



Guglielmo Pispisa

TONDELLI E GLI ANNI OTTANTA

*Rilettura di un decennio attraverso
il suo cantore predestinato*

EDIZIONI SINESTESIE

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

13

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

13

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 GIANNINO 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 SACCOCCIO, DARIO STAZZONE, MARIA LUCIA ZITO
7. *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno, ebook*. Contributi di LUCILLA BONAVITA, 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, Carlangelo 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
12. *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, a cura di ANGELO FÀVARO

GUGLIELMO PISPISA

TONDELLI E GLI ANNI OTTANTA
*Rilettura di un decennio attraverso
il suo cantore predestinato*

EDIZIONI SINESTESIE

Responsabile di Redazione: Stefania Cori

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-25-2 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-26-9 *ebook*

Finito di stampare nel mese di luglio 2013

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

INDICE

I. <i>Anni Ottanta. L'immagine che non si vede</i>	Pag. 7
II. Altri libertini	» 35
III. Pao Pao	» 79
IV. <i>L'ambizione e la rappresentazione. Dinner party e il "caso" Rimini</i>	» 103
V. <i>Dall'elegia al sublime. L'ennesima rinascita dell'ultimo Tondelli</i>	» 167
VI. <i>Oltre la scrittura e oltre il postmoderno. Il testimone influente</i>	» 237
<i>Conclusioni</i>	» 279
<i>Bibliografia</i>	» 295
<i>Indice dei nomi</i>	» 305

CAPITOLO I

Anni Ottanta. L'immagine che non si vede

1. *Tempi e modi di un'orazione funebre*

Il *de profundis* di un'epoca non si registra quando, in quella successiva, appaiono istanze e temi contrastanti e inconciliabili con quelli che hanno caratterizzato e vivificato la precedente. Il conflitto infatti deriva dalla contrapposizione di due modi di intendere il mondo compresenti e reattivi l'uno all'altro e, conseguentemente, testimonia la vivacità di entrambi. L'impegno politico pervasivo e onnicomprensivo degli anni settanta non muore nell'individualismo capitalista e nella leggerezza sconfinante in superficialità degli anni ottanta, perché questi nascono in risposta a esso.

La fine di un'epoca, invece, si manifesta con la sua celebrazione, con il *revival*, ossia la rappresentazione in vuoto simulacro di gesti e abitudini ormai privi di significato che mantengono unicamente una loro fascinazione estetica, spendibile nella moda come rievocazione di ciò che fu e che non è più. Un rituale *in absentia*, un funerale.

Gli anni sessanta non muoiono nelle rivendicazioni della classe operaia e nelle manifestazioni di piazza del decennio successivo, ma piuttosto nei recuperi musical-cinematografici-televisivi operati negli anni ottanta, in cui la problematicità e il senso profondo di quel periodo storico vengono ridotti alle figurette parodiche che popolano operazioni nostalgia come *Sapore di mare*. Il film di Carlo Vanzina, che ebbe un seguito e varie imitazioni, è il perfetto esem-

pio di quei prodotti di massa, agiografici e privi di senso storico, che, al di là d'ogni discorso critico sulla loro qualità, non rilevante in questa sede, manifestano la volontà di recuperare l'aspetto più superficiale e folclorico di un'epoca proprio perché essa non c'è più, non produce tensione sociale ed è dunque perfetta per essere tramutata in genere di consumo. Ed ecco dunque "i favolosi anni sessanta" serviti alla tavola imbandita del nostro immaginario ludico come una consolatoria minestra concentrata di luoghi comuni del bel tempo che fu, la spensieratezza del boom economico e delle solite quattro canzonette allegre (non a caso la colonna sonora del film citato è infarcita di pezzi di Edoardo Vianello mentre ne è del tutto assente Sergio Endrigo, per esempio, e Luigi Tenco viene richiamato *en passant* come icona irrinunciabile di una pensosità malinconica che fa sempre colore ma va comunque ridotta all'osso).

Allo stesso modo gli anni settanta sono morti nel rilancio dei pantaloni a zampa d'elefante e delle giacche strette e sagomate avvenuto a opera degli stilisti di moda degli anni novanta. Il recupero del potenziale iconico della figura del ribelle antagonista dei Settanta è stato compiuto ancora una volta a fini commerciali, inquadrando un'imitazione dell'esempio originale in un contesto di scontro solo apparente ed esteticamente potenziato da un tocco di *glamour* moderno. Si è cominciato a vestire alla moda dei contestatori, senza avere alcuna reale volontà di contestare. Ancora una volta, dunque, la rievocazione come rito che ossequia un tabernacolo vuoto, un significante privo di significato.

Da qualche tempo un processo in tutto e per tutto simile è stato avviato anche per gli anni ottanta. Sempre più frequenti sono i *revival* e le malinconie disinnescate vagheggianti presunti primati mai davvero esistiti: maggiore creatività, musica più bella. E ancora film e pubblicazioni dedicate. È dunque arrivato il momento in cui si marca una distanza definitiva da quell'epoca. Una distanza non

solo temporale ma ideologica, sentimentale, che costituisce un pre-requisito fondamentale per avviare un'analisi che eviti di cadere nell'errore che molti hanno fatto e fanno nel prendere quegli anni in considerazione, ossia quello di sottovalutarli, liquidandoli con le solite due parole che in genere si adoperano per definirli: edonismo e superficialità.

