazione straordinaria di una particolare nevrosi della cultura con-

C'è in questo progetto qualcosa che ha a che vedere con il voyeurismo, inteso come un guardare curioso che spoglia le apparenze e ostenta il profondo e le patologie dell'anima e del mondo. Molti dei personaggi tondezziani braccati dalle loro proprie paure²⁴, angosce, dai loro desideri materialistici (denaro, sesso) e utopisti (felicità, libertà²⁵) sono scrutati nella loro nudità e intimità. Lo scrittore sembra così voler dipingere l'«uomo solo», che corrisponderebbe alla descrizione dell'uomo contemporaneo in rottura con se stesso, con le ideologie e con Dio. Un uomo ossessionato dalla vita, dalla libertà della vita, dalla ricerca di un «assoluto non risolvibile»²⁶ e sballottato per le strade senza sapere dove andrà a finire. Pertanto, la «fauna» tondezziana è presa in un vano e sterile vortice di derelizione (fallimento delle ideologie, senso del vuoto²⁷), che confluisce nelle acque torbide di una de-generazione: «È questo che la morte di Andrea mi mette davanti spietatamente: il lato negativo di una cultura e di una generazione che non ha mai, real-

temporanea: l'attesa. Attesa del nuovo, del sogno, della vera vita», in *Ibidem*; «Il rito del weekend è uno dei retaggi degli anni sessanta [...], feticcio pop di un decennio in cui la società del benessere sembrava offrire a tutti le proprie meraviglie [...]. Da noi le smanie del weekend produssero la nevrosi di muoversi a ogni costo, con il risultato di trasformare due giorni di riposo in un vero inferno [...]», in *Ivi*, p. 619; Cfr. anche *Una scelta snob?*, in *Ivi*, pp. 623-627.

²⁴ Paura di se stesso e degli altri o paura del vuoto che porta al suicidio come nel caso di Michel in *Altri libertini* e di Bruno in *Rimini*.

²⁵ Di particolare rivelanza è l'esempio del progonista-narratore del capitolo *Autobahn* di *Altri libertini* che sta correndo addosso alla sua felicità.

²⁶ P. V. TONDELLI, *Rimini*, in *Opere*, cit., p. 552.

²⁷ Il senso del vuoto è una delle tematiche legate al fallimento della ricerca di un assoluto: «Sento come mi fosse improvvisamente cresciuto dentro un vuoto enorme», in IDEM, *Altri libertini*, in *Opere*, cit., p. 106; «Sdraiato finalmente sul letto a contemplare questo orrendo *down* [...] è arrivato un grosso colpo di vuoto», in IDEM, *Il diario del soldato Acci*, in *Opere*, cit., p. 169; «Non dimenticherò [...] questo senso di vuoto», in *Ivi*, p. 173.

mente, creduto a niente, se non nella propria dannazione»²⁸. «Fu da quel giovanilismo imperante che nacquero, da un punto di vista esistenziale, le degenerazioni di quegli anni: proprio dal fatto di voler vivere la propria vita (e di essere autorizzati a farlo dalla violenza di stato) come un “assoluto avventuroso”»²⁹.

Colpisce in questa critica la confessione del fallimento nel ricercare «l'assoluto avventuroso». Elemento importante questo perché è il perno attorno al quale si articola l'emotività dei testi, cioè la malinconia che evita allo scrittore di cadere nella trappola di un pessimismo agghiacciante o di un ottimismo beato. Questa confessione si fa materia per una letteratura che si vuole libera ed emotiva, cioè «una letteratura di potenza [...] quella più intimamente connessa alla lingua», in quanto: «la letteratura emotiva esprime le intensità intime ed emozionali del linguaggio; la letteratura emotiva è scrittura emotiva. La scrittura emotiva altro non è che il “sound del linguaggio parlato”»³⁰.

Il linguaggio diventa il mezzo espressivo per sprigionare l'essenza e l'universalità psicodrammatica del mondo colpevole. Realizza la natura più vera del mondo e dell'uomo, rendendo quest'ultimo consapevole della sua partecipazione alla colpevolezza, legata alla ricerca del mito dell'assoluto libertario che si tramuta nel mito della (auto)distruzione, creando appunto un senso di malinconia: «Cosicché di quell'anno in divisa [...] rimane come una nausea, il senso di fastidio per esserci, alle volte, scoperti diversi da ciò che avevamo immaginato. Un velo di malinconia, come si dice. Che è poi nient'altro, come avremmo in seguito scoperto, che l'inevitabile “meccanismo del crescere”»³¹.

²⁸ IDEM, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 232.

²⁹ *Ivi*, p. 133.

³⁰ IDEM, *Il mestiere di scrittore*, cit., pp. 779-780.

³¹ *Ivi*, p. 186.

Importante questo brano perché ci si legge il *taedium vitae* che è l'esperienza, la presa di coscienza, di cui tratta in fondo tutto il pensiero e il progetto tondelliano. L'uso della parola nausea (che ricorda Sartre) e il velo di malinconia (Dürer) rimandano esplicitamente all'umore malinconico che traspare negli scritti di Tondelli. La malinconia è la vera musica tondelliana, forse il vero senso del suo postmodernismo in quanto, come dice Jean-François Lyotard «la melancolia è l'affetto postmoderno»³². Melanconia che viene dal senso della perdita di fiducia in un mondo colpevole e della vanità di ogni cosa. Una specie di constatazione di impotenza di cui l'Ecclesiaste è l'archetipo. Alla stregua di Qohélet, Tondelli è figlio del suo tempo, un tempo d'incertezze rispetto ai valori della tradizione, insediati da influenze liberal-capitalistiche. Tondelli reagisce senza cadere nello scetticismo né il pessimismo che preannunciava *Altri libertini*. Se si considera questo primo romanzo e l'ultimo, si nota appunto un'evoluzione di forma e di linguaggio, come se il Tondelli già con *Rimini* avesse accettato³³ questa melanconia, la disillusione come parte integrante della condizione umana, data l'incapacità dell'uomo di difendersi dalle minacce del mondo e visto che nel sentimento di vanità si cela il famoso *nil novi sub sole*. Rimbomba in Tondelli quindi un *memento mori* dentro il quale si concentra una certa saggezza, quella che permette di «vivere con», cioè di vivere con un mondo colpevole, di vivere con la perdita di fiducia in questo mondo colpevole. È proprio l'accettazione di questo che è considerato dallo scrittore «il meccanismo del crescere». Tondelli si fa cercatore di senso, e anch'egli, come il suo amato Peter Handke, lavora al mistero del mondo. Come partecipando a una specie di rito di passaggio, lo scrittore si

³² G. F. LYOTARD, *La fable postmoderne*, in *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris 1993, pp. 79-94.

³³ P. V. TONDELLI, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 999.

fa quindi più contemplativo³⁴ e cerca un senso in un qualcosa che trascenda l'idea stessa di colpevolezza alla pari del progetto di *Camere separate*: «È un bisogno che si tramuta, come avviene in *Camere separate*, nell'accettare il sacro dell'uomo, nell'umanità, nella sofferenza, nel dolore, nelle persone che si amano e poi muoiono. Cerco di trovare in tutto ciò un patrimonio sacro per noi tutti»³⁵.

Nel rito di passaggio, in quanto mezzo di ricerca, si manifesta la sacralità. Pare che Tondelli operi una rivolta alchimista. Attraverso l'atanor del suo progetto letterario tramuta l'impuro (l'incubo storico, il mondo colpevole, il fallimento della sua generazione) in puro (forza di comprensione e accettazione parziale della condizione dell'uomo). Il sacro (che non si deve confondere con il religioso) sembra essere quindi per Tondelli un atteggiamento positivo di fronte al mondo inaridito e all'uomo in rottura con se stesso e i suoi valori, che consente di ritrovare la parte di umanità nell'uomo e la parte di uomo umano nel mondo.

Questa trasformazione, che è poi nient'altro che saggezza, che si evidenzia nell'evoluzione del progetto (iniziatico) letterario dello scrittore, rivela anche il suo desiderio di riscattare una generazione (auto)sacrificata invano sull'altare della sofferenza, della droga, del sesso e della malattia. Ed è in questa ricerca di senso, nell'accettazione (quasi assoluzione) generazionale che Tondelli traccia un «finale» itinerario di luce nel suo lungo viaggio notturno letterario.

La stella del mattino ha fatto scomparire le tenebre della notte, la grande luce comincia a illuminare il mondo, come evidenzia

³⁴ È proprio la contemplazione l'unica cosa che rimane al protagonista del racconto *Pier a gennaio*: «Come sempre quando un ciclo si chiude, tutto si riannoda. Quando è maturo il tempo, gli accordi e le armonie si rivelano talmente struggenti da metterti in ginocchio. Pier non ha allora altra strada che la "contemplazione"», in IDEM, *Racconti*, in *Opere*, cit., p. 758.

³⁵ IDEM, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 999.

l'autore quando immagina nel 1991, in uno dei suoi ultimi scritti *Ombre dell'estate*, uscire dall'oscurità di quegli anni e «intravedere la luce»³⁶, il che fa eco contrario alla prima linea del suo primissimo romanzo: «sono giorni ormai che piove e fa freddo e la burrasca ghiacciata costringe le notti ai tavoli del Posto Ristoro, luce sciatta e livida, neon ammuffiti [...]»³⁷.

C'è in questo passaggio, in questo tramutare, in questo arco di tempo tra i due scritti, qualcosa di affascinante. Quello che emerge in questo *entre-deux*, dal tramonto all'alba in qualche modo, è la possibilità di capire una complementarità: se il male è comprensibile, lo è perché il bene ne è la chiave. È proprio qui che risiede la sua attrattiva. È in questo *entre-deux* il senso della sua ricerca, che Tondelli è riuscito a rappresentare il destino, le astrazioni, la follia, l'assurdo, il genio, la miseria, la disillusione di una generazione, assorbendone le mitologie positive e negative. Ne risulta non un'immagine oscura ma qualcosa di luminoso, una chiarezza, quasi fantastica, della descrizione microscopica di una contemporaneità e-purata da una qualunque forma di ideologia.

È questa luce, saggezza, che rende così affascinante, ancora oggi, l'opera Tondelliana? Senza dubbio, poiché questa luce è un'autentica forza, che porta le storie piccole, di provincia piene di disperazione e dolore, a galla. Una luce che mostra un mondo distratto dalle *paillettes*. Anche superficiale. Che fa vedere con una grande luminosità gli angoli bui, quelli che a volte non abbiamo voglia di vedere. Che continua a illuminare l'intimità delle cose dell'uomo contemporaneo ingabbiato in un suo mondo colpevole, in un suo incubo storico. È questa luce a dare il carattere osceno all'opera tondelliana, sempre se si considera oscena la cronaca morale, sessuale, economica, emotiva della società. Ma l'oscenità ha qualcosa di necessario perché rende conto, tra l'altro, come nel ca-

³⁶ IDEM, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 635.

³⁷ IDEM, *Altri libertini*, cit., p. 5.

so di Tondelli, del rapporto assai complesso tra l'uomo e la libertà. Rende conto della forza contemplativa di uno scrittore.

Nella risacca della notte postmoderna tondelliana la scrittura contemplativa dello scrittore continua quindi a essere come il suono di sax del personaggio Alberto: «un rauco grido di dolore delle cose e degli uomini colti in quel momento bagnato, all'alba, dopo il diluvio»³⁸.

³⁸ IDEM, *Rimini*, cit., p. 524.

«SENTE CHE IL SUO VIAGGIO AVRÀ UN DESTINO».
DA *VIAGGIATORE SOLITARIO* A *CAMERE SEPARATE*

Fabio Pierangeli

Sono un lettore “appassionato” di Tondelli, non uno studioso della sua opera: per questo la mia vuole restare una testimonianza¹ di lettura – di emozione, di commozione – su alcuni suoi testi, in particolare nelle descrizioni di un viaggio solitario, in *Un weekend post moderno* e in *Camere separate*.

Citato da Enos Rota come documento in sostanza autobiografico, voglio allora iniziare ricordando lo scrittore di Correggio con le parole da lui stesso scritte nei tristi giorni della scomparsa di Andrea Pazienza, sostituendo qualche parola:

Una tragica sera di *dicembre* di *vent'anni fa* il *genius di Pier Vittorio Tondelli* è volato via, verso il paradiso degli eroi, trascinando con sé ricordi. Giornate difficili, scazzi, incomprensioni, fughe, abbracci sinceri, dediche sui frontespizi dei suoi libri, che ora rileggo con lo strazio di un vecchio sentimentale. Non sarò certo io, che non amo la retorica post mortem, né l'agiografia, a stendere qui una tra le molte, e più tardive, orazioni funebri. Vorrei invece scrivere una specie di ballata per un amico che non è più, un'ode per un artista che, al pari di tanti altri coetanei, si è bruciato inseguendo quella particolare follia che solo i grandi talenti conoscono, uno spreco di energie e di vita che fatalmente abbrevia i tempi dell'esistenza, li dimezza, li azzerava. Così

¹ Rivedendo l'intervento per la pubblicazione ho voluto mantenere intatto il carattere della testimonianza orale.

mentre lo si piange, è necessario porsi la solita, ottusa domanda: “a chi appartiene la vita di un artista?”. Ognuno può rispondere come crede².

Semplicemente *Viaggi* è il titolo della nona sezione della raccolta di articoli di varia umanità (non saprei trovare altra definizione che questa, da un certo punto di vista stridente con l'universo tondelliano, dall'altra perfetta) *Un weekend postmoderno*. Di viaggi nel senso proprio del termine si occupano anche i seguenti tre capitoli del volume: *Geografie letterarie*, *America*, *Giro in provincia*. Fin dall'inizio della raccolta, lo schema di conoscenza antropologica e di costume si offre necessariamente attraverso un andare, a zozzo, in luoghi deputati o casuali. Come è noto, sotto quel titolo si nasconde un progetto più ampio, pensato con Fulvio Panzeri a cui si aggiunge, prima della morte, un secondo volume, *L'abbandono*.

Si può osservare da più prospettive l'opera narrativa di Tondelli avendo presente lo schema del viaggio, così come lo definisce Giacomo Debenedetti: la più elementare rappresentazione del tempo e dello spazio, il più ovvio e perciò il più efficace, tra gli espedienti di sceneggiatura: il *fil rouge* per eccellenza del raccontare, complicato e arricchito da soste, deviazioni, diaspore, intrattenimenti e meditazione, e tutto quello che la creatività dello scrittore sa inventarsi su questa linea in movimento verso qualcosa. Viaggiare “mette in moto” il piacere di raccontare, proprio per il suo carattere di distacco da una consuetudine nel quale ci si rende meglio conto della propria stessa dimensione. Un topos letterario e anche una tecnica narrativa tradizionale che Tondelli adopera a suo modo, gettandovi il corpo della sua radicalità. In *Abbandono*³, dove ab-

² P. V. TONDELLI, *Un weekend post moderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1990, p. 209.

³ IDEM, *L'abbandono*, Bompiani, Milano 1993, p. 9. Centrale l'influenza del libro dello psicologo I. CARUSO, *La separazione degli amanti. Una fenomenologia della morte*, Einaudi, Torino 1988. Sul libro di Caruso, Tondelli sottolinea questa

bondano i viaggi, Tondelli, in quel brano fondamentale che illustra tanta parte dei contenuti di *Camere separate*, *Fenomenologia dell'abbandono*, racconta di aver intensamente glossato in un gioco d'amore e imitazione della Radclyffe Hall in treno i *Frammenti di un discorso amoroso* di Barthes, di averlo fittamente annotato, sintetizzando sul frontespizio: "Itinerario di fuga per il giorno del mio lasciamento". Tra scrittura e lettura (si prenda ad esempio proprio i "racconti" – cronache de *L'abbandono*) emerge che i viaggi che si fanno sono solo la figura di quell'altro viaggio all'interno di noi stessi che inizia nel momento in cui nasciamo e finisce quando Dio vorrà. «Non c'è viaggio più avvincente di quello che ognuno può fare alla scoperta di sé».

Se nel *Weekend post moderno* (e nell'*Abbandono*) si narra di questi viaggi, "partendo" quasi sempre da una occasione vera e propria di partenze, di arrivi, di stazioni o di pellegrinaggi, l'urgenza di questo motivo, la parabola si dipana da *Altri libertini*, con le sue "gioiose" discese agli inferi della notte, del vizio, della trasgressione, trasferita poi in altri corpi e in altre circostanze, in particolare *Rimini*, (i viaggi di Beatrix e di Bruno, ad esempio, sempre contraddistinti da "separazioni" e ritrovamenti capovolti tra di loro), senza dimenticare i viaggi in quel libro intimo che è *Biglietti agli amici*, per giungere a *Camere separate*, paradigma, punto di approdo purtroppo definitivo per il sopraggiungere della morte, nel pieno delle forze e della ispirazione.

Superfluo ricordare la natura autobiografica del romanzo, riconosciuta da Tondelli come riflessione-bilancio, "coscienza" di

frase: «due individui, al culmine di una passione, sentono la necessità di separarsi, pur nella profonda coscienza di continuare ad amarsi [...] l'amore fallisce per l'angoscia di fronte alla passione. Interviene la separazione. Pur continuando ad amarsi, i due soggetti devono lasciarsi e devono assistere alla reciproca fine, l'uno nell'altro». Cfr. A. SPADARO, *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002, da p.161.

tutto quello che “ho fatto finora”, ben consapevole però di aver lavorato su una struttura romanzesca solida, appunto per non cadere nel tranello di una riflessione troppo diretta. Spiega in questo modo l'idea generale del racconto:

Con *Camere separate* non volevo restituire una confessione. Dovevo trovare una forma: ho pensato, quindi, che per me potesse essere molto spontanea e molto genuina una forma musicale, perché questa narrazione è come un canto; il canto di una persona che riflette, che riassorbe tutto il proprio passato, che si proietta nel futuro, nelle esperienze. Allora ho preferito sviluppare tre momenti, tutti più o meno con gli stessi temi, in modo tale da farli coesistere e interagire in ciascun movimento. Più o meno la narrazione è conclusa in ogni movimento, un po' come nella musicale ambientale o minimale. C'è sempre la stessa nota, o lo stesso gruppo di note, che si riproducono quasi in circolo. Sembra sempre che non cambi niente, e invece è un modo per scavare... Alla fine, ti cambia la partitura⁴.