Molto più dei decenni precedenti, gli Ottanta sono stati attraversati da una varietà multiforme di stimoli e tendenze, nessuno di essi però abbastanza forte da imprimere la propria influenza su un'intera generazione, e questo rende difficile restituirne un quadro complessivo e unitario o, quantomeno, coerente. Gli scrittori di questo periodo sono, proprio per questo motivo, più difficili da definire e catalogare.

2. *Un fugace sguardo a ritroso*

Nel secondo dopoguerra le vicende belliche, soprattutto con riferimento alla resistenza partigiana e antifascista, avevano ispirato la produzione narrativa, istradandola su una china neorealistica di stretta attinenza alla cronaca. Il romanzo si era fatto testimonianza e documento. Era il nuovo strumento attraverso il quale, sottraendola alle classi egemoni del ventennio precedente, chi aveva sofferto la dittatura fascista avrebbe dovuto ricostruire e inverare la propria esperienza di vita raccontandola senza i filtri e i belletterismi tipici del passato. La spesso programmatica antiletterarietà di simili prodotti, con l'eccezione di alcuni illustri nomi (Vittorini, Fenoglio, Pavese, Rigoni Stern, Pratolini, il primo Calvino, Pasolini), così come le intenzioni morali e sociali, chiaramente ribadite da Vittorini nel primo editoriale della rivista «Il Politecnico»¹, vennero

¹ E. VITTORINI, «Il Politecnico», ristampa anastatica dal n. 1 (29 set.1945) al n. 39 (dic.1947), Einaudi, Torino 1989.

però già dagli anni cinquanta superate dai suoi stessi interpreti migliori. Il Pasolini di *Ragazzi di vita*, per esempio, che indica una via nuova che sta fra descrizione della realtà ed esperimento linguistico di matrice indiscutibilmente letteraria, ovvero la disciplina stilistica e compositiva di Fenoglio, del quale Gino Tellini osserva acutamente:

Le tormentate riscritture di Fenoglio intendono attuire l'urto memoriale, lirico e nostalgico del documento autobiografico, per una rappresentazione prospettica, non affettivo-sentimentale ma drammaticamente critica, sì da bruciare ogni scoria di referto cronachistico, ogni alone di neorealismo edificante. Lo stile è asciutto ma controllatissimo: il linguaggio è imbevuto di forme dialettali e gergali, anglicizzanti e iperdotte, di neologismi e di sprezzature sintattiche, ma con effetto non basso-mimetico, bensì alto, riflessivo, solenne².

Un discorso assai simile, nel segno di un rigore espressivo che sia in grado di tenere a bada l'impatto emotivo del racconto della tragedia vissuta per esperienza diretta, stemperando ogni retorica e rendendo in tal modo ancor più "scientifica" la propria osservazione³, si riscontra altresì in tutta l'opera memoriale di Primo Levi.

Nel passaggio dagli anni cinquanta ai sessanta, la tendenza neorealistica viene soppiantata da un forte ritorno dei valori letterari più comuni e tipici del romanzo *comme il faut* che avrebbe condotto all'affermazione di quello che, con un'approssimazione

² G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 401.

³ In proposito, fra la vasta bibliografia riguardante Primo Levi, si veda I. CALVINO, «L'altrui mestiere» di Primo Levi, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, vol. I, Mondadori, Milano 1995, p. 1138.

abbastanza felice, la critica avrebbe poi definito romanzo “medio”⁴. Le opere dei vari Cassola, Bevilacqua, Arpino, Tobino, Chiara, sono in palese contrasto con le tematiche e, soprattutto, con le modalità espressive del Neorealismo, alla cui azione e all'ampio respiro, tendenzialmente ottimista, oppongono l'inazione, il ritorno a un mondo chiuso, provinciale, tutto ripiegato nella celebrazione della memoria e dei valori di una civiltà rurale ormai al crepuscolo. La lingua, prima asciugata e rastremata in uno sforzo di aderenza alla realtà, torna a farsi elegiaca e rarefatta nella ricerca, a volte un po' ossessiva che caratterizza buona parte della letteratura del tempo (ma forse dovrebbe dirsi della letteratura italiana in generale), della “bella pagina”. Questa restaurazione della letterarietà è segnata e indotta, come fanno accuratamente notare Alberto Cadioli⁵ e Stefano Tani, che ne riprende le osservazioni⁶, dal successo dei tre *best seller* che incarnano senz'ombra di dubbio la tendenza e il gusto affermatasi alla fine degli anni cinquanta e primi sessanta: *Il gattopardo*, *La ragazza di Bube* e *Il giardino dei Finzi-Contini*. Opere che ribadiscono appunto, con tono sommesso eppure fermo, proprio quei temi che diverranno ricorrenti, come la nostalgia per un passato vagheggiato (e forse mai davvero esistito), il primato dell'immobilità sul cambiamento, storico oltre che personale.