La storia di un “percorso” viene scandita in tre movimenti concentrici e contigui “come un'operetta di musica ambientale”. Il tema della morte, del lutto per la perdita del compagno, la religiosi-

⁴ G. PICONE - F. PANZERI, *Pier Vittorio Tondelli. Il mestiere di scrittore*, Teoria, Roma 1997, p. 51. Vedi anche R. CARNERO, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998, p. 80 e ss. Per Carnero, p. 85, «Il viaggio solitario di Leo, cui fa da contrappunto il ricordo dei viaggi in compagnia di Thomas, può essere letto come una sorta di viaggio purgatorio. Oltre che una fuga (“Sta scappando attraverso l'Europa dall'orrore della perdita di Thomas”) esso è un itinerario di meditazione, di ascesi, di purificazione», e poi ancora il viaggio nelle origini, quello di ritorno al paese e un viaggio come lunga meditazione sulla solitudine, verso la rigenerazione ma che deve passare attraverso gli inferi, quelli di New York e del violento rapporto sadomaso. Carnero, come Spadaro, insiste sul motivo della redenzione quando nel paese assiste alla Via Crucis e paragona il corpo di Cristo a quello di Thomas.

«SENTE CHE IL SUO VIAGGIO AVRÀ UN DESTINO».

tà, la madre, il paese, i viaggi, l'amicizia costituiscono il tessuto narrativo di una complessa ricerca di interiorità e approfondimento.

Il percorso di una solitudine, di una persona che rimane sola, che viaggia e che rivede il mondo con gli occhi di una persona separata per sempre da un'altra... L'idea era un po' quella della musica ambientale in cui ci sono sempre le stesse note, apparentemente non cambia niente e poi, in effetti capisci che non stai fermo, che ti stai muovendo, che stai sprofondando. In queste cadute c'è anche tenerezza, forse estasi. Penso al finale delle *Elegie duinesi* di Rilke. L'immagine è quella delle foglie che cadono e della pioggia. Così conclude:

E noi che pensiamo alla felicità
come un'ascesa, ne avremo l'emozione
quasi sconcertati
Di questa cosa che è felice, cade⁵.

La lezione di Rilke è fondamentale per il tema del giovane che muore, degli amanti separati dal destino. Il viaggio conduce alla coscienza che c'è anche una tenerezza verso se stessi e gli altri nel cadere, nel cedere, rovesciando in positività, ma solo dopo aver attraversato l'inferno, la voglia di scomparire, di mischiarsi nell'anonimato senza dignità della feccia del mondo, annullarsi, sperperarsi nella fanghiglia più sordida.

In un racconto di una ferrea e dolorosa "fedeltà a se stessi", lo scrittore deve superare una tensione struggente e tragica alla solitudine, che "è anche un baratro", una assenza di ragioni subentrata al clima di ribellione degli anni Settanta.

⁵ G. PICONE - F. PANZERI, *Pier Vittorio Tondelli. Il mestiere di scrittore*, cit., pp. 51-52.

In un'intervista del 1989 per «Music», riportata da Antonio Spadaro, lo scrittore chiarisce quali sono i punti di meditazione toccati attraverso la propensione ai viaggi:

Se si dice che un testo parla di sentimenti e lo si tratta un po' così, con la bocca storta, dicendo che sono vecchie solfe, che sono vecchie cose... È vero, sono vecchie solfe come lo sono il nascere e il morire. È diverso il punto di partenza, eppure ognuno di noi ha bisogno di tornare sempre, di riparlare, di ripensare a queste cosiddette vecchie solfe, cioè all'amare, al lasciarsi, all'abbandono, al nascere, al morire⁶.

Si tenga conto che, scrivendo il romanzo, Tondelli già sapeva della propria malattia, di quell'ombra di morte soffocante che qui si rivela nel tragico destino di Thomas, e con lui della stessa possibilità di amare, minata dal senso della fine.

Lo sguardo, pirandellianamente, del malato terminale che vede la vita degli altri nella propria diversità e condanna a sentire il limite sublime di ogni piccola cosa o sentimento. Sempre la stessa tragica "solfa", dei motivi eterni della condizione umana, dell'urlo e della voglia di vivere.

Lo scrittore ha nelle ossa questo sguardo tragico che dà la "morte addosso", ma resta capace di restituirci una serenità di fon-

⁶ A. SPADARO, *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 183. Per Spadaro, nel commento dell'incipit, a p. 187: «La scrittura e la letteratura diventano un'esperienza conoscitiva e morale e la macchina da scrivere diviene un'automobile per un viaggio interiore, teso a colmare le distanze e le separazioni esteriori sì, ma soprattutto quelle interiori». E ancora: «Il viaggio è continuo: l'esperienza costante di Leo, ma il suo è un viaggio che conserva l'eco dell'on the road soltanto come memoria di sottofondo, che solamente a tratti emerge. Si tratta di viaggi comodi, in cui ciò che occupa il tempo non è il viaggio stesso, ma la memoria di ciò che è stato o l'attesa di ciò che sarà. L'attesa è realmente 'metafora dell'intera condizione umana'».

do attraverso la letteratura nella sua interezza, la propria e l'altrui, con il gusto onnivoro della lettura, da cui parte però una esperienza della realtà globale. Sul *Weekend* dirà infatti ancora a Picone e Panzeri, sul senso del viaggio come scoperta di realtà periferiche che contraddistinguono la parte essenziale delle sue cronache:

[...] lo vedo come una attraversata per frammenti, per reportage, illuminazioni interiori, riflessioni, descrizioni partecipate e dirette, nella parte degli anni Ottanta più creativa e sperimentale. È essenzialmente un viaggio nella provincia italiana, fra i suoi gruppi teatrali, fra i suoi artisti, i filmmaker, i videoartisti, le garage band, i fumettari, i pubblicitari, la Fauna trend che da Pordenone a Lecce, da Udine a Napoli, da Firenze a Bologna ha contribuito a rivestire questi anni Ottanta vuoti e superficiali in apparenza, di contenuti e sperimentazioni, al punto da proporre, come capitale morale, non più una città ma l'intera provincia italiana⁷.

Viaggiando ci si scopre dentro un contrasto: il movimento più o meno vorticoso e insensato (il paesaggio dal finestrino di un treno che "scorre" veloce, la picchiata dell'aereo vista dall'oblò-specchio) e il silenzio interiore, il bisogno di capire dello scrittore, a volte, come dopo la morte di Thomas in *Camere separate*, letteralmente paralizzato.

Vi è una corrispondenza perfetta tra *Viaggiatore solitario* 1987, ripubblicato in testa alla sezione *Viaggi del Weekend post moderno*, (di cui alcune parti rifluiscono, letteralmente o in atmosfere contigue, in frammenti de *L'abbandono*, come *Questa specie di patto* e *Pier a gennaio*) e le scene centrali di *Camere separate*, dove però la chiusa è ben diversa: nella cronaca si arriva fino al punto di descrivere la propria diversità rispetto al turista in gruppo e spensierato, nel romanzo si

⁷ G. PICONE - F. PANZERI, *Pier Vittorio Tondelli. Il mestiere di scrittore*, cit., p. 73.

arriva alla consapevolezza del destino, in quel percorso di conoscenza di se stessi che il viaggio (e la morte) ha innescato fin dall'inizio.

Lo schema oppositivo, lacerante, se visto attraverso la lente del viaggiare, è quello tra la solitudine ricercata e difesa rispetto alla massa, quasi sempre giovani, con una voglia di vivere e una varietà caotica registrata dal foro interiore, abissale.

Non mancano, nel romanzo, gli altri topoi dell'archetipo: il viaggio per conoscere meglio il compagno all'inizio della relazione, il viaggio solitario dello yuppie, i viaggi turistici, il viaggio spaesamento avvertito come unico rimedio al dolore della perdita del compagno (la stessa Londra della sezione *Viaggi del Weekend*), con il dono di sé ad amori violenti come annullamento di identità anche corporale, i viaggi per cercare, pian piano di tornare alla vita, costruendo nuove amicizie o ricostruendo quelle vecchie. Si alternano vari mezzi di locomozione, dall'aereo, all'auto, al treno, al traghetto che divengono, nei piani diversi del racconto e delle tre storie musicali, i luoghi privilegiati delle meditazioni di Leo, il protagonista del racconto, osservato in una terza persona molto ravvicinata. Fondamentale anche il ritorno al paese, il classico *nostos*, il ritrovamento delle origini, anche religiose con Leo che si trova a seguire il percorso della Via Crucis, sovrapponendo il corpo di Thomas a quello lacerato di Cristo, in una visione che raduna gli sparsi elementi del suo vagare e innesca la meditazione finale.

Un itinerario circolare racchiuso tra due viaggi, quello in aereo⁸, due anni dopo la scomparsa dell'Amore, Thomas, e nel ricor-

⁸ Si legga da *Viaggiatore solitario* nel citato *Weekend postmoderno* a p. 380: «Gli aerei mi piace guardarli quando, come enormi giocattoli, si impennano sopra la mia testa in tutti gli aeroporti in cui ho atteso per ore coincidenze, sbagliato cancello di imbarco, in cui ho chiesto informazioni in lingue che conosco appena, costretto a uscire veloce dalle stazioni e dagli aeroporti in mezzo agli abbracci degli altri, sfiorando le sentimentalità estreme degli abbandoni e dei ritrovamenti, scansando quei vissuti forti e troppo vicini perché sconosciuti,

do di un viaggio giovanile (il ritorno in Italia da Patrasso, il medesimo di *Viaggiatore solitario*).

Un puzzle di identità da ricostruire, come si vede molto chiaramente dalla prima immagine del romanzo:

Il cielo era un abisso cobalto che solo verso l'orizzonte, in basso, si accendeva di fasce color zafferano o arancione zen.

Inquadrato dalla ristretta cornice ovoidale dell'oblò il paesaggio gli parlava del giorno e della notte, dei confini tra i mondi della terra e dell'aria e da ultimo, allorché si accese una luce nella carlinga e su quell'olografia boreale apparve il riflesso del suo volto appesantito e affaticato, anche del sé⁹.

Si vede vecchio: la gioventù, incarnata nel giovane compagno, è morta con lui. È escluso dalla vita e dall'amore, nonostante continui a "vedersi come l'innocente", incapace di fare del male e di sbagliare. Un viso che subisce la corruzione e i segni del tempo (sulla scia della Bachmann, si vedano nelle cronache le riflessioni sui trent'anni, anche queste contigue alla atmosfera del romanzo) che insegue una feroce solitudine, che viaggia da solo per scelta, come del resto aveva fatto in gioventù, inseguendo una diversità dai divertimenti dei compagni che ancora non aveva nome e di cui si discute e si medita in particolare nella seconda parte, nel capitolo da pagina 92.

Il nome di un destino si pronuncia solo al termine del viaggio.

L'aereo rappresenta una sospensione tra il cielo e la terra, insieme al contrasto di cui si diceva tra la velocità dello spostarsi e la lancinante quiete della meditazione. L'immagine del paradiso per-

fermandomi a volte a osservare, rapito dall'intensità di un abbraccio, due figure o la bellezza di un viso che torna a specchiarsi in quello del compagno».

⁹ P. V. TONDELLI, *Camere separate*, Bompiani, Milano 1991, p.7.

duto affiora con più forza per la vicinanza dell'orizzonte, dell'eterno, rimandando però il viaggiatore al dolore della forza di gravità, letteralmente alla ferocia della mortale condizione umana.

In un altro dei viaggi in aereo dopo la morte di Thomas, Leo, per un puro accidente provocato dalla sua corporatura troppo alta, viene in contatto con un bel signore, anziano, apparentemente sui sessanta. Ha invece più di ottanta anni e confida a Leo che sotto i loro piedi c'è suo figlio, lo sta riportando a casa. Leo, chiuso nel suo dolore, questa volta capisce immediatamente: «Leo si sentì svenire perché capì immediatamente. Anzi, mentalmente si disse: “Bene. Ora ci siamo”. “Ho mio figlio, morto, nella stiva”, riprese il vecchio fissandolo disperatamente negli occhi. “Sono venuto per riportarlo a casa”»¹⁰.

L'assurdo della morte sta per provocare un collasso: Leo resiste, è però allo stremo. Balbetta, non riesce a pronunciare alcuna parola di conforto per il vecchio che viaggia dentro la parabola di un ritorno che significa un atto contro natura: l'uomo seppellisce il giovane come era stato per lui e Thomas. Sia lui che il vecchio, pensa Leo, in uno dei momenti più atroci del romanzo, sono degli assassini che in un modo o nell'altro avevano controllato fino alla fine la vita della persona che avevano amato senza poter far altro se non accompagnare nella fossa il corpo che avevano creato.

Viaggio e fuga da questo assurdo si mischiano di continuo, nel romanzo, alla sublime descrizione della felicità e del paradiso raggiunto attraverso l'unione dei corpi negli incontri amorosi. La caduta è violenta. Leo, chiamato dal padre di Thomas al suo capezzale, viaggia in macchina, di notte, da Milano a Monaco. L'incontro, con poche parole, è struggente. Nulla sulla malattia, se non quel corpo offerto al male di cui si ricorderà nella profonda Via Crucis. La camera separata è anche quella a cui costringe la malattia. “Quando torna a Milano” è di nuovo notte, una tenebra

¹⁰ *Ivi*, p. 164.

malvagia che pare destinata ad essere eterna. Gli viene alla mente un altro episodio, un'altra corsa in macchina, con una vecchia Opel, nella grande campagna del Po, un lungo racconto nel racconto, una cicatrice di svolta. Aveva trovato l'equilibrio con Thomas, ora la ferita si riapre, nel modo più crudele:

E questa volta non sa come il lutto, profondo e sacro, che sta iniziando per la prima volta a portare potrà cambiarlo. Deve iniziare la sua ronda di notte. Con le lacrime agli occhi si prende la testa tra le mani e pronuncia le sillabe del nome di Thomas, come per trattenerlo ancora a sé.

Nello stesso momento, a centinaia di chilometri di distanza, uno costretto al suo letto d'ospedale e l'altro impietrito sulla rigida sedia di un tinello, sono entrambi ragazzi che hanno una paura indicibile di morire¹¹.

Così termina il primo movimento dei tre del libro. Se il *Viaggiatore solitario* si chiude con lo smarrimento rispetto ad una esclusione dalla vita meditata di fronte ai ragazzi-turisti del traghetto Patrasso-Brindisi, riandando alla medesima scena si completa l'elaborazione del lutto e si palesa l'accettazione del proprio destino.

Per rendersi completamente conto dell'importanza del capovolgimento attuato, bisogna ricordare ancora un altro decisivo elemento: l'esclusione del viaggiatore solitario dalla vita riguarda anche l'amore, ha riguardato Thomas stesso. La sua, nel feroce assalto della solitudine, è al fondo una incapacità di amare che provoca profonde ferite e brevi distacchi nel rapporto di coppia. Non è qui il caso di indicare o trascrivere i brani relativi a questa fenomenologia così realisticamente descritta come caratteristica stessa

¹¹ *Ivi*, p. 53.

dell'artista, dello scrittore in particolare: da una parte una condanna, dall'altra, sapremo alla fine, un privilegio. L'idea, alla fine condivisa dai due amanti, delle *Camere separate*, rappresenta la concreta modalità di vita di coppia (se si vuole il compromesso) rispetto al carattere di Leo, portato a distruggere ogni forma di convivenza. Thomas si adatterà così bene alle richieste del compagno, in un primo tempo apparse assurde, da infilare una donna in questo rapporto di coppia a camere separate. Si vedranno così solo in primavera e in estate, appunto per viaggiare, la formula stessa, nel risvolto piacevole, di quello stesso arrendersi ad una voglia di annientamento e di solitudine atavica.

La letteratura da una parte acuisce, anzi, è l'indole dello scomparire, dell'evadere della voglia di annullarsi, dall'altra, compreso che di questo si è fatti, che questo è il proprio destino, risulta essere la salvezza, il contenuto della pacificazione finale assente nel *Viaggiatore solitario*.

Lo scrittore ama quelle persone da cui evidentemente escluso nel momento in cui è stato chiamato a raccontare quelle situazioni, a capire, e quindi a nutrire il sentire suo e degli altri attraverso la scrittura. Vegliare e raccontare, così la sua vita non è più separata ma ben piazzata sul ponte (del traghetto Patrasso-Brindisi), in movimento, un "vascello colmo di benevoli destini, ancorché fantasmi". La sua scenografica voglia di svenimento porta lì, al dono della letteratura come possibilità di raccontare la varietà della vita degli altri, essere gli altri, vivere e gioire con gli altri, passati attraverso il dolore del tragico.

Il mondo separato e avvincente è quello della letteratura. Preparandosi ad un altro volo, stipato con la gente comune, sente rinascere la sua disponibilità, anche quell'amore.

La letteratura come destino lo ha salvato.

Se il messaggio finale è chiarissimo, nel percorso infernale o purgatoriale in tre tempi si oscilla spesso sul ruolo della letteratura,

nel suo rapporto con la vita. Un tema affascinante. Probabilmente portato fino alle soglie delle domande ultime di fronte alla morte.

Si legga l'appunto siglato sulle pagine della testoriana *Traduzione della prima lettera ai Corinti di San Paolo* riportato da Spadaro.

Tutta questa ricerca del passato, questo ossessivo andare all'indietro e ricordare particolari apparentemente insignificanti, questa felicità anche del ricordo, se è servita ad alleviare il senso di colpa e di nuovo capire le ragioni della vita ora, improvvisamente, parlando con G. non basta più, ora è un intoppo è una stupidaggine. È vero. Io ho sempre pensato che la scrittura avrebbe potuto, magari in anni e col lavoro, "salvare" la storia miserrima [...] (la mia) in un canto epico... un epos. E forse ci sarei riuscito [...]. Ma non sarà così. La letteratura non salva, mai tantomeno l'innocente. L'unica cosa che salva è la fede, l'Amore e la ricaduta della Grazia che è come il temporale¹².

¹² A. SPADARO, *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 246. Della religione, della ricerca religiosa, sempre a Picone e Panzeri, alle pp. 79-80, dice che è una ricerca continua, il voler approfondire cosa il Cristianesimo ha dato per la civiltà, ma soprattutto. «Si tratta di avere una disponibilità, di mantenere un'apertura... È un bisogno che poi si tramuta, come avviene in *Camere separate*, nell'accettare il sacro nell'uomo, nell'umanità, nella sofferenza, nel dolore, nelle persone che si amano e poi muoiono. Cerco di trovare in tutto ciò un patrimonio sacro per noi tutti». Questo è un romanzo in cui senti il senso religioso, proprio perché il grande dolore per la perdita dell'amante spinge il protagonista verso gli altri nello scoprire quello che unisce nel profondo, la propria interiorità a quella degli altri. Il problema del protagonista, alla fine, altro non è che quello di essere un monaco mancato, un contemplativo, che non si accontenta di successi fittizi. «Ho voluto dire che bisogna passare attraverso uno scavo interiore». La storia di amore, continua T., è vista come archetipo di tutte le storie d'amore, forse più che di sacro o religiosità si dovrebbe parlare di pietà. «Mi interessa cercare una pietas latina, verso le cose. Non si tratta di una semplice compassione o di retorica, ma di sentire che, al di là delle differenze, unisce proprio la specie, l'umano».