La prima frattura del tessuto narrativo ordito col romanzo medio avviene con le sperimentazioni linguistiche e compositive del Gruppo 63, i cui componenti, pur nella loro frammentarietà e assenza di indirizzo comune, reagiscono alle tematiche ormai stanche del Neorealismo (sfociato nella maniera del medio) spostando

⁴ Il termine contenitore “romanzo medio” è stato introdotto da G. C. FERRETTI, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo di qualità*, Laterza, Roma - Bari 1983, e definito con precisione da S. TANI in *Il romanzo di ritorno*, Mursia, Milano 1990.

⁵ A. CADIOLI, *L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1981.

⁶ S. TANI, *Il romanzo di ritorno*, cit., p. 15.

con decisione il fuoco, sia della produzione artistica che dell'analisi critica di questa, sulla forma. La questione formale diviene per gli autori della cosiddetta Neoavanguardia (Arbasino, Balestrini, Eco, Manganelli, Sanguineti ecc.) preponderante rispetto al contenuto e alla narrazione svolta per canoni tradizionali. Ciò, probabilmente, come per inciso sostiene Enrico Palandri⁷, accade anche per una mera questione generazionale. Gli autori della Neoavanguardia, più giovani e meno coinvolti direttamente dall'esperienza della guerra, scelgono di allontanarsi dal racconto come testimonianza di vita – terreno sul quale certo non potranno mai sopravanzare per intensità e pervasività dell'esperienza vissuta chi li ha preceduti di una o due generazioni – e puntano invece tutto sull'innovazione dei metodi di rappresentazione, anticipando persino di qualche anno, quantomeno negli esempi più validi, temi e stilemi tipici della letteratura postmoderna che si affermerà più avanti a partire dagli Stati Uniti. La vicenda del Gruppo 63 però rimane estremamente elitaria. Pur forgiando nuovi strumenti espressivi e interpretativi che si pongono come agenti provocatori, nel medesimo tempo protagonisti e antagonisti della società industriale⁸, essa non incide né influenza davvero i gusti del grande pubblico – e nemmeno lo vuole, del resto, in un programmatico rifiuto di coltivare un piano comunicativo praticabile con i lettori – ma ha comunque un impatto considerevole sul mondo editoriale e culturale dell'epoca, contribuendo a mutarne le tendenze⁹.

⁷ E. PALANDRI, *Pier. Tondelli e la generazione*, Laterza, Roma - Bari 2005.

⁸ Per un'interpretazione coeva di tali provocazioni e contemporanee fughe dalla realtà si veda A. GUGLIELMI, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964.

⁹ Un quadro esauriente dell'impegno della casa editrice Feltrinelli nel campo dell'avanguardia con le collane "Materiali" e "Le Comete" lo ha dato R. CESSANA, *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, in *La fabbrica del libro – Bollettino di storia dell'editoria in Italia*, anno XIII 1/2007. In download libero nel sito <http://>

Simili esperienze preparano il terreno all'orientamento affermatosi approssimativamente fra il 1968 e il 1977 (le due date simbolo di apertura e chiusura di un'era, del primo e dell'ultimo movimento di contestazione di grande impatto in Italia). Con il progredire sempre più inarrestabile della contestazione politica e ideologica giovanile come vero motore della società del tempo, il rifiuto generazionale coinvolse anche le convenzioni più radicate della narrativa. Il romanzo era visto come l'espressione artistica (o pseudoartistica) di una società borghese, pensato su misura per raccontare se stessa a se stessa e andava pertanto abbattuto, superato, ignorato. C'è infatti lungo tutti gli anni settanta l'ostentata preferenza, da parte dei giovani e, a seguire, delle case editrici, per la scrittura saggistica¹⁰. Una forma d'espressione che era ritenuta più oggettiva e adatta a offrire una rappresentazione non edulcorata né consolatoria delle nuove realtà di interesse, il proletariato e la sua condizione, le tensioni sociali montanti, l'applicazione della dottrina politica marxista. La narrativa che riscuote attenzione è solo o perlomeno quella straniera, con prevalenza di quella latino-americana che, per il tema ricorrente della rivoluzione, anche giocato sul piano simbolico e favoloso del realismo magico, incarna al meglio lo spirito del tempo. La produzione italiana mira spesso a far convergere la narrazione con il respiro saggistico al momento prevalente. Nascono sempre più numerose le narrazioni-saggio, le narrazioni-inchiesta, da quelle degli autori più affermati come Sciascia (*La scomparsa di Majorana*, *L'affaire Moro*, *Dalle parti degli infedeli*) fino a un giovane come Vittorio Borelli che nel suo *Diario di un militante intorno a un suicidio* (1979) unisce, in forma di romanzo, resoconto e riflessione su un'epoca, e ancora passando per le raccolte di corsivi giornalistici come *La tribù di Moro seduto* (1977) in

www.fondazionemondadori.it/cms/culturaeditoriale/312/20071.