Sono ancora più brucianti queste parole dopo aver letto l'inno alla propria diversità e solitudine con cui si conclude *Camere separate*, un lungo faticoso processo in cui si ha avuto bisogno di toccare con mano il limite, il vizio, bere la feccia e la sublimità dell'amore, arrivare al culmine e vedere il corpo di quella felicità disfatto dalla morte e dalla malattia e trovare una sola risposta: aver avuto la condanna e il compito di raccontare, quelle esperienze e quella gente, dalla massa di ragazzi che cerca divertimento alla follia degli artisti da strada che hanno dato contenuti veri al vuoto e alla superficialità degli anni Ottanta. Quello che si legge, come in uno specchio, nel ritratto, anche questo post mortem di Andrea Pazienza e di quella generazione di artisti della stagione all'inferno con cui si è voluto iniziare questo intervento. E se quell'articolo chiude descrivendo anche il negativo di quella ricerca folle, i miti di una generazione degenerati nell'alcool e nella droga, il finale di *Camere separate* era lì a rispondere a quella domanda, a sublimare con una coscienza forte, convinta del proprio destino quella deriva, in nome della letteratura. L'incarnazione dello scrittore viaggiatore ne diveniva il simbolo. Bruciato dall'esistenza, perfino ridicolo, la sua gloria sarà eterna per la sua capacità di raccontare e scrivere, descrivere. Kerouac, più volte citato nel *Weekend* e ne *L'abbandono* (in quest'ultimo si veda almeno *Nei sotterranei della provincia*) diviene il simbolo di questo salto di coscienza, capace di annullare le scorie negative della degenerazione dei miti descritta nello struggente articolo per Andrea Pazienza:

Ed erano venuti da tutta l'Europa e dal continente americano per discutere e rileggere l'opera di un piccolo uomo alcolizzato, disprezzato, finito nella disperazione e nella trascuratezza generale, un uomo che aveva cominciato a parlare la lingua inglese all'età di quattordici anni, figlio di poveri immigrati *canuck*, che non avrebbe mai imparato a dire una frase correttamente nella lingua dei suoi avi... che

«SENTE CHE IL SUO VIAGGIO AVRÀ UN DESTINO».

sarebbe morto nella solitudine più ebbra e incattivita...
Eppure loro erano lì, commossi ed entusiasti¹³.

Così Leo può riflettere sul fatto che la sua vita è indistricabilmente legata allo scrivere, al «mondo separato della letteratura», essendone «in qualche modo felice»: se la sua vita sentimentale è un disastro, se con Thomas non ha funzionato se non a camere separate, la sua diversità non è quella descritta sull'aereo nella prima scena (senza famiglia, senza un lavoro precisabile e un ruolo nella società, senza figli né amanti) ma “proprio il suo scrivere, il dire continuamente in termini di scrittura quello che gli altri sono ben contenti di tacere”.

¹³ P. V. TONDELLI, *Camere separate*, cit., p. 211

SE LA VITA ENTRA NELLA LETTERATURA:
I *BIGLIETTI AGLI AMICI* DI PIER VITTORIO TONDELLI

Anna Pozzi

«... scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che poi venga scoperto»
I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

È il 1986 quando *Biglietti agli amici*¹ esce, a tiratura limitata, nell'edizione Baskerville. L'intenzione dell'autore era quella di far stampare solo 24 copie del libro, tante quanti sono i biglietti, i messaggi, le *nugae* ivi contenute e indirizzate ad altrettanti amici. 24 biglietti, come 24 sono le ore del giorno, ognuna governata da Angeli e Pianeti a disegnare una sorta di mappa segreta, che, con una chiave esoterica, solo i singoli destinatari avrebbero potuto utilizzare. I costi dell'operazione editoriale obbligarono alla stampa di qualche centinaia di copie che, tutte autografate dall'autore, furono messe in vendita e andarono a ruba.

Tondelli racconta così l'esperienza di *Biglietti agli amici*:

Si tratta di un libro molto intimo, quasi un breviario che, ora dopo ora – è composto da ventiquattro pagine, una per ogni ora del giorno – raccoglie frammenti, piccoli testi,

¹ P. V. TONDELLI, *Biglietti agli amici*, in *Opere*, vol. I, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2001. Da questo momento in poi, per indicare i singoli biglietti, si farà riferimento al numero del biglietto, mancando nel testo la numerazione delle pagine.

viaggi per l'Europa, trascrizioni di canzoni. [...] Con questo libro ho riscoperto il significato che può avere per un autore la pubblicazione, l'aprirsi, il comunicare. [...] Uno scrittore è sempre conteso, credo, fra questo buttarsi fuori, scarnificarsi in pubblico e il bisogno di scappare, tornare nel silenzio².

Biglietti agli amici è stato definito da molti un enigma: un testo che si snoda in ventiquattro "posizioni sentimentali", «prose concluse in poche righe, che abbiano un loro suono, una loro voce»³, pensieri, parti di libri letti, frasi di canzoni, autocitazioni, frammenti di un vissuto sempre in bilico tra verità e finzione. Un enigma difficile da interpretare, perché sfugge ad ogni catalogazione aprioristica, di genere e di significato. Ogni tentativo di decodificazione e di lettura risulta sempre parziale. È un testo postmoderno? Sì, nella misura in cui il postmoderno è espressione di contaminazioni. È un'opera metaletteraria? Sì, nella misura in cui si definisce metaletteratura l'operazione di far entrare letteratura nella letteratura. Un testo esoterico? Sì, nella misura in cui è destinato ad una ristretta cerchia di predestinati, gli amici. Ma *Biglietti agli amici* è anche altro: è un libro in cui la vita, quella del suo autore, si insinua, scorre, si muove sotto il manto dell'artificio; una sfida letteraria dove l'arte dello scrittore si fa strumento di scavo e apre squarci, rivela dolore, lacrime, sorrisi. Un gioco sapiente, perché ogni emozione «ogni sofferenza non è che un modo di disporsi del linguaggio, un suo modo di agire»⁴.

² IDEM, *Un momento della scrittura*, in *Opere*, vol. II, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2001, p. 824.

³ IDEM, *Il mestiere di scrittore*, in *Conversazione con Fulvio Panzeri*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 979.

⁴ G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985, p. 216.

In quest'ottica, *Biglietti agli amici* si configura come il testo più intimo e più artificioso di Tondelli: un libro in cui l'io profondo appare di più proprio quando più prova a celarsi. Si trovano, nelle pagine, la letteratura che egli ha frequentato per anni, come scrittore e come lettore; una profonda riflessione sulla comunicazione; una ricerca che nasce come intima vocazione a richiamare a sé, in una sorta di dialogo privatissimo, i suoi amici: amici fatti di carne, di vita, di note, di inchiostro; un bisogno intimo di fare i conti con i frammenti di vita vissuta e "mangiata" per tentare di assemblare un puzzle complesso e del tutto nuovo. Nelle posizioni che le tessere offrono si scorge la sfida: rivelarsi attraverso rifrazioni di specchi, di inganni e verità che affiorano nelle singole prose. Una sfida al suo stesso mestiere di scrittore⁵. Un gioco a nascondino quello che Tondelli compie, e che lo vede disseminare indizi qua e là, segnali, allusioni.

Attraversati da un vissuto privatissimo e da un sentimento profondo, fosse anche solo il ricordo di un momento, i *Biglietti* legano l'autore all'amico destinatario, e sono impossibili da decifrare. Ma non è questo che ci chiede l'autore: egli vuole immergerci in un distillato di emozioni, e così arriva diretto a colpire, se pur solo come suggestione, la nostra interiorità. Ancora una volta, il lettore, anche il più sprovveduto, si trova a essere "schiavizzato" dalla letteratura. Dalla letteratura di Tondelli.

⁵ «Lo scrittore vive solo in questo gioco del nascondersi e del mostrarsi. C'è un piacere nel farsi vedere nudi, nell'esibire le proprie ferite o il proprio dolore». E ancora più avanti, quando Tondelli parla di Handke, dice: «mi ha affascinato quel suo sottolineare il fatto dei rumori della vita, del mondo che si accompagnano nella scrittura. Mi sembra una percezione veritiera di ciò che cerca uno scrittore. È questo l'epos della scrittura, il rapporto di sparizione con la realtà e, allo stesso tempo, di continuo esserci; il voler stare separati e poi il desiderio, l'aver bisogno di sentire la vita pulsare, di percepirne i rumori, la carne», in P. V. TONDELLI, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 979.

In questo gioco di affabulazione egli sceglie un genere letterario impuro, il biglietto, figlio dell'espedito più efficace per realizzare la verosimiglianza e l'inganno: la lettera. La lettera che rinvia a quell'arte di seduzione e di dissimulazione di cui fu maestro Choderlos De Laclos. Questi invita il lettore a credere, nella veste di redattore de *Les liaisons dangereuses*, alla veridicità dei contenuti pubblicati e convince, nella veste di editore, a considerare il carteggio come un puro romanzo⁶: il tutto per irretire il lettore in un viaggio – quello offerto dalla vita che emerge attraverso la finzione – nelle emozioni, nelle proprie e altrui passioni. Una raffinata operazione letteraria quindi, a cui l'autore di *Biglietti agli amici* non è estraneo. Perché se è vero che Tondelli scrive le sue annotazioni intime per gli amici, è anche vero che egli pubblica i suoi scritti; ha quindi in mente un universo di destinatari: la varietà dei lettori.

Così, nel gioco che è proprio del mestiere di scrittore, Tondelli non può prescindere da almeno quattro destinatari diversi:

1. Gli amici, quelli che si riconoscono e riconoscono l'autore attraverso quel codice privatissimo, un linguaggio criptato; coloro che possono leggere nel codice esoterico, fatto di angeli, di ore e di pianeti.
2. I lettori generici, quelli che si innamorano del libro grazie alla fascinazione che esercitano su di lui quei pensieri intensi, dotati di una totale autonomia, che si snodano per le 24 ore del giorno.
3. I lettori che accolgono la sfida, che è propria della letteratura, e decidono di intraprendere con l'autore un viaggio: quel viaggio che nasce dal gioco che è propria ed esclusiva peculiarità della Letteratura.
4. Se stesso, con il suo bisogno – da intendersi proprio come necessità fisiologica – di scrivere per trovarsi e ritrovarsi.

⁶ P. A. F. CHODERLOS DE LACLOS, *Le relazioni pericolose*, Feltrinelli, Milano 2009.

La vita, filtrata attraverso le pagine, arriva al lettore e apre varchi diversi, di diversa profondità comunicativa; alcune volte si fa epifania e porta alla luce sensazioni riposte nel profondo. A coprire la propria intima nudità, lo scrittore interviene con la sua capacità di fare letteratura: l'uso di una lingua aderente alla realtà e dalla forte valenza evocativa, con parole, spesso iterate, sempre scelte con cura; periodi che mirano a sottolineare concetti, o a inondare di *pathos* la pagina o ancora a farsi fendenti diretti attraverso una semplificazione estrema della sintassi; scarti temporali e passaggi repentini che arrivano anche a invertire il principio logico di causa e effetto. Egli fa coincidere due diversi piani temporali: il presente dei fatti di chi scrive è il presente del lettore che legge che, trascinato nella comunicazione, diventa parte della rete intima di corrispondenza. Un lettore che può decidere o meno di sprofondare nella tempesta emotiva che tale intimità, per quanto fittizia, ha generato. Tondelli realizza così un'opera che può essere letta da tutti, che può offrire a tutti un percorso emozionale, ma che non a tutti si rivela alla stessa maniera. Un'opera in cui la vita narrata non produce quasi mai nella mente del lettore immagini realistiche e una identificazione nei fatti in sé, ma risveglia emozioni e sentimenti sopiti. Egli parla attraverso i suoi personaggi, i suoi libri, le sue canzoni e lo fa inserendo nella costruzione narrativa degli indizi che hanno lo scopo primario di creare la verosimiglianza: rimando chiaro a sé e straniamento. È quanto accade nel biglietto numero 11, dove la verosimiglianza è garantita dal riferimento a Correggio, città natale di Tondelli, quella città che rivela un desiderio proprio dell'autore di recuperare una condizione familiare: «la sua casa, la casa dei suoi genitori»⁷. Una catena che lo lega a quei «dolori antichi» che egli maschera con i personaggi noti della finzione, personaggi già apparsi in *Rimini*: Bruno e Aelred. Stessa cosa avviene nel biglietto numero 13, dove l'io che «sente un grande respiro

⁷ P. V. TONDELLI, *Biglietto numero 11*, in *Biglietti agli amici*, cit.

d'emozione e si arresta in contemplazione»⁸, si fonde, in un gioco di specchi, con il personaggio noto, Bruno. Tutto rimanda alla finzione nel biglietto numero 15, ripreso integralmente dall'incipit di *Uno*, in *Un weekend postmoderno*⁹, dove il quadro della rappresentazione si apre su luoghi e personaggi di *Pao Pao*: l'abitazione di via Morandi, a Bologna, il personaggio di Eric. Un recupero fatto di indizi «come pezzi di una scacchiera a solo uso e consumo dei più intimi frequentatori delle nostre stanze»¹⁰ e dove l'identificazione tra il lettore e l'io che si narra al presente viene interrotto dallo squillo del telefono che irrompe nello spazio privato della stanza e torna a segnare la distanza tra autore e lettore, tra intimità e menzogna letteraria: «E subito il telefono che canta e squilla e rumoreggia...»¹¹.

Tondelli si confida, ma lo fa con le parole di Morrissey, di Leonard Cohen, di passaggi e riscritture di libri in cui si è riconosciuto e con cui ha giocato, come lettore, a quel gioco sottile e irrinunciabile che solo la letteratura offre: un viaggio che non ha meta se non in se stessi¹². Tondelli arriva a creare una sorta di paradosso, anch'esso dissimulato: quello di un narratore che sembra declinare la narrazione di sé agli altri: i suoi autori più cari (scrittori, musicisti), e quegli amici intimi a cui indirizza i biglietti, così intimi da divenire operosi ragni chiamati a ricostruire una tela. Un paradosso dissimulato e che ancora una volta diventa filtro letterario per un percorso a tappe, dove ogni sosta offre la possibilità di godere del-

⁸ IDEM, *Biglietto numero 13*, in *Biglietti agli amici*, cit.

⁹ IDEM, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 189.

¹⁰ IDEM, *Biglietto numero 15*, in *Biglietti agli amici*, cit.

¹¹ *Ibidem*. In *Pao Pao* il riferimento alla casa di via Morandi appare proprio in relazione ad una telefonata, quella che fa Baffina da Berlino: «Baffina che proprio oggi, a distanza di un anno esatto dal congedo nostro telefona da Berlino e sarà da noi, alla casa di via Morandi, per l'inizio del mese prossimo», in IDEM, *Pao Pao*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 260.

¹² IDEM, *Questa specie di patto*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 761.

la bellezza di ogni singolo pensiero, ora struggente, ora poeticissimo, ora ispiratore di una contemplazione meditativa. Così, *Biglietti agli amici* si configura anche come un libro squisitamente meditativo, da leggere e consultare come si leggono e consultano i *Salmi*, quelli che lo stesso Tondelli annovera come fondamenti del suo percorso. Quei *Salmi* che sono poesia ispirata, che esprimono stati d'animo e evocazioni, che usano il linguaggio come strumento secondario, come semplice forma, poiché il fine del salmo non è la parola in sé, ma l'emozione che evoca. Il salmo necessita di un silenzio interiore, di una riflessione intima, perché possa sbocciare dentro l'anima e farsi rivelazione. E la delicatezza dei brevi scritti di Tondelli è propria di una scrittura che si fa messaggera di sentimenti, di parole che sono semplice e prezioso ponte tra un'emozione e il fiorire di un'emozione altra. In questo senso anche il lettore che non è esplicito destinatario del biglietto diviene parte di quel percorso così privato e intimo che lega l'autore ai suoi amici. Così, anche per lui, l'angelo che governa quella determinata ora del giorno assolve materialmente al suo significato semantico: si fa messaggero. Un messaggio che sboccia da un libro che non comincia, non ordina, non finisce, ma ruota come un cielo stellato.

Che Tondelli intendesse fare dei *Biglietti* un libro da donare ai lettori oltre che agli amici non è evidente solo dalle sue ultime annotazioni e dal lavoro di preparazione editoriale che egli compie fino alla fine, ma anche dalla cura che mostra nella fase iniziale del lavoro¹³. Se da una parte egli dichiara di voler dare alle stampe un'opera per pochi, dall'altra egli attende a questo volumetto con tutta l'attenzione che un autore impiega per un'opera importante, frutto di un lavoro minuzioso, di limatura e di organizzazione della materia, lavoro che può essere avvicinato a quello che ha impegna-

¹³ Le fasi di elaborazione e rielaborazione sono riportate da F. PANZERI nel saggio *In più intimo volo*, in P. V. TONDELLI, *Biglietti agli amici*, Bompiani, Milano 2008, pp. 119-121.

to molti poeti nella redazione e nelle varianti dei loro *Canzonieri*, da Petrarca a Leopardi.

La genesi di *Biglietti agli amici* ci riporta al 1984, come scriveva lo stesso Tondelli in un biglietto poi eliminato dalla stesura definitiva:

Questo è l'ultimo biglietto che scrivo. Il primo risale all'aprile ottantaquattro, una notte, a Firenze. Da allora tante cose sono cambiate nella mia vita e forse la più importante riguarda queste pagine che non si chiamano più *Appunti per una fenomenologia dell'abbandono*, ma semplicemente *Biglietti agli amici*. E, come vedi, anche tu sei venuto a far parte di questa intimità, prova che quel grande male metafisico, l'Abbandono, è stato in una piccola misura attraversato. Oggi ho una consapevolezza in più. Ed è proprio questa nuova coscienza sorta dall'attraversamento di quegli spazi di fuoco e di nulla, che vorrei regalare a te e agli altri come il più sincero augurio per il prossimo anno¹⁴.

Le parole qui non lasciano spazio alla verosimiglianza, ma rivelano in maniera diretta l'autore: egli ci parla del suo libro e di un cambiamento ad esso connesso. Ci parla di un attraversamento, se pur parziale, di un "male metafisico, l'Abbandono". Ed è questo attraversamento "di fuoco e di nulla" che egli dissimula attraverso *Biglietti agli amici*.

Difficile stabilire quale sia l'ordine di composizione, quindi l'esatta cronologia dei biglietti. Tondelli sposta, omette, sostituisce, opera cambiamenti continui, a ulteriore dimostrazione che ogni pensiero ha una sua propria autonomia. Il tentativo di realizzare un percorso unitario si evince dalla struttura circolare che la disposizione definitiva dei biglietti offre: nel primo e nell'ultimo troviamo la stessa *drammatis persona*: la sua "terza persona" ovvero il "fanta-

¹⁴ P. V. TONDELLI, *Note ai testi*, in *Biglietti agli amici*, cit., p. 1200.

sma”, quello che nel primo biglietto ricerca e che “deve incontrare”, e che dichiara, nell’ultimo biglietto, essergli stato quotidiano compagno di viaggio nel suo vagabondare: «Il fantasma della sua terza persona lo ha accompagnato ogni giorno»¹⁵. Un vagabondaggio che si apre su una fuga¹⁶ e si conclude con un ritorno: «Ora, a pochi minuti dal ritorno, si chiede se ha viaggiato per qualcosa»¹⁷. Ma che la fuga sia una ricerca di una nuova scrittura, di una nuova ispirazione narrativa, un “ricapitolarsi”, è evidente dalle parole esplicite che Tondelli scrive, e da quello che altre parole, implicitamente, lasciano intendere: la “terza persona” è il riferimento a una modalità di narrazione, così come il verbo, in forma riflessiva, non può non far pensare alla sua derivazione latina, *capitulum*, oltre a riferire quello che il suo significato esprime: riassumere, ma anche riscrivere o ripensare i punti essenziali di quanto si è già esposto o trattato. E allora il viaggio si configura come uno scavo interiore¹⁸. Un viaggio che inizia alla prima ora del giorno e che approda all’ora ventiquattresima; un viaggio che non ha un vero punto di arrivo, una fine, ma una nuova apertura all’“oltre”, un nuovo inizio. Il fantasma¹⁹ che lo accompagna è quello di Bruno, che egli

¹⁵ IDEM, *Biglietto numero 1*, in *Biglietti agli amici*, cit.

¹⁶ «In treno, dopo Amiens, quando la nebbia e i grigi lo riportano alla stagione d’autunno, e al freddo, si chiede perché sta fuggendo. Lui lo sa. Va a Londra – sa – perché deve ritrovare la sua terza persona, un fantasma che deve incontrare per continuare a scrivere. Va a Londra per incontrarsi con il suo libro. Fugge per ricapitolarsi», in *Ibidem*.

¹⁷ IDEM, *Biglietto numero 24*, in *Biglietti agli amici*, cit.

¹⁸ «Ho voluto dire che bisogna passare attraverso uno scavo interiore... una confessione (ma non in senso cattolico per liberarsi o per l’assoluzione di qualcosa) ma per giungere alla scoperta delle motivazioni... della colpa sì ma anche di tutto il bene che è dentro di noi, nella nostra storia a cui bisognerebbe accostarsi proprio col senso di qualcosa che arricchisce», in IDEM, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 999.

¹⁹ «Il fantasma della sua terza persona lo ha accompagnato ogni giorno», in IDEM, *Biglietto numero 24*, cit.

sente, in certi momenti, poggiargli la mano sulla spalla; ma fantasma è anche Aelred, che gli viene incontro: personaggi, i suoi, che sono oramai diventati epici proprio mentre lui diventava sempre più piccolo²⁰. Così, il patto stipulato con la verosimiglianza si fa spesso rappresentazione teatrale: i personaggi si muovono su una scena che è quasi una commedia degli equivoci, dove quello che appare non è mai la verità, ma rinvia ad altro. Il lettore percorre le tappe di un cammino, che riprende le mosse dal secondo biglietto dove Tondelli rivela il momento della scoperta della scrittura: il suo prendere atto che quella realtà che lo fa sentire così diverso dagli altri ragazzi è data da una profondità d'animo che egli riesce a sublimare attraverso la scrittura; e la scrittura consente alla vita di essere «mangiata»²¹. Il gioco è oramai avviato e il lettore cerca di trovare altri segnali di vita tra i *Biglietti*: si immerge e riemerge di continuo nelle parole. L'immersione nell'intimità è quella che avviene già con il terzo biglietto, un biglietto in corsivo, che è per Tondelli un recupero del tempo passato, un viaggio nella memoria attraverso quelle città, vissute e narrate, che hanno segnato le tappe di una ricerca che si muove tra l'esterno e l'interno, tra il luogo fisico e la rievocazione di uno *status* emotivo ad esso legato²². La vero-

²⁰ «In questi momenti sentiva soggezione rispetto al mito di sé che aveva giocato. Si sentiva piccolo, mentre l'altro diventava epico», in *Ibidem*.

²¹ «Ora, invece, tutto lo interessa e lo riguarda perché ha la scrittura, ha uno strumento, ha gli occhi, una bocca, uno stomaco per mangiare e guardare la realtà», in IDEM, *Biglietto numero 1*, cit. Nella *Conversazione* che fa con Panzeri, Tondelli afferma: «Quando devo definire un mio progetto di scrittura, mi viene in mente l'immagine di Botho Strauss che indica come "mangiare" la realtà. In pratica con la scrittura si ha uno strumento per vivere. Io, senza questa attività artistica, senza il cinema, senza il teatro, in particolare poi senza l'attività dello scrivere, mi sono sempre sentito assolutamente inutile e assolutamente incapace di fare qualsiasi cosa. Attraverso la scrittura, l'opera, il testo sento che posso avere uno stomaco per "digerire la realtà"», in IDEM, *Il mestiere di scrittore. Conversazione con Fulvio Panzeri*, cit. p. 971.

²² IDEM, *Biglietto numero 3*, in *Biglietti agli amici*, cit.

simiglianza sembra dissolversi completamente a vantaggio della realtà nel sottile e raffinato gioco di chiaroscuri del biglietto numero 5: già di per sé privato in quanto a destinazione, esso si apre su una pagina di diario che l'io/mittente dichiara di aver scritto il 2 luglio del 1979. La data è un indicatore di realtà, come lo è il richiamo esplicito a *Rimini*. Reale risulta poi quella che appare una vera e propria dichiarazione di intenti: «Quello che invece vorrebbe scrivere è un distillato di “posizioni sentimentali”»²³.

A generare la distanza tra la vita e la letteratura torna l'uso della terza persona: l'“egli”. Intima, poi, è la ripresa di una strofa della canzone di Joe Jackson, *We can't live together*²⁴, che occupa per intero la quarta ora della notte. Che cosa dica quella strofa al suo destinatario non è rivelabile all'esterno; per il lettore comune è il risvegliare un desiderio: quello di ascoltare la canzone, di lasciarsi andare al ritmo della musica e delle parole, e magari investigarne il significato; il lettore che vuole capire che cosa riveli quella canzone del vissuto di Tondelli prova ad interrogarla e a interrogarsi. Si accorge così di altri segnali lasciati nel libro: altre strofe di altre canzoni. La successiva è celata nelle parole del biglietto numero 6 della notte. Si tratta di un riadattamento linguistico, una traduzione mediata con quella fatta da De André, della canzone di Leonard Cohen, quella che il cantautore genovese regalò a Ornella Vanoni con il titolo di *La famosa volpe azzurra*. Un riconoscimento che, se avviene, invita il lettore ad un confronto tra i tre diversi testi, per osservarne le distanze e le riprese. Un po' alla volta il lettore si accorge di essere in un gioco di scatole cinesi, dove la lingua, la disposizione delle parole sono i pezzi di cui il gioco si compone.

²³ IDEM, *Biglietto numero 5*, in *Biglietti agli amici*, cit.

²⁴ La stessa canzone è utilizzata da Tondelli anche in *Camere separate*, quando Leo decide di inviare a Thomas, al posto di una lettera, la registrazione del pezzo di J. Jackson. Cfr. IDEM, *Camere separate*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 1069.

L'ultimo stralcio di canzone occupa invece lo spazio del biglietto scritto per la sedicesima ora del giorno: una strofa di *I know it's over* degli Smiths:

Love in Natural and Real
But not for you, my love
Not tonight, my love
Love in Natural and Real
But not for such as You and I, my love²⁵

Il testo cantato da Morrissey sembra saldarsi a quello precedente di Joe Jackson. E questo legame dice qualcosa: rivela una condizione dolorosa che nasce da un amore negato, dall'impossibilità di vivere insieme che è allo stesso tempo l'impossibilità di vivere separati²⁶. Così nel gioco a nascondino

²⁵ IDEM, *Biglietto numero 16*, in *Biglietti agli amici*, cit.

²⁶ Tondelli sembra parlare anche al lettore e gli rivela una nuova prospettiva da cui guarda l'amore, un amore che, oramai è chiaro, si trova sempre più a fare i conti, come scrive lo stesso Tondelli, con quello che Marcuse definiva "il principio di prestazione". Il tema sarà affrontato dall'autore stesso qualche anno dopo, in un passo del suo scritto dedicato alla *Fenomenologia dell'abbandono*, contenuto nel secondo volume delle *Opere*, con un riferimento diretto al testo di Igor Alexander Caruso, *Il problema della separazione*: «La separazione è un'esperienza di morte... Caruso analizza un tipo particolare di separazione: quella tra amanti viventi. Pur facendo ricorso alle teorie dell'elaborazione del lutto, qui non si parla di un individuo che muore biologicamente... La situazione di partenza è quella dove due individui, al culmine di una passione, sentono la necessità di separarsi, pur nella profonda coscienza di continuare ad amarsi. [...] La grande passione si scontra così con il mondo esterno, "con il principio di prestazione" direbbe Marcuse, con i divieti e le norme che ogni amante ha introiettato. "Un amore a due è sostenibile soltanto se le porte che danno sul mondo sono aperte" recita una poesia di Heinz Kahlau. Un amore, di qualsiasi tipo, non può fare a meno di un'identificazione o di un riconoscimento sociale. Allora l'amore fallisce per l'angoscia di fronte alla passione. Interviene la separazione. Pur continuando ad amarsi, i due soggetti devono lasciarsi e devono assistere alla recipro-

Tondelli offre un altro frammento di sé che aiuta a collegare altri biglietti ai due precedenti: il biglietto numero 9 e il poeticissimo e struggente biglietto numero 8. Nel biglietto numero 9 Tondelli ci mostra il suo modo precedente di amare: un sentire di esserci solo nella condizione disarmonica dell'amore, un vivere «crolli nervosi [...] dove più stavo male e più le intimità erano stravolte dalla passione e i miei pensieri dal sentimento, e dove i miei equilibri più infranti e le mie insicurezze turbate, più mi sentivo di esserci»²⁷. Nel numero 8, in un tempo che torna al presente, l'amore diventa la necessità di fidarsi, di accontentarsi, di vedere il lato bello, di prendere coscienza che l'amore deve sempre fare i conti con la propria vita e con quella dell'altro. Un amore che non può e non deve essere confuso con la vita. Ora nelle parole del biglietto numero 8, che assumono il tono di una prosa lirica, per le continue iterazioni dei termini, Tondelli riprende quella necessità di sentire come sufficiente il calore di un abbraccio, il sentire di esser-ci nello stare insieme nel momento presente:

Vedere il lato bello, accontentarsi del momento migliore, fidarsi di quest'abbraccio e non chiedere altro perché la sua vita è solo sua e per quanto tu voglia, per quanto ti faccia impazzire non gliela cambierai in tuo favore. Fidarsi del suo abbraccio, della sua pelle contro la tua, questo ti deve essere sufficiente, lo vedrai andare via tante altre volte e poi una volta sarà l'ultima, ma tu dici stasera, adesso, non è già l'ultima volta? Vedere il lato bello, accontentarsi del momento migliore, fidarsi di quando ti cerca in mezzo alla folla, fidarsi del suo addio, avere più fiducia nel tuo amore che non gli cambierà la vita, ma che non dannerà la tua perché se tu lo ami, e se soffri e se vai fuori di testa questi sono

ca fine, l'uno nell'altro», in IDEM, *Fenomenologia dell'abbandono*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 807.

²⁷ IDEM, *Biglietto numero 9*, in *Biglietti agli amici*, cit.

problemi solo tuoi, fidarsi dei suoi baci, della sua pelle quando sta con la tua pelle, l'amore è niente di più, sei tu che confondi l'amore con la vita²⁸.

In questo biglietto, come accade anche con il biglietto numero 20²⁹, si coglie il potere di verosimiglianza che ha la lettera come genere letterario: cosa volesse rivelare l'autore è ora poco importante, poiché il gioco di identificazione che si crea tra chi scrive e chi legge è forte e tutto incentrato su movimenti dell'anima e evocazioni. È l'interiorità a parlare e i sentimenti, le emozioni che esplodono attraverso quel vissuto narrato sono cosa reale: creano una fascinazione che accompagna il lettore nel naufragio dell'anima. Ma l'inabissarsi porta a una nuova consapevolezza, data da ciò che si coglie in profondità e che torna in superficie con quella forza che è propria del desiderio del ritornare a se stessi. Il ritornare presenti a se stessi è una necessità che muove il lettore e il Tondelli scrittore, un tornare necessario e che passa da una stazione di sosta irrinunciabile: imparare ad amare se stessi, perché dalla frammentazione dell'anima si ritorni ad una rinnovata integrità. Ritrovare un'unità per ritrovarsi, come si legge nel biglietto numero 21, dove l'io-uomo e l'io-scrittore sembrano essere uniti dallo stesso viaggio: «Ora sa che per continuare a scrivere e progredire deve amare quella stessa persona che la carta d'imbarco ha assegnato al suo stesso posto, lì, accanto al finestrino che gli apre lo sguardo verso un giorno e una notte d'Europa»³⁰.

Appare, in questo biglietto, il compimento di un attraversamento: se prima era l'amore/passione che spingeva a scrivere, ora

²⁸ IDEM, *Biglietto numero 8*, in *Biglietti agli amici*, cit.

²⁹ «Ma io volevo baci larghi come oceani in cui perdersi e affogare, volevo baci grandi e baci lenti come un respiro cosmico, volevo bagni di baci in cui rilassarmi e finalmente imparare i suoi movimenti d'amore», in IDEM, *Biglietto numero 20*, in *Biglietti agli amici*, cit.

³⁰ IDEM, *Biglietto numero 21*, in *Biglietti agli amici*, cit.

l'autore tocca la propria fragilità e capisce che da quella deve ripartire per imparare ad amare se stesso. E che una nuova scrittura non può che venire da un rinnovato amore di sé: un passaggio che va dalle emozioni all'interiorità.

E la sua fragilità Tondelli ce l'aveva già mostrata, benché nascosta, nel biglietto numero 10, attraverso le parole del libro cinese del Tao: «Quando nasce l'uomo è tenero e debole; quando muore è duro e rigido. I diecimila esseri, piante e alberi, durante la vita sono teneri e fragili; quando muoiono sono secchi e appassiti. Perché ciò che è duro e forte è servo della morte; ciò che è tenero e debole è servo della vita»³¹.

Siamo di fronte a una presa d'atto della ciclicità dell'esistenza, fatta di vita e di morte, dove l'accettazione dei movimenti della natura consente di accogliere la propria solitudine, il dolore, l'ignoto connessi al divenire. Accettare il silenzio dà modo di riscoprire le voci semplici e strettamente connesse alla natura, anche alla natura espressa dagli affetti intimi e familiari.

Nel biglietto numero 18 è una ripresa de *Il trentesimo anno* della Bachmann³² a narrarci una condizione di *fading*, di svanimento: «Sulla fine del viaggio taceva. Non avrebbe voluto finirlo, alla fine avrebbe voluto scomparire, senza lasciare traccia, diventando introvabile»³³. Ma il lettore ha chiara la percezione che il viaggio è quasi ad una meta: vi legge di un lui molto stanco, ma che non si abbandona al sonno, a quel sonno che invece aveva invocato nel primo biglietto. Vi legge di una donna che lo accoglie, gli parla con

³¹ IDEM, *Biglietto numero 10*, in *Biglietti agli amici*, cit.

³² I. BACHMANN, *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano 2006. Ma la condizione di viaggio come *fading* torna anche in altre pagine di Tondelli, quelle di *Viaggiatore solitario*, dove si legge «sono partito perché mi sentivo un essere che nascondeva dentro di sé una perdita, una scomparsa nella quale si rispecchiava il proprio personale annientamento», in P. V. TONDELLI, *Viaggiatore solitario*, in *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 350.

³³ IDEM, *Biglietto numero 18*, in *Biglietti agli amici*, cit.

il linguaggio dell'anima, con gli occhi lucidi, e lo riporta ad un'idea di famiglia, all'intimità calda degli affetti. Il lettore/compagno di viaggio capisce che ora qualcosa è veramente cambiato. Pensa a *Rimini*, alle parole di Bruno che diceva di non essere più interessato a nulla che avesse a che fare con l'umano³⁴ e capisce che ora buona parte dell'attraversamento è avvenuto. E l'affetto degli amici, la *pietàs*, ha avuto un ruolo dominante³⁵: quella donna con gli occhi lucidi gli ha ridato la parola. Ha ridato la parola alla sua "terza persona": «In fondo è questa donna che, in una lingua straniera, gli ha ridato la parola. Durante il suo viaggio la ricorderà con quel sentimento di sacralità che spontaneamente nutre nei confronti di ciò che riguarda la sua specie, quindi l'umano»³⁶.

Davanti alla citazione di Alfred de Vigny, che occupa per intero il biglietto numero 19, il lettore ha un sussulto:

De ces journées ils me restent ces souvenirs don't je rassemble ici, autour d'une idée, les traits principaux. Car, ne comptant pour la gloire des armes ni sur le present ni sur l'avenir, je la cherchais dans les souvenirs de mes compagnons. Le peu qui m'est advenu ne servira que de cadre à ces tableaux de la vie militaire et des moeurs de nos armées, don't tous les traits ne sont pas connus³⁷.

³⁴ «Non posso farci niente. Vorrei trovare il modo per dirti che non mi interessa più niente di ciò che ha a che fare con l'umano [...] È come se fosse tutto troppo piccolo per me. Non c'è più niente che colpisca il mio sguardo. Sento solo questo desiderio di gridare, sento la rabbia di essere prigioniero di qualcosa che è dentro di me. È una zona d'ombra che si allarga come un cancro», in IDEM, *Rimini*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 608.