¹⁰ In proposito si veda ancora G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., pp. 463-469.

cui uno Stefano Benni acerbo si esercita in quel misto di *humor* grottesco e denuncia sociale che diverrà la sua cifra stilistica negli anni a venire. La lingua torna a farsi antiletteraria, in un tentativo di aderire il più possibile al parlato. La struttura di intreccio del romanzo tradizionale viene abbandonata per lasciar posto a flussi narrativi più caotici che procedono per accumulo d'esperienze e riflessioni piuttosto che per razionale svolgimento di trama. Si pensi in proposito a due dei più rilevanti romanzi "di movimento", ossia *Boccalone* (1979) di Enrico Palandri e *Porci con le ali* (1976) di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera. Il tono, anche qui, come per il caso dei corsivi di Benni (però su un altro registro stilistico) è ancora una volta umoristico, svagato. La contestazione si palesa anche nell'ironia della lingua che testimonia la voglia di non prendere e non prendersi sul serio, in contrapposizione con i toni elegiaci e malinconici del romanzo medio. Prevale dunque il parlato sguaiato, oppure, in altri casi, l'invenzione linguistica surreale e spiazzante, com'è il caso citato di Benni, oppure quello più ricercato e, in questo caso sì, letterario, di Gianni Celati (si vedano al riguardo soprattutto *Comiche*, 1971, o *Le avventure di Guizzardi*, 1972).

Come ha ancora una volta notato Stefano Tani¹¹, però, la restaurazione sottile, quasi impercettibile, di un canone narrativo più tradizionale e seducente per il lettore, e dunque editorialmente più redditizio, si intravede perfino in quelle collane editoriali che hanno in apparenza scelto programmaticamente la nuova strada del romanzo "verità". Quello dei "Franchi Narratori" ne è l'esempio tipico, ossia una collana di Feltrinelli che dedicava aperta attenzione al nuovo fenomeno di una letteratura spontanea portatrice di voci e istinti popolari lontani dalle convenzioni borghesi. Tali opere prediligevano forme espressive dirette e assimilabili esteticamente a quelle collettive e assembleari allora in voga, senza alcuna particolare attenzione a filtri formali di sorta. Sebbene però

¹¹ S. TANI, *Il romanzo di ritorno*, cit., pp. 39-42.

tutti i titoli ivi presenti proponessero il racconto, con evidenti intenti cronachistici, delle classi subalterne, in essi è innegabile la presenza di richiami che conducono ancora una volta al romanzo più convenzionale dei decenni precedenti. Si pensi a *Padre padrone: l'educazione di un pastore* (1975), di Gavino Ledda, in cui il percorso del protagonista da pastore a intellettuale può essere inteso come un riconoscimento della cultura come valore e strumento di inserimento nella civiltà borghese; o il già citato *Diario di un militante intorno a un suicidio* (1979), in cui l'autore, seppure in forma scanzonata, coglie spesso l'occasione per una riflessione pensosa sulle illusioni e le esagerazioni caricaturali di un'epoca di contestazione di cui già celebra implicitamente il tramonto.

L'ovvia attenzione al mercato e al recupero del lettore medio da parte delle case editrici, anche di quelle più progressiste ma pur sempre parte della grande editoria come Feltrinelli, dunque contribuisce, attraverso la scelta dei titoli da pubblicare, a preparare il ritorno di temi e tecniche del romanzo tradizionale che si riaffermeranno, seppure con i debiti aggiornamenti e innovazioni, negli anni ottanta.

3. Il lungo decennio di un secolo breve

Non è forse un caso che il romanzo che apre il decennio con un enorme successo di pubblico sia *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco. Ovvero l'opera di un semiologo già molto noto in ambito accademico e collaboratore di una delle case editrici più importanti del paese (Bompiani), nonché attento studioso delle dinamiche della cultura di massa, di cui ha ricostruito e ripercorso i meccanismi sia con le proprie pubblicazioni saggistiche¹², sia fungendo

¹² Si veda il saggio *Il caso e l'intreccio*, in *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962, o il notissimo *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.

da tramite fra questa e la cosiddetta cultura “alta” con operazioni editoriali meritorie che hanno portato ad esempio il grande pubblico a conoscere alcuni fra i migliori fumetti americani¹³. Nel 1980 esce il suo *Il nome della rosa*, che diventa un *bestseller* col quale Eco riesce ancora una volta a fondere un genere considerato “basso” come il giallo, peraltro venato di suggestioni e atmosfere del romanzo gotico ottocentesco, con temi volutamente, e talvolta provocatoriamente, eruditi, come il problema dell’eresia connessa all’ordine francescano, la vicenda dei Dolciniani, gli equilibri diplomatici e dottrinari fra il papato avignonese e gli ordini ecclesiastici sostenuti dall’imperatore Ludovico IV, la questione della diffusione della cultura in un mondo retto e controllato su basi fideistiche. La narrazione è intessuta di continue citazioni e riferimenti dotti nel tentativo di rappresentare le logiche, il funzionamento e i rituali del mondo della cultura medievale in una raffigurazione ora fedele ora parodica e allegorica dell’epoca più moderna. Il romanzo è confezionato in modo perfetto, la trama *mystery* funziona come un orologio ed è accattivante per il lettore medio, come pure per il lettore avveduto che può divertirsi nel gioco intellettuale di cogliere tutti i riferimenti intertestuali e a volte scientemente incongruenti di cui l’autore ha, con gusto postmoderno, disseminato la storia. Si pensi, tanto per fare l’esempio più evidente, alla tecnica investigativa logico-deduttiva che il protagonista Guglielmo da Baskerville usa in un omaggio divertente e divertito, fin dal nome del personaggio, al detective di Sir Arthur Conan Doyle. Un gioco che molti critici letterari non hanno apprezzato, denunciando l’arti-

¹³ Il primo numero della rivista «Linus» esce nell’aprile del 1965 e ospita un dibattito su Charlie Brown cui partecipano Umberto Eco, Oreste Del Buono ed Elio Vittorini. Si veda anche la lettera che Eco scrive a Valentino Bompiani consigliandogli l’acquisto dei diritti del fumetto *Momma* di Mell Lazarus, in G. D’INA e G. ZACCARIA (a c. di), *Caro Bompiani. Lettere con l’editore*, Bompiani, Milano 1988, p. 376.

ficialità del romanzo e la costante, forse ingombrante, consapevolezza del suo autore nel costruirlo pezzo a pezzo come un *patchwork* godibile ma di nessuna spontaneità né originalità. Al di là delle polemiche critiche, però, che spesso sono andate oltre l'opera stessa per affermare un'idea astratta di arte – e non pare questa la sede per proseguire l'annoso dibattito sul valore sociale e artistico dell'opera letteraria messo in discussione dalla sapienza combinatoria disincantata dell'approccio postmoderno – il pubblico ha invece gradito moltissimo. Così come molto ha gradito l'opera narrativa seconda di Eco, *Il pendolo di Foucault* (1988), che è, se possibile, ancor più spinta nel gioco erudito e citazionistico e più spericolata nel rappresentare la fallacia del dilemma arte-vita e finzione-realtà. Nel *Pendolo* si narra la vicenda dai risvolti tragici e grotteschi di alcuni consulenti di una casa editrice che rimangono coinvolti e stritolati dalle maglie di un complotto universale fasullo da loro stessi immaginato come gioco intellettuale, ma preso sul serio da una setta di esaltati che diverranno i loro carnefici. Ancora una volta dunque una riflessione, filtrata da un intreccio *mystery*, sull'ambivalente e non controllabile potere della cultura e, in quest'ultimo caso, sugli equivoci, a volte mortali, che possono derivare da un cortocircuito comunicativo nella trasmissione del sapere da una *élite* a una massa.

L'attenzione alla cultura di massa e alle tecniche di diffusione di prodotti di *élite*, come erano generalmente considerati i libri, a un pubblico sempre più allargato ha senz'altro caratterizzato l'industria culturale degli anni ottanta con l'inizio del formarsi di grandi gruppi editoriali che modificano l'atteggiamento e le strategie di pubblicazione della narrativa, incanalandole già in un percorso quasi forzato che ancora oggi caratterizza il mercato dei libri. È in questo decennio che si raffinano i protocolli di lancio dei libri. Protocolli che prevedono la creazione artificiosa di eventi, articoli giornalistici pubblicati su riviste del gruppo dell'editore che parlano del

libro da promuovere o di temi a esso attinenti con annessa intervista all'autore e citazione del titolo, toni sempre più accesi e linguaggio tendente allo scandalistico e altisonante. È in questo periodo che, sulla scia dei primi "casi letterari" degli anni settanta, quali *Porci con le ali* (1976) di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera e *Boccalone* (1979) di Enrico Palandri, si desta l'interesse per gli autori giovani e possibilmente esordienti. Un'attenzione che, lo vedremo negli anni seguenti, si farà sempre più ossessiva con la conseguenza (all'epoca non evidente come oggi) di bruciare autori ancora acerbi o non sostenere a sufficienza autori validi che non sfondano alla prima prova. Arrivano così alla pubblicazione e al successo, fra gli altri, nomi nuovi che rapidamente diverranno sempre più ricorrenti e importanti: Aldo Busi, Andrea De Carlo, Daniele Del Giudice, Alan Elkann, Marco Lodoli, Pier Vittorio Tondelli, fra gli esordienti, e qualche autore già noto ma fino a quel momento non pienamente maturo come Stefano Benni e Antonio Tabucchi.

Se però non è certo difficile individuare figure a vario titolo di rilievo nel panorama letterario dell'epoca, pare ben più complesso offrirne un inquadramento o quantomeno un principio di sistematizzazione da un punto di vista critico. Ciò probabilmente è dovuto a vari e convergenti motivi. L'orientamento sempre più generalizzato verso la visualità e i media di massa inducono all'appiattimento di ogni prospettiva su un eterno presente, dittatoriale e onnicomprensivo. D'altro canto, al tramonto, o almeno all'opacizzazione, delle ideologie consegue il crepuscolo di una concezione storicistica della letteratura fino ad allora imperante. La marginalizzazione di ogni intento e di ogni finalità ideologica dell'arte pare sortire un effetto di frammentazione ed entropia tale da far ritenere gli autori emergenti del periodo come «picchi isolati, massi erratici pronti a respingere qualsiasi inclusione reciproca in una

storia comune»¹⁴. Quasi che l'individualismo, che negli anni ottanta costituiva evidente reazione ai precedenti anni di sistematici collettivismi e assemblee, avesse contagiato anche i narratori, impedendo allo studioso di tracciare linee comuni e individuare tendenze buone a offrire una chiave di interpretazione del periodo.