³⁵ «Non si tratta di semplice compassione o di retorica, ma di sentire quello che, al di là delle differenze, unisce proprio la specie, l'umano», in IDEM, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 999.

³⁶ IDEM, *Biglietto numero 18*, in *Biglietti agli amici*, cit.

³⁷ «Di questi giorni ho ancora quei ricordi che si riuniscono qui, intorno a un'idea, nell'essenza principale. Infatti, non contando per la gloria militare né il

Sembra vedere ora chiaramente il tracciato del viaggio a cui è stato chiamato. A ben leggere, nel gioco di un raffinato *divertissement* letterario, il biglietto numero 19 potrebbe apparire anche come la chiave del presunto enigma. Qual è il senso di questa citazione che parla di gloria delle armi? Bene, questa citazione riporta agli amici, quegli amici che hanno sostenuto l'io narrante nel recupero dei ricordi. Inoltre, il passo, slegato dal contesto da cui è tratto, isola alcuni concetti: ricordi che si riuniscono attorno a un'idea, nell'essenza principale («me restent ces souvenirs don't je rassemble ici, autor d'une idée»). Un'idea, per uno scrittore, non può che essere un nuovo libro, un libro che egli cerca nei “ricordi dei suoi compagni” («je la cherchais dans les souvenirs de mes compagnons»), quegli amici che proprio in *Biglietti agli amici* interroga e fa parlare. Nel passo si legge poi di un “quadro di riferimento” («ne servira que de cadre à ces tableaux»), un quadro che si sviluppa nell'ottica di una ricostruzione avvenuta per mezzo di ricordi recuperati; un quadro costruito da “immagini”: le immagini fissate e dipinte dai *Biglietti*.

L'enigma potrebbe essere sciolto: il serissimo ed emozionante gioco a cui il lettore ha partecipato, facendosi compagno di viaggio, amico dell'autore, lo ha condotto a cogliere l'essenza che è propria dello scrittore, sempre «conteso fra questo buttarsi fuori, scarnificarsi in pubblico e il bisogno di scappare, tornare nel silenzio»³⁸. Egli sente di aver percorso, diviso e condiviso un attraversamento doloroso e intenso, un itinerario di ricomposizione che lo ha portato, insieme a Tondelli, a una nuova consapevolezza e un rinnovato senso da dare alla vita. Di aver partecipato, insieme

presente né il futuro, stavo cercando nei ricordi dei miei compagni. Quel poco che mi è successo servirà da quadro di riferimento per queste immagini di vita militare e morale dei nostri eserciti, le cui caratteristiche non sono note», IDEM, *Biglietto numero 18*, in *Biglietti agli amici*, cit. (traduzione mia).

³⁸ IDEM, *Biglietti agli amici*, cit.

ANNA POZZI

all'autore, alla realizzazione di “un’opera feconda”, come scrive Proust nelle ultime pagine de *Il tempo ritrovato*³⁹, che, attraverso un’operazione letteraria d’avanguardia, lo ha rinsaldato alla vita.

³⁹ «Io dico che la legge crudele dell’arte è che gli esseri umani muoiano e che noi stessi moriamo, dopo aver esaurito tutte le sofferenze, perché cresca l’erba non dell’oblio, ma della vita eterna, l’erba folta delle opere feconde, sulla quale le generazioni future verranno lietamente a far le loro “colazioni sull’erba”, incuranti di chi dorma là sotto», in M. PROUST, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1991, p. 381.

PIER VITTORIO TONDELLI 2011.
UNO SCRITTORE, SEI LIBRI, 36 ANNI

Enos Rota

Un interrogativo non può non pungolare i molti letterati, critici, lettori: perché la figura e le opere di Pier Vittorio Tondelli, morto a soli 36 anni dopo aver scritto 6 libri, continua a più di 20 anni dalla sua prematura scomparsa, avvenuta il 16 dicembre 1991, a suscitare in Italia e all'estero interesse, simpatia, echi e risonanze, coinvolgimento intenso e vitale, congenialità e identificazioni, gusto della lettura, stimolo alla scrittura. Perché? È una domanda che propongo ogni qualvolta mi capita di partecipare a incontri o convegni. Ogni qualvolta mi trovo a parlare di Pier. Ogni anno a Correggio, nelle giornate di studio che si celebrano nell'anniversario della sua morte, diversi studiosi, studenti, dottorandi, appassionati dell'opera tondelliana cercano di rispondere a questa domanda. Non è semplice analizzare un vero e proprio caso letterario quale appare l'avventura di scrittore di Tondelli. In molti ne hanno scritto e discusso in questi anni, e non posso e non voglio effettuare rassegne bibliografiche e critiche, non è questo il mio compito, e poi ormai con gli strumenti informatici è alquanto agevole reperire dati e costruire itinerari nella critica per molte pagine. No, quel che preme in questo frangente, ormai nel 2013, rimembrando il giorno della morte, è delineare i contorni di un caso unico in Italia e potrei anche affermare nel mondo.

Credo che le ragioni di questo fenomeno non stiano soltanto nel successo letterario, già avviato durante la breve esistenza dello scrittore correggese e ancor più negli anni seguenti, quando la figu-

ra e le opere sono state indagate, approfondite e si è capito che i suoi testi catturano in una morsa i lettori da cui non possono sfuggire¹, in una sorta di aura emotiva che circonda insieme all'uomo Tondelli, la sua opera. Non l'uno senza l'altra, non l'opera senza la presenza dell'autore. E sono testimone io stesso dell'itinerario quasi obbligato che costringe il lettore quando scopre Pier, a cercare subito, immediatamente, urgentemente, tutti i suoi libri, purtroppo, solo sei. Ahinoi... Riassumere brevemente la complessa vicenda di questo Autore è delittuoso oltre che non nelle mie umane possibilità, perché la sua straordinaria personalità, nel tempo fugace della sua vita intensa ma troppo rapidamente passata, ha inciso così profondamente nella Cultura Italiana di questo trentennio, sia nella narrativa contemporanea, con evidenti e differenti tracce disseminate largamente nella scrittura odierna, sia e ancor più nei lettori che traggono dalle sue pagine preziosi pensieri e profondissime riflessioni sulla vita e sull'essere nel mondo, che colgono come veri e propri consigli, considerandolo maestro, amico e compagno di viaggio, fratello maggiore e si badi ben al di là della mitizzazione del personaggio, come dimostrano le migliaia di testimonianze che io stesso ho raccolto in varie Antologie pubblicate in questi anni.

Perché ancor oggi Tondelli appare così contemporaneo, così attuale? Tento ancora di rispondere, di rispondermi, di offrire una prospettiva interpretativa, dal mio punto d'osservazione, che non vuole essere quello del critico, ma quello del lettore, e dell'amico (reale e metaforico) dell'autore. Le ragioni del suo essere nostro contemporaneo 'vivo' nonostante la morte sono molteplici e si possono articolare variamente. Potremmo cominciare con il dire che Pier Vittorio Tondelli non fu soltanto uno scrittore, ma un intellettuale, un giornalista, un ricercatore, uno studioso, un attento

¹ Si vedano almeno i due volumi di A. SPADARO, *Pier Vittorio Tondelli: attraversare l'attesa*, Diabasis, Reggio Emilia 1999 e *Lontano dentro se stessi: l'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002.

indagatore, anche con gli strumenti del sociologo oltre a quelli del filosofo (aveva studiato estetica a Bologna come è noto) della società italiana in un momento di transizione dagli anni Ottanta agli anni Novanta, con la memoria vigile degli anni Settanta e il presentimento del nostro tempo, dei nostri anni in questo nuovo millennio. Si deve, perciò, considerare che, oltre alla scrittura, egli si interessò profondamente e con una grande curiosità a ogni forma creativa, ad ogni modalità espressiva: dalla musica all'arte, dai fumetti, al cinema, dalla moda alle religioni comprese quelle orientali, al costume, ai fenomeni giovanili. Si può veramente dire che degli anni Ottanta niente è rimasto estraneo in quella specie di *Summa* che è la raccolta di scritti *Un weekend postmoderno*².

Avrei voluto e potuto intitolare questo scritto *Viaggio in fuga dalle radici della Provincia*: perché quel viaggio in fuga dalle radici della Provincia è il punto di partenza dell'esperienza umana, di ricerca letteraria, di curiosità culturale compiuta da Tondelli. Il punto di partenza, l'origine, ma non il punto d'arrivo, perché il punto d'arrivo è un ritorno alla Provincia, un nuovo innervarsi nella linfa vitale delle radici della Provincia, ma con una consapevolezza nuova e rinnovata dalla scoperta dell'alterità. È necessario mettere in luce come agli inizi, soprattutto in due racconti di *Altri Libertini*³, Tondelli sottolinei gli aspetti peggiori della vita di paese «dove tutti sanno tutto di tutti» e quindi ci sono vari e fondati motivi per fuggire tant'è vero che la strada occupa un posto importante tra i paesaggi e nell'immaginario dell'autore: «La via Emilia era la prateria delle mie scorribande i luoghi di un mio desiderio giovanile, un sogno americano radicato da decenni in piena terra d'Emilia»⁴.

² P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 1990. Si veda anche la pubblicazione nel II volume delle *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Bompiani, Milano 2001.

³ IDEM, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1980.

⁴ IDEM, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 591.

Dell'Emilia bisogna parlare per comprendere le origini di Tondelli, l'origine della sua fuga ma anche della sua scrittura. E spesso questi ambienti emiliani vengono descritti con paragoni frequenti a luoghi americani e anche nel *Weekend postmoderno* tante pagine rinviano a questo mito: basti pensare in modo emblematico alla seconda sezione intitolata significativamente *Rimini come Hollywood*. Che poi questo rifiuto della provincia si allarga al più generale rifiuto della patria intera con un sentimento di disaffezione, che si può comprendere nell'esperienza di Tondelli, e ancor più in diverso modo oggi. Quindi è questo movimento iniziale di rifiuto dalle proprie radici culturali a prevalere e permeare all'inizio la scrittura di Tondelli. Chi non ricorda da *Altri libertini* il passo «Sono tornato a Correggio ed è tutta una morte civile, erotica e intellettuale»⁵; o si pensi al paragone tra Klagenfurt e Correggio: «Klagenfurt è una qualsiasi città in cui ognuno di noi è cresciuto con dolore, scoprendo l'inconciliabilità con il nostro sentire e dove ognuno ha imparato [...] ad essere “perennemente in fuga” a vedere nelle persone “ciò che sono in realtà quella massa ottusa, stupida e brutale con cui effettivamente non si può far altro che rompere i ponti”»⁶.

E invece con il passare del tempo Tondelli non perderà mai una così definita “partecipazione distaccata” e parallela ai movimenti di rifiuto nell'ultima fase della sua vicenda umana e letteraria corre una vena di tendenza opposta, che alimenta la continuità con le radici, maggiormente accentuata man mano che ci si avvicina alla fine. A proposito dei ponti tagliati Filippo Betto, dopo il viaggio in Austria sulla tomba della Bachmann, afferma «per poi ristabilirli quei ponti ricordando come Pier negli ultimi mesi si sforzava di recuperare quanto più poteva dei suoi ricordi d'infanzia, la vecchia casa, il tempietto dove la nonna lo accompagnava, la madre che pedala verso Canolo... Pier aveva orgogliosamente recuperato

⁵ IDEM, *Altri libertini*, cit., p. 104.

⁶ IDEM, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 445.

l'accento stretto e dolce della gente che abita questa campagna inserendo continue frasi in dialetto»⁷. E questa mutata concezione appare ancor più chiaramente in *Un racconto sul vino*⁸.

Questo viaggio letterario ricco di vissuti di esperienze, di ricordi, di volti amici, inevitabilmente finisce là dove è cominciato in terra d'Emilia. È occorso del tempo per capire questa vicenda, dentro di me, che pur essendo figlio di una più vasta cultura occidentale, pur essendo un inguaribile estimatore di musica pop e rock, consumatore di cinema americano, di letteratura della beat generation, sono anche profondamente emiliano. E in questo senso legato alle mie origini in quel modo tutto particolare generoso forse, esuberante e ansiosamente malinconico che hanno i personaggi della mia terra⁹.

E nel *Mestiere di scrittore*¹⁰ sosterrà ancor più forte questa tesi parlando del disadattamento alla vita di Milano: «Mi sono stancato di una città così austera così respingente. C'è questa nostalgia di Bologna: il bisogno di ritrovare gli amici e chissà, forse le radici!»¹¹. Pare quindi, nonostante tutte le recriminazioni passate e presenti, che, specialmente negli ultimi tempi, Tondelli non mancasse di tornare, con disposizione più serena e anche affettuosa, al proprio paese e nei suoi dintorni. Si delinea un percorso circolare che si allontana dall'Emilia e da Correggio nei primi anni per ritornarvi in

⁷ F. BETTO, *Viaggi, riti, ritorni*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992, p. 314.

⁸ P. V. TONDELLI, *Un racconto sul vino*, in *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 1993, pp. 152-171.

⁹ L. LEVRINI, *Il tramando emiliano nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Guaraldi, Rimini 2007, p. 6.

¹⁰ P. V. TONDELLI, *Il mestiere di scrittore*, a c. di F. PANZERI e G. PICONE, Theoria, Roma-Napoli 1997, ora in *Opere*, vol. II, cit., pp. 779-939.

¹¹ *Ivi*, p. 66.

quelli finali: quindi fuga e ritorno si bilanciano in un difficile equilibrio tra il giovanile sentimento di rifiuto e il ripensamento dell'età matura. Non solo Pier lo afferma riducendo la distanza fra questi due diversi sentimenti «Ora che non sono più un ragazzo che corre sulla Via Emilia, preferisco pensare a Reggio e viverla, seguendo una direttrice opposta...»¹². Ed è quindi un decisivo spostamento dalle coordinate geografiche interne, ritengo, fondamentale, nella definizione della propria identità, un ribaltamento della prospettiva presente in *Viaggio*: con la famosa affermazione «non importa, sulla mia terra semplicemente ciò che sono, mi aiuterà a vivere»¹³. Opportunamente voglio proporre un brano tratto da una lettera autografa e inedita in cui Pier Vittorio Tondelli, sei mesi prima della morte, scrive a Carlo Coccioli – il grande scrittore assente e dimenticato. Così scrive Pier Vittorio «Sono tornato a Correggio: corsi, ricorsi, crisi, nostalgie, regressioni? Eppure quando stavo così male, ero contento sapendo di avere un posto in cui poter tornare, Correggio!» Una maturazione quindi dolorosa di ritorno alla propria terra e di evoluzione della propria identità al di là dei vagabondaggi della giovinezza, e c'è una specie di nostalgia per quei luoghi della infanzia e della prima giovinezza (osterie, trattorie ecc.): per i luoghi della continuità e per i personaggi che incarnavano la comunione tra generazioni, e il timore che qualcosa di determinante vada scomparendo (proprio a causa dei modelli americani che vanno spazzando via le diversità locali. E basti pensare all'uccisione del maiale così ben descritta che diventa l'occasione per una osservazione antropologica di una festa familiare, di una tradizione di cultura contadina). Ecco allora la consapevolezza di ciò che è andato perduto e la curiosità di scoprire ciò che è parte della propria storia: si vede in tal modo come in Pier coesistano fin dall'inizio quei due sentimenti di rifiuto da una parte e di nostalgia

¹² IDEM, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 591.

¹³ IDEM, *Altri libertini*, cit., p. 130.

e riappropriazione della identità culturale delle origini. Il tentativo perseguito fino alla fine è quello di riconciliare i due movimenti: anche in *Camere Separate* il viaggio diventa una fuga senza meta, senza una città dove fermarsi. Solo a Dresda davanti alla Pala del Correggio in una continuità ideale, Tondelli riscopre i luoghi della sua memoria, in un riconoscimento-immedesimazione non solo della comune provenienza di lui e di Antonio Allegri, ma alla sensibilità affine e dal fatto che lo scrittore si sente improvvisamente restituito al tempo della sua infanzia, dove risiede la matrice della sua nascita e della sua storia, con il volto della Madonna di San Francesco sovrapposto a quello della insegnante di catechismo. E il recupero della consapevolezza di appartenenza a una collettività, alle tradizioni della campagna, alla «meraviglia delle piccoli corti padane tra il 400 e il 500» e cita i centri della bassa: «Campagnola, Guastalla, Novellara, Gualtieri, Boretto, Luzzara...»¹⁴. Pensiamo che questo passo è nella penultima pagina del *Weekend Postmoderno*, non a caso Tondelli ha voluto alla fine superare i giudizi non certo lusinghieri di tante pagine di *Altri libertini* nei confronti della sua città. E non solo, ma negli ultimi anni Pier si interessò con grande attenzione ad Autori della sua terra: Silvio D'Arzo e Antonio Delfini: «Sul tavolino accanto al letto sono rimasti i libri che ha lasciato l'ultima volta; alcuni volumi di Antonio Delfini e Silvio D'Arzo»¹⁵. Idealmente affini a lui, nella solitudine soprattutto, sempre nella conclusione di un *Weekend*. C'è un'ulteriore immagine di conciliazione analoga a quella rintracciata nei *Diari* di Antonio Delfini: «C'è comunque una sorta di attaccamento buio alla propria terra, poi le nebbie che rendono le vie e le piazze, quinte metafisiche di un palcoscenico in cui si recita il copione tipico di ogni provincia:

¹⁴ IDEM, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 592.

¹⁵ IDEM, *Camere separate*, in *Opere*, vol. I, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2000, p. 1014.

quello dell'attesa e del sogno»¹⁶. In conclusione: credo di aver fatto capire e dimostrato che la soluzione finale per Tondelli non è la fuga né il rifiuto perpetuo, ma è nella ricerca sempre oscillante fra un equilibrio tra radici provinciali e immaginario d'evasione che si gioca la partita esistenziale prima e letteraria poi: se all'inizio della propria esperienza la vita in una città di provincia assume valore solo se inserita in un sogno più ampio per cui la sua immobilità, il muro di noia, la tristezza, la solitudine si sfonda nel desiderio dell'erranza, dell'*on the road*, lungo due direzioni contrapposte e complementari; nella fase finale accade il contrario. Dice Tondelli «Ora che non sono più un ragazzo che corre sulla via Emilia, incantato dalle mille luci della notte, preferisco pensare a Reggio e viverla, naturalmente, seguendo una direttrice opposta»¹⁷. È questa infine la descrizione di un decisivo spostamento delle coordinate geografiche interne, fondamentali nella definizione della propria identità al di là dei vagabondaggi della giovinezza, che non significherà adeguamento necessario al conformismo provinciale, bensì un confronto più sereno con quanto di autentico, tra le varie ipocrisie e bigottismi, la Provincia può offrire.