Una visione simile, pur discendente da una lettura fortemente ideologica del contesto sociale dell'epoca che non si condivide appieno, conduce anche Goffredo Fofi a mettere a fuoco una cogente questione di identità:

Sconcerta, della situazione artistica e culturale attuale, la disomogeneità: tutto e il contrario di tutto, proposte e ricerca disparate ma tante, la non comunicazione tra forme d'espressione diverse, la difficoltà a definire una «sensibilità» propria dell'epoca all'infuori di una dominante subalternità nei confronti di mode e proposte venute da altrove o dall'alto (dai funzionari e intellettuali dei media, dai chiacchieroni di professione), disomogenee anch'esse anche quando, e forse perché, rispondenti a logiche inerenti all'industria culturale o alla formazione del consenso [...]. Con l'arrivo anche in Italia della società «affluente», insomma con la ricchezza (e l'Italia è uno dei paesi più ricchi

¹⁴ R. BARILLI, *Ricerca e la narrativa nuova nuova*, in «La Bestia», I, n. 1, 1997, p. 10. In proposito cfr. E. MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci televisione nella letteratura degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano 2007, pp. 60-61, in cui, riprendendo la ricostruzione di Barilli, si mette a paragone la cosiddetta neoavanguardia degli anni novanta (o “narrativa nuova nuova” o “terza ondata”) e gli autori del decennio precedente nella concezione degli ex neoavanguardisti organizzatori della manifestazione letteraria emiliana “Ricerca”, e si evidenzia: «l'insistenza degli ex neoavanguardisti nell'attribuire un primato alle scritture sperimentali che si manifestino, possibilmente all'interno di un gruppo, più o meno strutturato, o comunque di tendenza»; e si sottolinea «la non conciliabilità di tale posizione con le esperienze dei vari scrittori degli anni ottanta, impossibili da iscrivere in una discendenza del Gruppo 63 o da associare in battaglie comuni».

del mondo), e con lo sviluppo mastodontico dei media, si è persa in sostanza un'identità culturale [...]. Si è insomma scambiato il narcisismo di massa per individualismo¹⁵.

Eppure, pur senza pretendere di rintracciare un unico catalizzatore dello stile o dei temi di quella letteratura e certo senza avventurarsi in imprudenti considerazioni sociologiche, sembra possibile isolare due o tre caratteristiche ricorrenti praticate, quantomeno alternativamente, da molti degli scrittori in questione.

Innanzitutto per molti di essi vi è un ritorno a una lingua antiretorica e apparentemente aderente al parlato. Scrittori come De Carlo, Del Giudice, Tondelli, Elkann paiono rifiutare ogni letterarietà e aulicità, così come, pur in modo assai diverso nella scelta dei temi, prediligono il racconto della quotidianità, di eventi ordinari (ordinari per i loro protagonisti, ovviamente, dato che i contesti in cui agiscono i *freak* di Tondelli o gli altoborghesi di Elkann non sono certo condivisi dai più) e lontani da ogni epos e titanismo.

Quel che però in prima analisi parrebbe un rinnovato legame stilistico col Neorealismo, in realtà è, più verosimilmente, lo sforzo mimetico di autori già ben consapevoli di quanto sarebbe stato sempre più importante uno scrivere, per così dire, per immagini. Affidarsi cioè a una sintassi essenziale, a un linguaggio rapido e privo di picchi e barocchismi al fine di rendere più fluida e scorrevole l'azione narrata, come in un racconto cinematografico. Non siamo ancora alla generazione cresciuta con la televisione, a quella letteratura che è stata definita "dell'inesperienza"¹⁶, ma questa è di certo una generazione cresciuta nel mito del cinema e che,

¹⁵ G. FOFI, *Prima il pane. Cinema, teatro, letteratura, fumetto e altro nella cultura italiana tra anni Ottanta e Novanta*, Edizioni e/o, Roma 1990, pp. 11-12.

¹⁶ A. SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006.

in un'età ancora di formazione, ha incontrato e assimilato il linguaggio televisivo e la sua essenzialità. Una generazione che, attraversati gli anni settanta, se ne allontana intellettualmente e stilisticamente attraverso la palese accettazione di un universo di valori sostanzialmente neoborghesi per il quale la proprietà non è certo un reato, il lusso materiale e la raffinatezza intellettuale non sono privilegi di cui vergognarsi e la rappresentazione di queste realtà non è giudicata reazionaria, come sarebbe accaduto solo pochi anni prima. Assistiamo a un inedito cosmopolitismo letterario, assai lontano dalla staticità anche geografica del romanzo medio e dal monotematismo socio-generazionale successivo. Andrea De Carlo fa allora muovere con *non-chalance* i suoi personaggi fra la Los Angeles di *Treno di panna*, i plurimi scenari di *Yucatan* e la ricostruzione fantapolitica di una dittatura mediatica simil sud-americana di *Macno*. Alan Elkann, forte della propria effettiva appartenenza al *jet-set*, sfrutta la sua esperienza biografica per offrire la propria, invero poco brillante, versione aggiornata della commedia borghese in salsa internazionale in *Il tuffo* e *Stella Oceanis*. Daniele Del Giudice racconta con ricorso a uno stile elegante ma sorvegliatissimo il percorso di un intellettuale triestino che ha avuto un ruolo di rilievo nella diffusione della cultura mitteleuropea nell'editoria italiana in *Lo stadio di Wimbledon* e quello di uno scienziato che lavora in Svizzera e di uno scrittore in *Atlante occidentale*. E ancora, Tondelli costruisce molte sue narrazioni sulla fascinazione per il nord e l'est d'Europa, soprattutto per Berlino, e spesso racconta di personaggi che viaggiano e maturano esperienze di respiro internazionale (anche quando l'azione si svolge solo nella provincia reggiana, come avremo modo di vedere più avanti, la dimensione spaziale dei suoi racconti, quantomeno nella tensione ideale dei personaggi, è sempre cruciale). E laddove, per rimanere a Tondelli, la lingua appare più lavorata, nella ricerca di una letterarietà dell'antiletterario, per così dire, come accade in *Altri li-*

bertini e *Pao Pao*, in cui la resa del parlato non è davvero mimetica ma pura costruzione letteraria in cui si odono influssi vari, da Arbasino a Celati fino a Céline, comunque permane l'imperativo della leggibilità. Ci sono forti differenze con lo stile distaccato, asettimale e oggettivante di De Carlo, per esempio (che Tondelli sperimenterà a suo modo in una delle sue opere più controverse, *Rimini*), ma permane l'attenzione all'accessibilità della comunicazione, sempre mantenuta col ricorso a una sintassi semplice e paratattica.

Proprio in questo stesso periodo, del resto, negli Stati Uniti, quelli che verranno definiti post-minimalisti – autori per molti versi assai differenti gli uni dagli altri e accomunati forse più da caratteristiche formali di superficie e da una sapiente strategia editoriale che da affinità profonde – realizzano opere che paiono presentare varie corrispondenze con quelle appena descritte. Jay McInerney, Bret Easton Ellis, Tama Janowitz, appresa la lezione di riduzione della complessità dai loro fratelli maggiori minimalisti, si orientano anch'essi per una prosa semplice e veloce, ma che, a differenza dei predecessori, non rinuncia alla ricerca dell'effetto di stile, pur mantenendo una cifra di assoluta leggibilità – si pensi al ricorso alla seconda persona singolare del narratore di *Bright lights big city* (*Le mille luci di New York*) di McInerney o la narrazione ellittica e suggestiva di Ellis. A differenza del passato però, questi nuovi narratori, oltre all'oggettivazione favorita dal ricorso a una prosa priva di complessità e di slancio, presentano un atteggiamento svuotato d'ogni partecipazione emotiva al destino dei loro stessi personaggi, il che è un particolare inedito.

Quasi fosse il riflesso di uno specchio deformante, dunque, possiamo individuare, a volte rovesciati, particolari che accomunano scrittori da un capo all'altro dell'oceano. Lo stile freddo di De Carlo si avvicina all'anaffettività esibita dai post-minimalisti, così come l'attenzione di Tondelli nel coniugare una modalità espres-

siva diretta e colloquiale alla costante ricerca di stile richiama certe leziosità di McInerney e Janowitz. La successione cronologica delle opere descritte, peraltro, permette di escludere che, quantomeno fino alla prima metà degli anni ottanta, vi sia stata un'influenza diretta degli autori americani su quelli italiani (non è plausibile che possa essere avvenuto il contrario). È dunque lecito ritenere che le scritture appena citate siano tutte genuinamente rampollanti dall'urgenza di rendere conto, pur nelle debite diversità di ambientazioni e resa stilistica, di una società che vive un nuovo boom economico, un rinnovato mito di ricchezza e opulenza, di onnipotenza capitalistica. Una nuova comunità che, riprendendo i fili di una evoluzione avviata negli anni sessanta e, solo apparentemente interrotta nel decennio successivo, si muove compatta verso mete materialistiche pubblicizzate da un sistema di diffusione delle merci sempre più aggressivo e totalizzante. E gli scrittori paiono ora tristemente ora freddamente consapevoli di appartenere a una razza di osservatori impotenti che ha l'unico compito inutile di cantare le ben poco commendevoli caratteristiche della propria generazione. Una generazione che scambia la presunzione per sofisticatezza, la massificazione imposta dal capitalismo per promozione sociale, lo scegliere perché si è parte di un'élite per l'essere scelti in quanto gregge e clientela.

L'accento sul racconto generazionale è infatti uno degli elementi maggiormente ricorrenti fra gli autori dell'epoca, probabilmente per via della giovane età di molti di essi, che giungono all'attenzione di pubblico e critica con opere che inevitabilmente attengono alla loro formazione e alla scoperta del mondo. Queste opere segnano una cesura col passato, una ricerca d'identità, spesso confusa e ondivaga, ma innanzitutto finalizzata a circoscrivere ciò che non si è più, prima ancora di poter capire chi si è diventati. Quella che negli anni settanta i *punk* di Malcom McLaren definivano urlando generazione *no future*, dopo gli anni della contestazione

politicizzata e impegnata, approda in Italia sotto mutate spoglie: vi è la compassata analisi del vuoto di De Carlo; il neodandysmo rassegnato e postmodernista di Elkann, che non ha probabilmente nemmeno lui ben chiaro il bersaglio su cui indirizzare la sua spuntata ironia; le picaresche e sessuate avventure narrate da Tondelli e da Busi, ancora incerti fra indagine sentimentale e pirotecnica verbale (sentieri che, per questi due autori, in futuro si sarebbero biforcati nettamente); o ancora l'ostinato parlarsi addosso dell'io monologante del protagonista di *Casa di nessuno* (1981) di Claudio Piersanti, la cui autoreclusione testimonia un non troppo problematico rifiuto del mondo, che fa il paio con l'indolenza del protagonista di *Diario di un millennio che fugge* (1986). Qui Marco Lodoli rivendica per un verso il ruolo di cantore di una generazione, seppure definita senza qualità, con tono disilluso e cinico, ma d'altra parte, nell'accumulo apparentemente senza costrutto di eventi e riflessioni che danno corpo alla narrazione traspare la sensazione, espressa dall'autore, di essere usato, agito più che agente, narrato più che narratore, e profeta involontario vinto da una possessione dello spirito terminale del millennio in fuga¹⁷.