¹⁶ A. BERTONI, *Partiture critiche*, Pacini, Pisa 2000, p. 256.

¹⁷ C. SABELLI FIORETTI, *C'era una volta la provincia*, Sperling & Kupfer, Milano 1991, p. 239.

«CARO PIER»

Enzo Siciliano

Caro Pier¹,

mi ricordo – e ti ricordi? – la volta che a New York – ho impressione fosse autunno – salimmo sulla limousine di Diane per andare in campagna, in quella bella casa deposta su un prato simile a un vassoio, e il fiume che le scorre accanto, come un nastro di legno verde lucidato a cera?

La limousine ci aspettava sul marciapiede davanti all'albergo che aveva nome Excelsior e che di eccelso aveva poco, ma andava bene così. Eravamo su una strada che fa da orlo nord al Museo di Storia Naturale. C'è un giardino là di fronte: – gli alberi avevano, mi sembra proprio ancora oggi, foglie leggere e rosse. «Per salire su questa macchina bisogna essere più eleganti», hai detto: e scoppiammo a ridere tu e io. Avevi un'elegantissima sciarpa di lana che ti scendeva sotto le ginocchia. Ci sono fotografie di quella partenza

¹ Si pubblica, per la prima volta, questo testo in forma di lettera *in absentia*, scritto da Enzo Siciliano su richiesta di Enos Rota, per un progettato volume da dedicare al decimo anniversario dalla morte di Pier Vittorio Tondelli. La lettera di Siciliano fu inviata per posta elettronica, il 23 maggio 2002, alle ore 15.55, come attestato da Enos Rota. Quel volume non venne pubblicato, e il testo è rimasto in questi anni sepolto fra le carte di Enos, che lo offre generosamente affinché entri, venti anni dopo, e viva in un altro volume, con tutti i buoni auspici di cui è foriero. Si ringrazia, inoltre, Flaminia Petrucci Siciliano, per la squisita cortesia e la concessione alla pubblicazione del testo del marito Enzo Siciliano.

per il week-end in campagna nel Connecticut. Non le trovo, qualchedun altro le avrà.

Eravamo andati in missione alla Columbia: dovevamo portare i segni del nuovo romanzo italiano. David Leavitt ci trattò male: disse, accanto a noi, dietro il tavolo, che in Italia conosceva solo qualche amico toscano dal quale andava ospite: nient'altro. La letteratura o il romanzo non erano cose, disse, che facessero per lui. M'ero scaldato. Tu mi hai fatto scivolare sotto gli occhi un bigliettino: «Lascialo perdere». Ti ho guardato, e anche lì, in quel saloncino della Columbia University, ci siamo messi a ridere, e Leavitt ci ha guardato male.

Avevi un bel naturale, Pier. Avevi la pazienza che io non ho; e ti portavi addosso una saggezza di ragazzo che si sarebbe anche potuto invidiare, se appunto quel tuo sorriso chiaro nella vena azzurra del tuo sguardo non avesse messo sempre in fuga qualunque sentimento per te che non fosse di adesione.

In campagna, da Diane, furono due giorni quieti quieti. In fondo al prato c'erano su sei aste morbide come canne e sulla punta, legate, alcune strisce di cotone colorato: sventolavano all'aria, facevano punto sull'orizzonte del bosco. Non le oltrepassammo come se segnassero un confine fuori del quale avremmo corso qualche rischio. «Ci sono gli indiani, là fuori». Le favole del Nuovo Mondo piacevano anche a te.

La sera Diane ci fece vedere un film in quel suo studio-capanno vasto come una legnaia da re. Stavamo seduti in terra sui cuscini; e fuori fu freddo all'improvviso. Il mio ricordo si lacera su quel senso di freddo che mi investì uscendo per andare a dormire «nell'altra casa», slittata su quel prato adesso al buio – un freddo simile alla lama di dolore che ci ferisce all'irrimediabile scomparsa di qualcuno e l'aspettativa della mente non trova più l'oggetto che la mano vorrebbe afferrare.

Ciao, Pier.

QUELLA CIFRA PIÙ UMANA NELLA CULTURA ITALIANA:
PIER VITTORIO TONDELLI E LA SUA OPERA

Gianni Vattimo

Che peccato non aver avuto più tempo per conoscere meglio Pier Vittorio Tondelli, dopo l'unico incontro a Torino quando presentammo insieme *Pao Pao*, nel 1982 credo. Erano gli anni del Fuori; io ero già stato *outed*, proprio dal Fuori che a mia insaputa mi aveva candidato a rappresentarlo nel Partito Radicale per le elezioni politiche. Ed ero già preside della mia facoltà. Lo dico solo per inquadrare il periodo – che confesso di non situare più neanche tanto bene nelle date ufficiali: erano i primi anni Ottanta. Ma ciò che mi rimane ora di quell'incontro, anzitutto della lettura, per me davvero emozionante, di *Pao Pao* che feci allora, è l'idea che la letteratura di tematica gay aveva trovato in Tondelli il maestro di quella che chiamerei una terza via, tra quelle allora più note e riconosciute.

Gli autori gay che avevo frequentato fino ad allora, che ammiravo molto e ammiro ancora, erano, dico emblematicamente, Pasolini e Arbasino. Ho poi sentito da Arbasino che era molto amico di Pasolini. Ma letterariamente, e spiritualmente direi, rappresentavano allora per me due modi estremi e opposti di vivere (parlo della letteratura, s'intende) l'omosessualità in una società omofoba e bigotta come quella italiana dell'epoca: Pasolini rappresentava il lato fondamentalmente tragico-religioso, accanto a Testori che allora non leggevo ancora; e anche a Carlo Coccioli, benché con meno esplicite tematiche gay: *Il cielo e la terra* (Vallecchi, 1950)

lo avevo preso nella biblioteca parrocchiale, accompagnava *Il diario di un curato di campagna* di Bernanos... Pasolini era tragico puro, anche per la sua esperienza politica. I ragazzi di vita delle borgate erano il sottoproletariato di cui il partito comunista di allora diffidava e che guardava con distacco fondamentalmente moralistico.

D'altro lato, conoscevo i libri di Arbasino, *Fratelli d'Italia* era l'esempio di una considerazione ironica della gayezza – e allora non si usava ancora tanto il termine gay, anche questo segno che la prospettiva tragica continuava a dominare. Mondanità, pensavo allora. Avevo visto da lontano Arbasino alla presentazione di un suo libro alla libreria Feltrinelli di Roma, in uno dei miei viaggi "accademici": concorsi, esami, libere docenze... Anche Arbasino mi attraeva moltissimo ma con un senso di peccaminosità, un po' come se ascoltassi una musica troppo piacevole per essere vera – il concerto per piano di Tchaikovsky? No, anch'esso troppo dolcetragedico.

Insomma, i due estremi: Pasolini bello e (troppo) dannato, Arbasino ironico ma, per me allora, frivolo (un precursore del postmoderno, vs. la modernità del protestantesimo?). Ancora oggi non riesco mai a decidermi tra queste due vie alternative, modelli letterari ma anche di spiritualità: dal lato di Arbasino sta, in me, una certa presa di distanza dal moralismo implicito anche nella psicoanalisi (mai andato in analisi, meglio qualche pillola, e molta ironia su di sé; anche un'ironia credente: vuoi che il Padre eterno si preoccupi della poca marmellata che ho rubacchiato qua e là contro gli imperativi della nonna? O Arbasino: ma cosa poteva importarne alla principessa Torlonia – penso che anche Pasolini fosse invitato talvolta a palazzo – se a Pierpaolo piacevano i ragazzi?). Però: il mio distacco sarà anche effetto di vecchiaia? O del tempo in generale, tempo storico cambiato, adesso neanche il *gay pride* fa più scandalo, ci si va solo perché la Chiesa insiste nel condannarci.

Insomma, tutto questo emerge se ripenso a Tondelli. Che, appunto, mi sembra una terza via: né tragica né frivola, ma, come allora mi era sembrato di dover riconoscere, “amichevole”. C’è chi pensa che il femminismo ci abbia educato alla gentilezza, alla non violenza, Antigone vs. Creonte, la comunità vs. la società, ecc., abbia introdotto una cifra più umana nella nostra cultura. Non lo nego, ma credo che anche il femminismo senza la cultura gay, come l’ha vissuta e scritta Tondelli, avrebbe potuto rappresentare solo un avvicendamento di egemonie, dai maschi violenti alle donne dedite alla cura. Mai come quando rifletto a queste cose sento che la gayezza, il limite, la spina nella carne che ho spesso vissuto come una condanna, e che mi è stata fatta vedere così anche dalla mia religiosità, è una vera vocazione, anche religiosa. Per parafrasare po’ Brecht: forse “noi che volevamo edificare la gentilezza” possiamo davvero essere gentili.

«IO FACCIO MUSICA CON LE MIE PAROLE».
SULLA SCRITTURA “METICCIATA” DI PIER VITTORIO TONDELLI

Vanna Zaccaro

La stagione difficile, complessa, contraddittoria che va dagli anni '70, i “bollenti” anni post-sessantotto, alle soglie del nuovo millennio, ha trovato eco e rappresentazione in quella singolare esperienza di giovani autori che affidano il loro bisogno di esprimersi, di raccontarsi, ad una scrittura sempre più fedele ai modi dell'oralità e della sonorità, sempre più debitrice nei confronti dei sistemi della telecomunicazione¹, sempre meno letteraria in senso canonico, definita quindi come ‘scrittura del disagio’, e che si ‘riproducono’ nei loro personaggi picari, ribaldi e trasognati – per

¹ «Per dirla in formula, si passa da una fase, come quella delle neoavanguardie anni Sessanta, ancora per gran parte tributaria del primato di una lettura silenziosa, veicolata dal mezzo tipografico, ad una fase dominata invece dai valori della sonorità, fortemente presenti e incidenti, anche se, magari, resta un apparente ossequio al libro e ai suoi modi di impiego; ma viene minata, distrutta l'unità, la canonicità di una lingua correttamente affidata ad un lessico, a una grammatica, a una sintassi, dato che l'oralità, l'onda acustica preme, lavora ai fianchi, introducendo tutte le sue libertà, licenze, infrazioni. Da qui le abbondanti escursioni nei dialetti, o nelle lingue codificate del passato, in un avido saccheggio di ogni materiale espressivo; tanto, almeno idealmente, può sempre intervenire un provvidenziale processo di registrazione “ad alta fedeltà” per fissare valenze espressive altrimenti sfuggenti ad ogni possibilità di essere documentate. Insomma, dal primato di una dimensione semantica [...] si passa all'incremento di una dimensione pragmatica-performativa», in R. BARILLI, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-avanguardia*, Testo & Immagine, Torino 2000, pp. XIV e ss.

dirla con Tani – che vivono nei territori di confine, tra sogno, allucinazione e coscienza².

Di questa pattuglia di scrittori ‘ai margini’ del sistema, dei generi letterari, dei media, i “cannibali” dell’omonimo mensile, Tondelli, per paradosso autore ai margini e nello stesso tempo di successo, molto ‘al centro’, molto letto e discusso, condivide la vitalità, il gusto della beffa e della provocazione, ma anche la malinconia, gli scoramenti, il senso di disappartenenza. Una generazione che così descrive, riconoscendosi:

[...] formatasi culturalmente davanti al teleschermo, cresciuta con in testa il sound delle più belle ballate della storia del rock, divenuta giovane maneggiando i paperback e altri gradevoli frutti dell’industria culturale. Una generazione [...] in cui i linguaggi si confondono e si sovrappongono, le citazioni si sprecano, gli atteggiamenti e le mode si miscelano in un cocktail gradevole e levigato che forse è il succo di questa tanto chiacchierata postmodernità³.

L’ibridazione, il meticciamiento dei linguaggi sono individuati quindi come essere cifra distintiva di quella esperienza, di quella generazione, della sua generazione.

Frequentare il corso di laurea in Discipline Arte Musica e Spettacolo dell’Università di Bologna dal 1975 al 1980, partecipare cioè a quel laboratorio di idee, ricerche, sperimentazioni (si pensi agli insegnamenti di Eco, Barilli, Scabia, Celati, Anceschi, Camporesi, Ginzburg) quale è in quegli anni l’Università bolognese e il DAMS in particolare, segna fortemente Tondelli, non solo per certe predilezioni di temi, per l’esercizio dello stile “libero” che speri-

² Cfr. S. TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Mursia, Milano 1990, p. 198.

³ P. V. TONDELLI, *Nuovo fumetto italiano*, in *Fauna d’arte*, in *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2005, p. 225.

menta nei racconti di *Altri libertini*, ma soprattutto per aver dato corpo e voce a personaggi “collettivi”, giovani e ribelli, che da quel mondo e da quel clima culturale e politico sono ispirati.

In particolare, sono decisivi per la costruzione della sua visione di sé e del mondo e per lo sviluppo di un suo modello di scrittura l’incontro, incoraggiato da Celati, con la letteratura americana e gli autori della Beat generation, in particolare con Jack Kerouac, con la loro ricerca di una “parola musicale” che si pieghi ai ritmi del jazz, si avvicini ai ritmi della musica urbana e metropolitana. Di Kerouac apprezza il tentativo di «scrivere come se componesse musica [...] i pensieri e le emozioni procedono non tanto seguendo la dittatura del significato, quanto l’associazione dei sentimenti e delle emozioni»⁴. La lezione di Kerouac, per ammissione dello stesso Tondelli, si mostrò fondamentale:

Nello stile e nella scrittura. Lunghe pagine senza punteggiatura, ricordi del passato mischiati a una narrazione del presente. Brani di canzoni rock, motivi musicali, cadenze dialettali: insomma, una lingua non letteraria, non libresco, non burocratica. Questi erano i miei primi libri; soprattutto la ricerca di una scrittura nuova analogamente a quanto avevano fatto negli anni cinquanta gli autori come Kerouac, che avevano messo al centro della narrazione le piccole cose di ogni giorno, i personaggi emarginati, gli accadimenti quotidiani [...] È stato un avvicinare la pagina scritta ai ritmi della musica urbana e metropolitana. Il tentativo, perfetto in alcune sue pagine, di scrivere come se componesse musica. Sentirsi alla macchina da scrivere come alla tastiera di un pianoforte, suonando jazz. Il ritmo della frase

⁴ IDEM, *Nei sotterranei della provincia*, in *Il mestiere di scrittore*, in *Opere*, vol. II, cit., p.788.

– ora sincopato, ora disteso – riproduce e ricerca sulla pagina un andamento musicale⁵.

Come anche decisivo è l'incontro con Ferdinand Céline e la sua sperimentazione di una sintassi parlata; o con la meta-lingua di Alberto Arbasino, la quale nasce dal bisogno che l'autore di *L'anonimo lombardo* avverte di sentire finalmente l'odore di zolfo della realtà nelle pagine della nostra letteratura⁶. Idea che poi troviamo a fondamento del progetto di Tondelli di «inventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato»⁷: già nell'Ottanta Tondelli esprimeva la convinzione che il sound del linguaggio parlato, l'emozione del linguaggio parlato fosse l'unica strada che va dentro al racconto. Il testo diventa una questione di ritmo e i personaggi sono intensità emotive, sono «cortocircuiti di sound».

E poi la musica. I testi delle canzoni dei cantautori italiani e americani, indicati dallo stesso Tondelli (De André, Guccini, De Gregori, Tenco, Vasco Rossi, i Nomadi, l'Equipe 84, Dalla, gli

⁵ *Ivi*, pp. 786-790.

⁶ Cfr. A. ARBASINO, *L'anonimo lombardo*, Einaudi, Torino 1973, p. 86. Scrive Tondelli: «Ho sempre creduto che bisognasse partire da lì, che per un giovane la migliore palestra fosse proprio l'esercizio di quelle incontentibili e lucidissime poetiche espresse nelle lettere dell'*Anonimo* e in un certo senso “dimostrate” in alcuni racconti delle *Piccole vacanze*: il trip della poetica del “sale sulla ferita”, dell'andare dentro alle storie e alla realtà senza reticenze piccolo-borghesi; l'ossessione per un linguaggio e una comunicazione affettiva [...]; l'amore per le trame e l'intreccio e il “tutto raccontabile” [...] il rispetto per l'autonomia dei personaggi fatti di sangue e intensità intime [...] personaggi come scatto di linguaggio emotivo [...]. Cosa poi dire del “racconto” come scelta di scansione del testo, come miglior tempo della scrittura emotiva?», in P. V. TONDELLI, *Note ai testi di Altri libertini*, in *Opere. Romanzo, teatro, racconti*, vol. I, cit., pp.1120-1121.

⁷ P. V. TONDELLI, *Colpo d'oppio*, in *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 780.

Skiantos, Ligabue⁸, i Ladri di biciclette, Ballo, Lolli, Cohen, Nina Simone, Tim Buckley, Cat Stevens, Neil Young, Igors), la musica rock, la musica pop, ma anche la musica che si consumava nei locali della provincia emiliana – come il cosiddetto “punk filosovietico” dei CCCP – che gli restituiscono la «carnalità», come Tondelli la definisce, della sua terra, mescolati, impastati con la poesia, accompagnano dunque il suo itinerario di formazione, comune a tanti della sua generazione. Il bisogno di poesia negli anni della sua giovinezza è legato a parole e strofe di canzoni come ballate pop, testi psichedelici, neofuturisti, intimisti, sentimentali, onirici, politici, ironici, demenziali. Di qui la profonda passione per la poesia di Bob Dylan, di Joan Baez, dei Beatles, di Jim Morrison e Patty Smith. Per testi, come quelli ad esempio di un gruppo come gli Smiths, ma anche di Joyce, Dylan Thomas, Sartre, Musil, Genet. Né va dimenticato il fascino che la musica sacra gli ispira: la sua ricerca interiore lo porta infatti ad attraversare territori diversi. Lo dichiara in una serie di articoli scritti fra il 1987 e il 1989, raccolti poi con il titolo *Poesia e rock in Un weekend postmoderno*, in cui leggiamo:

Il bisogno di poesia, bisogno assoluto e struggente negli anni della prima giovinezza, è stato soddisfatto da intere generazioni mandando a memoria parole e strofe di canzoni [...] il rapporto che si aveva con le canzoni era e-

⁸ Di molti sarà addirittura ispiratore, come dichiara Ligabue in varie circostanze, dagli interventi ai seminari che si sono tenuti a Correggio su Tondelli, al suo volume *Fuori e dentro il borgo*, Baldini & Castoldi, Milano 1997. Per un approfondimento si legga l'intervista rilasciata da Ligabue ad Antonio Spadaro, ora in *Una grande botta di innamoramento per la letteratura. Ligabue e Tondelli tra letteratura e musica* in cui leggiamo: «Gli sono debitore per la curiosità, l'entusiasmo e la voglia di raccontare che mi ha trasmesso. [...] Ma a volte era anche un consigliere letterario, nel senso che attraverso Rockstar o le altre sue rubriche potevi avere dei consigli», in <http://www.antoniospadaro.net/ligabue.html>

sattamente identico a quello con la letteratura e la poesia colta: bisogno di capire, di interpretare, di memorizzare. E in più il piacere estetizzante di ritrovare le situazioni della propria vita espresse con dolcezza, garbo, ironia, alle volte anche con rabbia o carica polemica⁹.

In una intervista dell'85 su «Fare Musica» Tondelli dichiarò di scrivere sempre con la radio accesa: «sento che per me scrivere è come cantare, è il mio modo di far sentire la mia voce e di cantare» e ancora: «non si “ascolta” la musica, ma la si “abita”», come leggiamo nella sua postfazione a *Stagioni del rock demenziale* di Roberto “Freak” Antoni: il suono si diffonde come un contagio dalle cantine fino ai confini delle megalopoli.

Questo tipo di formazione¹⁰ consente a Tondelli di approdare al post-moderno, identificabile per Fulvio Panzeri nel «gioco

⁹ P. V. TONDELLI, *Poesia e rock*, in *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 335-340.

¹⁰ Che così, efficacemente, Tondelli sintetizza: «Se devo parlare dei miei anni formativi, da un lato metto tutta la letteratura americana del Novecento, da Fitzgerald al Kerouac più introverso per intenderci, per la facilità, l'immediatezza dello stile. Dall'altro, tra gli italiani, sono importanti quegli autori che maggiormente hanno lavorato sulla lingua o che hanno cercato poi di dare uno spacco generazionale o sociale del loro tempo e dei loro anni. Per cui ho scelto una linea che va da Gadda, che ancora trovo difficilissimo da leggere, ad Arbasino, includendo il primo Testori [...]. Rileggendo Arbasino sento una profonda identificazione: la provincia con le sue ragnatele di obblighi e costrizioni e anche piacevolzze, la campagna, il desiderio della città e della metropoli, le feste e i party, i viaggi, l'aggressività di togliersi di torno il vecchio. [...] Tre linee di fondo quindi: l'antiaccademismo degli americani, la linea lombarda del linguaggio e la linea, da Céline a Celati, dell'oralità e del parlato. [...] Tra gli *outsider* mi interessa Carlo Coccioli per il tipo di itinerario spirituale [...]. Poi naturalmente gli austriaci: Ingeborg Bachmann e Peter Handke. Ma anche Carson McCullers... Quello che mi colpisce è capire fino a che alto grado le donne siano capaci di descrivere i miei spaesamenti interiori [...]. Poi c'è Christopher Isherwood: di lui mi colpisce sempre il riportare argutamente e con ironia le conversazioni, i

della commistione tra i vari linguaggi» tra cui fumetto, teatro, musica e pittura¹¹ in cui è annullata ogni gerarchia tra i generi e in cui se mai prevale il ritmo martellante della musica rock sulla scrittura, la cui sintassi si piega alla successione degli accenti, alle catene di figurazioni ritmico-foniche, come Alberto Arbasino e Jack Kerouac gli hanno insegnato.

Lo stesso Tondelli assimila le sue prime opere, *Pao Pao*, *Rimini* e *Camere separate* ad una *jam session*, individuando nella tessitura

[...] l'intenzione comune di produrre un testo che abbia un andamento interno ritmico, analogo a certi ritmi musicali scelti di volta in volta. *Rimini* è proprio la prima sinfonia, in cui si trovano gli "adagi", i "lenti", i "prestissimi", e c'è il finale rossiniano. È tutto un po' variato sui tempi e sull'accelerazione improvvisa, come in una sinfonia, in cui c'è un tema che però viene di volta in volta giocato diversamente. Anche *Pao Pao* è molto musicale: l'ho pensato come una cantata di dodici mesi, una toccata e fuga. In *Camere separate* la narrazione è conclusa in ogni movimento, un po' come nella musica minimale o ambientale. C'è da sempre la stessa nota, lo stesso gruppo di note, che si riproducono quasi in circolo. Sembra sempre che non cambi niente, invece è un modo per scavare¹².

Per questo la sua scrittura è stata definita una "grande citazione musicale", fondata sul prezioso repertorio delle "canzoni generazionali", su una osmosi tra la musica e le sonorità della vita

dialoghi e le chiacchiere. [...] E Roland Barthes... *Frammenti di un discorso amoroso* è realmente paragonabile a una bibbia. Lì c'è tutto», in IDEM, *Il mestiere di scrittore*, cit. p. 1011.

¹¹ F. PANZERI, *Pianura progressiva*, intr. a P. V. TONDELLI, *Opere*, vol. I, cit., p. VIII.

¹² P. V. TONDELLI, *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 954.

che entrano nelle pagine tondelliane, dando vita ad un ritmo che finisce per essere fondante per cogliere la dinamica, la tensione intima della interiorità di Tondelli.

La conferma nelle parole che fa dire ad uno dei protagonisti del testo teatrale *Dinner party*, Didi Oldofredi, in cui chiaramente si identifica:

Non mi interessano le trame, i plot, quelle stronzature lì. [...] Io vado con l'orecchio. Cerco semplicemente di far sì che le parole mute della pagina diffondano il loro suono, la loro voce. Così che si crei un ronzio celebrale, che è la musica della pagina, il suo ritmo. Io cerco il ritmo, la musica dei miei anni, cerco di avere una frase che si possa cantare in testa, sì cantare, la stessa identica cosa. Io faccio musica con le mie parole. Per questo, le cerco. Le cerco, ma chi ti ascolta per una parola? Chi è capace di vivere per il suono di una parola?¹³

La ricerca di un ritmo coincide per Tondelli con una «ricerca di “narratività”, di leggibilità e di presa diretta con la realtà»¹⁴. Non è mosso solo da un'urgenza autobiografica, non è interessato solo al proprio ombelico – è l'accusa rivolta da alcuni a questi giovani scrittori ritenuti anemici, abulici –: vuole raccontare storie che narino il reale disgregato della contemporaneità:

I romanzi che ho scritto, le narrazioni si nutrivano molto di reportages, di escursioni nell'attualità, nel presente. [...] fare lo scrittore in questi dieci anni ha voluto dire avere una scrittura in grado di comprometersi con la contempo-

¹³ IDEM, *Dinner Party*, versione D, pp. 73-74, in *Note ai testi*, in *Opere*, vol. II, pp. 1159-1160.

¹⁴ IDEM, *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*, cit., p. 957.

raneità, coi gerghi, col parlato, con lo slang giovanile, con il sottofondo del rock e delle sue subculture. Per me fare lo scrittore ha significato questo¹⁵.

La sua scrittura, apparentemente facile, si pone a un tempo come una pratica di avvicinamento e di comprensione di una realtà sempre più indefinibile, illeggibile, indicibile, difficile da interpretare e anche solo da rappresentare, almeno attraverso le categorie a priori (come possono essere quelle politiche, ideologiche, letterarie convenzionali), si fa strumento per “trattenere”, “arginare” la deriva del reale, tale che Minardi definisce un *patchwork* il linguaggio di Tondelli, «una rete ritmico-musicale che è il vero principio organizzativo della narrazione tondelliana»¹⁶. Il diagramma linguistico di Tondelli illustra un uso mimico, lirico, “simpatetico” della parola, del tutto simile al parlato di quella generazione “apocrifa”, ibrida e spuria, che l'autore fa vivere nei racconti impetuosi, agglutinati, di *Altri libertini*¹⁷, con grande gusto per il vezzo linguistico, la perversione fraseologica, la devianza espressiva. Una operazione attraverso cui Tondelli, come avverte acutamente il linguista Massimo Arcangeli, non *accosta* o *innesta* o *incastra*, bensì *centrifuga* ad arte lessici e stili opposti, dal giovanile al ‘droghese’, a conglomerati e univerbati di varia origine e composizione, a elementi alloglotti, al

¹⁵ IDEM, *Il mestiere di scrittore*, cit., pp. 969 e segg.

¹⁶ E. MINARDI, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole 2003, p. 31.

¹⁷ Certo il romanzo-ritratto di questo mondo giovanile di cui, a parere di Barilli, «mostra i tratti del degrado, dell'appannamento, pari allo stesso stato di logorio umano e psicologico che ne colpisce gli utenti [...]. Questo mondo giovanile è ovviamente in rivolta contro tutte le imposizioni del dovere predicate dagli adulti, dal freudiano principio di realtà, e cerca di procurare abbondanti rivalse del principio del piacere attraverso il cibo, la droga, il sesso, con particolare calamitazione sulle possibilità di praticare quest'ultimo attraverso la variante omosessuale, perché tradizionalmente più proibita, e dunque più trasgressiva e liberatoria», in R. BARILLI, *È arrivata la terza ondata*, cit. p. 38.

parlato “in presa diretta”¹⁸, all’enumerazione, eredità della retorica classica rivisitata da Gadda che ne fa un uso parossistico con esiti parodici e grotteschi, in una sorta di collezionismo d’autore¹⁹, riconoscendo al parlato un *sound* che è il proprio di quella che definisce la ‘scrittura emotiva’, una scrittura che è viaggio, è azione, è corpo, linguaggio incarnato, è l’emozione del linguaggio parlato attraverso lo scritto:

La scrittura emotiva altro non è che il “sound” del
linguaggio parlato, definizione quest’ultima di un tale *Ano-*
nimo Lombardo del 1959 che nella sua lungimiranza genialoi-

¹⁸ Ma è possibile ricondurre un testo narrativo al dominio del parlato? Antonelli ritiene che «l’irriducibilità del parlato allo scritto [...] rende molto pericoloso commisurare la difficoltà dell’uno basandosi sull’altro e sconsiglia di valutare un testo narrativo col metro del parlato. Ma, anche ammesso che scritto letterario e parlato spontaneo siano grandezze commensurabili, per valutare un testo come quello narrativo c’è davvero bisogno di rifarsi ad un elemento esterno ed estraneo come il parlato in situazione? Non sarebbe più utile cercare d’interrogare quel testo *iuxta propria principia*, cercando – innanzi tutto – d’indagare i meccanismi interni, i procedimenti espressivi, le tecniche volte agli effetti propri della comunicazione letteraria (trasmettere emozioni, far piangere, ridere, immaginare, riflettere, ricordare, rabbrivire...)), in G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia, La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce 2006, p. 46. Di contro, ci sono posizioni come quella di Arcangeli, che pur riconoscendo che scritto e parlato rappresentano sistemi ontologicamente distinti, ritiene che non si possa, in nome di una poco credibile deontologia dell’operare critico, giudicare negativamente l’opera di un autore che ha inteso riprodurre il parlato conversazionale. Cfr. M. ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma 2007, p. 167. Sulla questione il dibattito è molto acceso tra i linguisti, e non solo, segno del rilievo che ha nel sistema della comunicazione.

¹⁹ M. ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, cit., pp. 49 e segg. che contrappone quello di Tondelli al collezionismo da discarica già evocato nel supermercato delle parole nel *Boccalone* di Enrico Palandri (1979) in cui il linguaggio stesso è deposito di merci, l’identità merce di scambio.

de, già un quarto di secolo fa scriveva: «Il lavoro più giusto e più difficile che si possa fare oggi con la nostra lingua è proprio quello di inventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato».

La scrittura emotiva è dunque sound, codice sonoro; è catena fonica; ma non è così, per esempio, la trascrizione di una registrazione al magnetofono di un qualsiasi cicaleccio. Si sente che non c'è niente di vivo, dopo. Lo sa l'*Anonimo* e, in teoria, lo sa pure James Baldwin, che pressappoco dice che la tecnica letteraria di un "linguaggio reale" prevede sempre l'assunto che i personaggi parlino nel libro come parlerebbero nella realtà, se ne fossero capaci²⁰.

Un *sound* che è voce collettiva, ma orchestrata, come è nella tradizione narrativa novecentesca e non solo – lo sottolinea bene Segre – dal narratore che conduce e dirige, un'orchestra composta di una sola voce infinite volte rifratta, quella appunto del narratore²¹. Tondelli "dialoga" da osservatore partecipante con la sua opera e i suoi personaggi, assumendo la nozione bachtiniana di polifonia come fosse il principio di individuazione del suo stesso rapporto con i fatti, le persone e le cose del mondo. In sostanza, Tondelli è una sorta di corpo-sentina immerso nel flusso della realtà, quasi a scongiurare attraverso l'operazione letteraria il rischio e la dannazione dell'anomia, sempre concreti nelle esperienze *beat* e *borderline*. Benché sia cosciente che essa, da sola, non può salvarlo, la accoglie tuttavia come l'unico dispositivo espressivo capace di evocare la congerie, inarticolata e indistinta, del postmoderno, con le sue derive e le sue infinite differenze.

Insomma, la scrittura stessa di Tondelli è il sintomo e l'elaborazione stessa di un patente, avvertibile disagio: nel suo cor-

²⁰ P. V. TONDELLI, *Opere*, vol. II, cit., p. 780.

²¹ C. SEGRE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, p. 5.

pus linguistico-tematico-espressivo lo scrittore ricerca le chiavi e i canoni di una possibile letteratura del postmoderno, atipica, ibrida, intertestuale, che aspira a ricomporre e a puntellare, avviluppandole nella rete verbale delle “storie”, le fratture, le contraddizioni, le opposizioni e le molteplici esperienze della realtà.

Dunque il senso di disagio, di perdita, di dolore, di frustrazione di cui Tondelli si fa latore e portavoce è propriamente il sintomo di un’irrequietudine generazionale, nel senso storico ed epocale del termine: esprime la dicotomia espressiva fra il vecchio e il nuovo mondo sociale, fra la concezione monolitica ideologica e sovrastrutturale del mondo la visione polifonica, ibrida, sincretica del postmoderno.

Dalla “inabitabilità” del centro, della lingua, del vecchio mondo ideologico, scaturisce la tensione al nomadismo, al sincretismo, alla devianza (droga, ebbrezza, polisessualità, ibridazione dei linguaggi e dei generi), alla polifonia, alla fuga, in opposizione alla sedentarietà e alla centralità (anche linguistica: si abita la lingua) tipiche della cultura ‘provinciale’.

Il malessere tondelliano appare come il segno primario, la scalfitura profonda di una precisa consapevolezza: l’esperienza è ineffabile e indeterminante, sia in una prospettiva pragmatico-esistenzialista, sia, per converso, a un livello linguistico-espressivo. Non a caso quando nell’autore (che sentirà progressivamente il bisogno di affrancarsi dai superficiali giudizi di “giovanilismo” dati al suo lavoro) si affievolisce il sentimento della coralità e dell’identificazione giovanile e si spegne gradualmente il gusto per una “riforma espressiva”, virando verso una concezione di letteratura più introspettiva e intimistica (con *Camere separate* ad esempio), germina fatalmente una disperazione ben più profonda della generica inquietudine di *Altri libertini*. Aveva creduto che la scrittura, la letteratura avrebbe potuto salvarlo. «Io ho sempre pensato che la scrittura avrebbe potuto, magari in anni e col lavoro, “salvare” la

storia miserrima [...] (la mia) in un “canto epico” (un epos). E forse ci sarei riuscito [...]»²².

Ma non sarà così.

Il canto epico non salva, può però interrogarci, può aiutarci a capire.

In *Rimini* Alberto, sassofonista, di fronte al mare in burrasca suona la sua passione, la sua rabbia, il suo amore: «E il suono del sax, la sua musica, fu come il rauco grido di dolore delle cose e degli uomini colti in quel momento bagnato, all'alba, dopo il diluvio»²³.

²² Tondelli scrive questo appunto a matita sulla *Traduzione* paolina di Testori nella notte tra il 7 e l'8 settembre del 1991. Leggo in A. SPADARO, *Lontano dentro se stesso. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002, p. 246-247.

²³ P. V. TONDELLI, *Rimini*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 524.

INDICE DEI NOMI

A cura di Anna Langiano

- AFFINATI ERALDO, 41n.
ALERAMO SIBILLA, 79
ALINOVİ FRANCESCA, 182n.
ALLEGRI ANTONIO, 231
AMALFITANO PAOLO, 95n.
AMMANITI NICCOLÒ, 12n.
ANCESCHI LUCIANO, 22, 49
ANDERS GÜNTHER, 175n., 176
e n.
ANDREOLI ANNAMARIA, 27, 28
ANTONELLI GIUSEPPE, 248n.
ANTONI "FREAK" ROBERTO,
45, 46, 244
ARBASINO ALBERTO, 7, 23, 51,
60, 79, 178n., 235, 236, 242 e
n., 244 e n., 245
ARBORE RENZO, 63 e n.
ARCANGELI MASSIMO, 40, 247,
248n.
ARFELLI DANTE, 79
ASOR ROSA ALBERTO, 69n.,
82n.
AYRTON PETER, 41n.

BACHELARD GASTON, 92 e n.
BACHMANN INGEBORG, 110n.,
199, 221 e n., 228, 244n.

BACHTIN MICHAİL, 57
BAGNI PAOLO, 22
BAEZ JOAN, 243
BAGLIONI CLAUDIO, 126
BALDINI ANTONIO, 79
BALDINI RAFFAELLO, 80
BALDASSARI TOLMINO, 80
BALDWIN JAMES, 249
BALLESTRA SILVIA, 12n.
BALLO (BALESTRI NICOLA),
243
BALZAC HONORÉ, 159
BARICCO ALESSANDRO, 41n.
BARILLI RENATO, 89 e n., 90,
239n., 240, 247n.
BARTH KARL, 78
BARTHELME DONALD, 23
BARTHES ROLAND, 16, 18, 19,
56, 57n., 68 e n., 116, 118,
119n, 194, 245n.
BASSANI GIORGIO, 79
BATTISTI LUCIO, 55
BELLANOVA MADDALENA, 48
BELTRAMELLI ANTONIO, 79
BERNASCONI ERIK, 47
BERNANOS GEORGES, 236

INDICE DEI NOMI

- BERTONI ALBERTO, 41n, 44,
47, 232n.
 BETTO FILIPPO, 228, 229n.
 BICHSEL PETER, 109
 BLOOM HAROLD, 53
 BONHOEFFER DIETRICH, 78
 BOURNEUF ROLAND, 95n.
 BRECHT BERTOLT, 237
 BREVINI FRANCO, 80
 BRIZZI ENRICO, 12n., 134
 BROLLI, 182
 BRUSCIA SIMONE, 46
 BUCKLEY TIM, 243
 BUKOWSKI CHARLES, 23, 87
 BUIA ELENA, 9n, 41, 47
 BURROUGHS WILLIAM
 SEWARD, 23

 CALVINO ITALO, 13, 63, 90,
207
 CÀMARA HELDER, 78
 CAMPORESI PIERO, 240
 CANOBBIO ANDREA, 103 e n.,
104
 CAPUTO RINO, 27
 CARMO ABREU MARIA DO, 36
 CARNERO ROBERTO, 40, 90n.,
91n., 194n.
 CARPINTERI GIORGIO, 182
 CARUSO IGOR ALEXANDER,
192n., 218n.
 CASADEI ALBERTO, 41n.
 CASINI BRUNO, 45, 46
 CASTELLUCCI ROMEO, 183n.

 CELATI GIANNI, 21, 23, 55, 71,
240, 241, 244n.
 CELINE LOUIS-FERDINAND,
23, 60, 61, 174n., 181, 242,
244n.
 CHANDLER RAYMOND, 22
 CHARDIN TEILHARD DE, 78
 CHATWIN BRUCE, 128
 CILENTO ANTONELLA, 47
 CIMADOR GIANNI, 47
 COCCIOLI CARLO, 25, 26n., 76,
77 e n., 78, 79, 230, 235,
244n.
 COCTEAU JEAN, 60
 COHEN LEONARD, 212, 217,
243
 COLLETTI FAUZIA, 50
 COMISSO GIOVANNI, 79
 COPIOLI ROSITA, 80
 CORI STEFANIA, 27, 28

 DALLA LUCIO, 242
 D'ALEMA MASSIMO, 44, 59,
60n.
 DANIELOU JEAN, 78
 D'ARZO SILVIO, 231
 DAOLIO ROBERTO, 47
 DAVICO BONINO GUIDO, 37
 DE AGUIRRE LOPE, 72, 73 e n.
 DE ANDRÉ FABRIZIO, 217, 242
 DEBBI DAMIANO, 45
 DEBENEDETTI GIACOMO, 192
 DE GREGORI FRANCESCO, 242
 DEIDIER ROBERTO, 71n.
 DEL BUONO ORESTE, 134, 135

INDICE DEI NOMI

- DELEUZE GILLES, 179
 DELFINI ANTONIO, 231
 DELLA CORTE FEDERICO, 39
 DE MARIA RENATO, 183n.
 DE PISIS FILIPPO, 79
 DE SARIO BEPPE, 128 e n.
 DE VIGNY ALFRED, 222
 DI GIAMMATTEO FERNALDO,
 92n.
 DI STEFANO PAOLO, 9n.
 DI GESÙ MATTEO, 12n.
 DOGLIANI PATRIZIA, 128n.
 DONINELLI LUCA, 41n.
 DEMBY DRUDI LUCIA, 71n.
 DÜRER ALBRECHT, 187
 DYLAN BOB, 243
- ECO UMBERTO, 15, 16n., 21, 55,
 56, 240
 ESCHILO, 14
 ESTRADA JORDI, 36
- FÀVARO ANGELO, 32
 FELLINI FEDERICO, 50
 FENOCCHIO GABRIELLA, 12n.
 FERRETTI GIOVANNI LINDO,
 182n.
 FERRONI GIULIO, 28, 41n.
 FITZGERALD FRANCIS SCOTT,
 244n.
 FORATTINI GIORGIO, 130
 FOSCOLO UGO, 60
 FRANZONI GIOVANNI, 22
 FRASNEDI FABRIZIO, 44, 47
- GADDA CARLO EMILIO, 244n.,
 248
 GALAVERNI ROBERTO, 13 e n.
 GARELLA NANNI, 44
 GASSMAN VITTORIO, 51
 GAUDÌ ANTONI, 142
 GENET JEAN, 60, 243
 GERVASONI MARCO, 131 e n.,
 GHIDINI ALBERTO, 121, 122
 GIGLIO FRANCESCA, 28
 GINSBERG ALLEN, 71
 GINZBURG NATALIA, 240
 GIUDICI GIOVANNI, 51
 GIULIANI ALFREDO, 49, 51
 GNERRE FRANCESCO, 39
 GOLINO ENZO, 41n.
 GRANESE ALBERTO, 28
 GRIGNETTI FRANCESCO, 132
 GROPIUS WALTER, 183n.
 GUARESCHI GIOVANNI, 81
 GUATTARI FÉLIX, 179
 GUCCINI FRANCESCO, 127, 242
 GUERRA TONINO, 80
 GUGLIELMI ANGELO, 41n., 51
 GURRERI CLIZIA, 27
- HANDKE PETER, 20 e n., 187,
 209n., 244n.
 HITCHCOCK ALFRED, 174n.
 HARENDT HANNA, 176
 HOPPER EDWARD, 183n.
- IACOLI GIULIO 11n., 39, 47
 ISHERWOOD CRISTOPHER,
 244n.

INDICE DEI NOMI

- IZZO LUCIO, 46
 JACKSON JOE, 217 e n., 218
 JAMES HENRY, 82 e n.
 JEDLOWSKI PAOLO, 19n.
 JOAQUÌN JORDÀ, 34
 JORI MARCELLO, 182, 183n.
 JOYCE JAMES, 60, 134, 243

 KAHLAU HEINZ, 218n.
 KEROUAC JACK, 60, 71, 128,
 184n., 204, 241, 244n., 245.
 KINSKI KLAUS, 73
 KLIMKE CHRISTOPH, 35
 KRAMSKY, 182
 KUNDERA MILAN, 63

 LACLOS PIERRE AMBROISE
 FRANÇOISE CHODERLOS
 DE, 107, 210 e n.
 LANGIANO ANNA, 28
 LANZILLOTTA MONICA, 40
 LA PORTA FILIPPO, 41n.
 LASSANDARI ANDREA, 81
 LATTANZI ANTONELLA, 44
 LAVAGETTO MARIO, 53n.
 LEAVITT DAVID, 60, 234
 LEOPARDI GIACOMO, 50, 60,
 214
 LEVI PRIMO, 57
 LEVRINI LUIGI, 9n., 40, 47,
 48n., 229n.
 LIGABUE LUCIANO, 44, 243 e
 n.
 LOLLI CLAUDIO, 127, 243

 LOMBARD LAURENT, 27
 LOMBARDO RADICE MARCO,
 58 e n.
 LONGANESI LEO, 50
 LONGO GIUSEPPE, 41n.
 LORENZINI NIVA, 49
 LUCARELLI CARLO, 41n.
 LUPERINI ROMANO, 41n.
 LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, 187
 e n.

 MADONNA (CICCONE LOUISE
 VERONICA), 56
 MAGELLANO FRANKIE, 45, 46
 MAJELLARO NINO, 41n.
 MALAVASI GABRIELE, 36n., 40,
 47, 48n.
 MALERBA LUIGI, 41n.
 MANFREDI GIANFRANCO, 127
 MANGANELLI GIORGIO, 70,
 71n., 208n.
 MARAI SANDOR, 67 e n., 68
 MARCUSE HERBERT, 218n.
 MARCUZZI ALESSIA, 36n., 40,
 47, 48n.
 MARLEY BOB, 126
 MASONI TULLIO, 75, 76
 MASONI VILLER, 28, 32n., 37n.,
 39, 44, 47, 48n.
 MATTOTTI LORENZO, 182 e n.,
 183n.
 MATVEJEVIĆ PREDRAG, 64
 MAYER CHRISTOPH, 46
 MAZZOLARI PRIMO 78
 MCCULLERS CARSON, 244n.

INDICE DEI NOMI

- MILANI LORENZO, 78
 MINARDI ENRICO, 12n., 38,
 247 e n.,
 MINETTI MARIA GIULIA, 133,
 135n.
 MONDELLO ELISABETTA, 12n.,
 39, 44, 47
 MONTALE EUGENIO, 8 e n.
 MORANTE ELSA, 57
 MORAVIA ALBERTO, 59
 MORETTI MARINO, 79
 MORRISON JIM, 60, 243
 MORRISSEY STEVEN PATRICK,
 212, 218
 MUSIL ROBERT, 90, 243

 NEGRONI ENZA, 37n., 45, 46
 NIETZSCHE FRIEDRICH, 60
 NISINI GIORGIO, 36n., 39, 40,
 47, 48n.
 NOVE ALDO (CENTANIN AN-
 TONIO), 12n.

 ORENGO NICO, 24n.
 OLDOFREDI DIDI, 246
 ORIANI ALFREDO, 79
 OUELLET RÉAL, 95n.

 PALANDRI ENRICO, 22, 39,
 41n., 58, 59n., 248n.
 PANZERI FULVIO, 8n., 32n., 33,
 38 e n., 39 e n., 40, 41n., 44,
 46, 47, 48n., 56n., 69 e n.,
 70n., 80n., 83n. 85n., 91n.,
 107n., 111n., 113n., 125,
 192, 194n., 195n., 197 e n.,
 203n., 207n., 208n., 213n.,
 216n., 227n., 229n., 231n.,
 240n., 244, 245n.
 PANZINI ALFREDO, 79, 81
 PARDI NICOLETTA, 134, 135
 PARISE GOFFREDO, 57
 PARKER CHARLIE, 71
 PASOLINI PIER PAOLO, 13, 22,
 79, 129, 178n., 235, 236
 PAZIENZA ANDREA, 127, 132,
 133, 134, 135 e n., 137, 138 e
 n., 182 e n., 191, 204
 PEDRETTI NINO, 80
 PELLEGRINO MICHELE, 78
 PERGREFFI LUCIA, 44
 PETRARCA FRANCESCO, 214
 PETRUCCI SICILIANO FLAMI-
 NIA, 233n.
 PIERANGELI FABIO, 28
 PICONE GENEROSO, 41n.,
 130n., 194n., 195n., 197 e n.,
 203n., 229n.
 PINOTTI ANDREA, 17n.
 PIOVENE GUIDO, 57, 79
 PIRSIG ROBERT, 73, 74 e n., 75
 PLEASANCE SIMON, 36
 POMELLA ANDREA, 13n.
 PORCELLI UGO, 63n.
 PORTA ANTONIO, 51
 POZZI ANNA, 28
 PRICE RICHARD, 22
 PROKOSCH FREDERIC, 72
 PROUST MARCEL, 60, 224 e n.

INDICE DEI NOMI

- QUINO (LAVADO TEJÓN
JOAQUÍN SALVADOR), 130
- RAIMONDI EZIO, 47
- RAMADHANI-MUSSA KOMBO-
LA, 39
- RASY ELISABETTA, 41n.
- RAVERA LIDIA, 58 e n.
- REED LOU, 23
- REGNAR BRIGITTE, 36
- REMELLI ANNA, 47
- RILKE RAINER MARIA, 60, 195
- ROCCHI GIULIANA, 80
- RODCHENKO ALEXANDER M.,
183n.
- ROMAGNOLI GABRIELE, 126n.
- ROSSI VASCO, 242
- ROTA ENOS, 9n., 25n., 27, 191,
233n.
- SABELLI FIORETTI CLAUDIO,
232n.
- SAINI-EXUPÉRY ANTOINE DE,
36
- SALES FRANCISCO, 35
- SANGUINETI EDOARDO, 41n.,
49, 51
- SANTACROCE ISABELLA, 12n.
- SANTANGELO EUGENIO, 47
- SANTOLI CARLO, 28
- SARTRE JEAN PAUL, 60, 187,
243
- SCABIA GIULIANO, 240
- SCARPA TIZIANO, 41n.
- SCERBANENCO GIORGIO, 79
- SCHMIDT-HENKEL HINRICH,
36
- SCHWARZ BENJAMIN, 35
- SCIASCIA LEONARDO, 57
- SEBASTIANI ALBERTO, 38, 39
- SEGRE CESARE, 249 e n.
- SELBY HUBERT JR., 23
- SELS NICOLE, 34, 35, 36
- SERRA MICHELE, 134
- SGARBI ELISABETTA, 46
- SHAKESPEARE WILLIAM, 73
- SKLOVSKIJ VIKTOR BORISOVIČ,
80
- SICILIANO ENZO, 27, 233n.
- SIEGERT SANDRA, 36n., 41 e n.,
42
- SIMONE NINA, 243
- SITI WALTER, 41n.
- SMITH PATTY, 126, 243
- SOLLERS PHILIPPE, 174n.
- SPADARO ANTONIO, 9n., 11n.,
12 e n., 38, 41 e n., 42, 43,
47, 105n., 193n., 194n., 196
e n., 203 e n., 226n., 243n.,
251n.
- STENDHAL (BEYLE MARIE-
HENRI), 90
- STEVENS CAT, 243
- STRAUSS BOTHO, 112n., 216n.
- SZEWCZYK ANDRZEJ, 47
- TAGLIAFERRI ALDO, 22, 39,
41n., 44, 115n.
- TANI STEFANO, 240 e n.

INDICE DEI NOMI

- TCHAIKOVSKY PYOTR ILYICH, 236
TENCO LUIGI, 23, 242
TESTORI GIOVANNI, 235, 244n., 251n.
THOMAS DYLAN, 243
TODOROV TZVETAN, 19 e n.
TOLKIEN JOHN RONALD REUEL, 76
TORRES CAMILLO, 78
TRUFFAUT FRANÇOIS, 174n.
TSÉ-TUNG MAO, 179
TURCHI GIANDOMENICO, 48
TUVELLI IGORT, 182n.
- VAN DEN BOSSCHE BART, 41n., 47, 81, 82n.
VANONI ORNELLA, 217
VASQUEZ FRANCISCO, 72
VATTIMO GIANNI, 28, 86
- VERDINO STEFANO, 57n.
VERSACE GIANNI, 121
VISCANTI LUCHINO, 51
VISCANTI MARIA VITTORIA, 51
VITANTONIO CARLA, 46
VOLPONI PAOLO, 57
- WAHL FRANÇOIS, 35, 115n.
WENDERS WIM, 71
WHITMAN WALT, 60
- YOUNG NEIL, 243
YOURCENAR MARGUERITE, 183n.
- ZACCARO VANNA, 28
ZAMBONI MASSIMO, 46
ZANETTI GIANFRANCO, 44
ZANZOTTO ANDREA, 51

INDICE DELLE OPERE DI PIER VITTORIO TONDELLI CITATE

A cura di Anna Langiano

- Aguirre*, 72, 73
Altri libertini, 9n., 10, 14, 20, 21, 21n., 23, 34, 37, 44, 55, 59, 60, 62, 86, 91, 105, 113, 117, 128, 132, 174n., 183, 185n., 187, 189, 193, 227, 228, 230, 231, 241, 24, 250
Biglietti agli amici, 9, 27, 28, 40, 105, 113n., 193, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215 e n., 216 e n., 217, 218, 219, 220 e n., 221, 222 e n., 223 e n.
Cabine! Cabine!, 79, 80, 81
Camere separate, 9n., 14, 20, 27, 31, 34, 35, 56, 62, 76, 105, 111 e n., 112, 113, 114, 115 e n., 116, 118, 119, 121, 122, 123, 128, 174n., 188, 191, 193, 194, 197, 199, 200, 201, 202, 203n., 204, 205, 217n., 231, 245, 250
Car-week, 75
Carlo Coccioli, 77, 78, 79
Colpo d'oppio, 15, 61, 242
Conversazioni, 9n., 20, 21
Dinner party, 9n., 20, 40, 44, 246
Fenomenologia dell'abbandono, 18, 19, 82, 83, 193, 218n., 219n.
Frammenti di un autore inattivo, 36
Geografia letteraria, 70, 75, 79, 81, 82
Il diario del soldato Acci, 9n., 185n.
Il mestiere di scrittore, 9n., 60 e n., 105, 106, 111, 112n., 113n., 173, 174 e n., 175n., 177n., 178n., 184n., 186, 187 e n., 188, 208, 209n., 215n., 216n., 222, 229, 244n., 245n., 246, 249
Ipotesi romanzesche sul presente, 184n.
J. R. Tolkien, 76
La notte della vittoria (Dinner Party), 3, 39
L'abbandono, 9n., 38, 192, 193, 197, 204

INDICE DELLE OPERE DI PIER VITTORIO TONDELLI CITATE

- Nei sotterranei della provincia*, 204, 241, 242
Nuovo fumetto italiano, 240
Ombre dell'estate, 63, 64, 189
Pao Pao, 9n., 14, 28, 29, 34, 35, 55, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99 e n., 100, 101, 102, 103, 104, 105 e n., 106 e n., 116 e n., 117, 128, 174n., 183n., 212 e n., 235, 245
Peter Handke, 20
Pier a gennaio, 36, 188n., 197
Poesia e rock, 243, 244
Post Pao Pao, 85
Progetto under 25, 9n.
Questa specie di patto, 212n
Rimini, 9n., 12, 14, 18, 20, 28, 35, 37, 39, 51, 56, 62, 63, 128, 141, 142, 143, 144, 145 e n., 146 e n., 147 e n., 148, 149, 150 e n., 151, 152, 153 e n., 154 e n., 155, 156, 157, 158, 159 e n., 160 e n., 161 e n., 162, 163, 164, 165, 166, 167 e n., 168 e n., 169, 170, 171, 174n., 178n., 185 e n., 187, 190, 193, 211, 217, 222 e n., 245, 251
Robert M. Pirsig, 74
Sabato italiano, 9n.
Sulle strade dei propri miti, 71, 72, 177
Un momento della scrittura, 25, 207, 208
Un weekend postmoderno, 9n., 12n., 28, 37, 56, 60n., 68, 69, 70, 81, 119, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 139, 174, 176n., 179, 180, 181, 184n., 185 e n., 186, 189, 191, 192, 193, 197, 198, 204, 212, 227, 228, 230, 231
Un racconto sul vino, 61 e n., 229
Una conferenza emiliana, 20, 107, 108, 109, 110
Una scena per l'età del rock, 62, 174n., 245, 246
Un'estate fra le righe, 20
Viaggiatore solitario, 197, 199, 201, 202, 221

INDAGINI LETTERARIE

e.book

Andreoli
Di Domenico
Fàvaro
Giulio
Guarino
Lauria
Malinconico
Pesce
Saccoccio
Stazzone
Zito

Edizioni Sinestesie