D'altro canto però non deve nemmeno sottovalutarsi l'influsso che, su tali manifestazioni, può aver giocato l'operato delle case editrici e dei loro uffici stampa che, avendo percepito la crescente attenzione verso il mondo giovanile, hanno di sicuro puntato, fin dalle quarte di copertina dei libri, proprio sul dato generazionale, a volte forse riducendo la portata di più ampia complessità di alcune di queste prove.

È poi utile osservare con attenzione il costante ricorso allo

¹⁷ Cfr. C. DE MICHELIS, *Fiori di carta. La nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 1990, p. 121: «Si può essere indolenti o indifferenti e nel medesimo tempo lucidi profeti? Lodoli è convinto di sì, basta che dentro di noi qualcosa o qualcuno con forza si impadronisca della nostra vita e della nostra scrittura per esprimere il proprio disegno».

strumento del grottesco e del surreale, quasi che, per dar conto della società che osservano e vivono, gli scrittori, o almeno alcuni di loro, non possano fare a meno di avvalersi dell'esagerazione caricaturale, di un salto immaginativo che colmi la distanza fra ciò che è e ciò che può essere rappresentato. La letteratura post-moderna ha del resto già da tempo sdoganato e normalizzato il ricorso a strumenti come il *pastiche* di stili, l'uso dell'ironia come presa di distanza dal reale, il citazionismo esasperato a voler intendere che tutto è uguale a tutto in un'epoca in cui il mercato ha occupato ogni spazio di riflessione possibile. Per molti dei nuovi autori degli anni ottanta è dunque naturale proporre un'idea di racconto mediante cui si fornisce una rappresentazione abnorme del reale allo stesso tempo denunciandolo e prendendone le distanze.

Di questo tenore sono ad esempio le opere di Stefano Benni, autore che si era già fatto notare negli anni settanta con la raccolta di corsivi umoristici *La tribù di Moro seduto* (1977) o la raccolta di racconti brevi *Bar sport* (1976). Nel 1983 arriva il suo primo romanzo *Terra*, che usa il genere della fantascienza opportunamente virato in termini comici, secondo l'insegnamento di Douglas Adams con la sua *Guida galattica per gli autostoppisti* (1979), ma con una maggiore carica di denuncia sociale rispetto allo scrittore inglese. La forma romanzo in questo primo tentativo è ancora un esperimento per Benni, e lo si vede dall'inserzione, evidente anche se mai pesante, di materiali esulanti dalla linea narrativa principale, probabilmente frutto di momenti creativi diversi, inseriti come narrazioni di secondo grado affidate ai singoli personaggi secondo la tecnica dell'incorniciatura nel racconto indiano. Di maggiore spessore narrativo, invariata la carica inventiva e comico-eversiva, è il secondo romanzo del 1986 *Comici spaventati guerrieri*, che, ancora una volta, nel solco dell'insegnamento postmoderno usa il genere e l'intertestualità per raccontare una storia dalla trama gialla. Anche qui il tono surreale e l'invenzione linguistica brillante sono posti al

servizio della contrapposizione fra la semplicità e i buoni sentimenti della periferia cui appartengono le figure positive della storia e, dall'altra parte, secondo un manicheismo che è il vero limite dell'autore, una società avida e materialistica, rappresentata da un lussuoso condominio (anzi, come è compitato nell'originale *condominio*) nel quale viene compiuto il delitto che dà origine alla *detection*. Una società meschina intenta a divorare se stessa nella cinica indifferenza generale, che non permetterà di dare un volto all'assassino in un finale amaro dagli echi gaddiani. Nella raccolta di racconti del 1987 *Il bar sotto il mare* è pure presente il piacere di giocare con stili e generi diversi, senza rinunciare all'apologo morale e, a tratti, alla celebrazione elegiaca di una vita di provincia fatta di valori e sentimenti semplici in un richiamo ai temi del romanzo medio degli anni sessanta. Qui l'ormai assoluta padronanza tecnico-narrativa dell'autore gli permette di giostrare fra narrazioni horror, d'avventura, poliziesche, comiche in una girandola di citazioni, rimandi, omaggi e *divertissement* senza mai cadute di stile o di tensione, che rende piacevolissima la lettura, per quanto è ormai ben chiaro che la ripetitività dei temi e la unidimensionalità dei personaggi costituiscono la cifra di questo narratore almeno tanto quanto la sua dirompente immaginazione.

La qualità della lingua, una lingua in controtendenza, iperletteraria e contemporaneamente greve, è alla base anche dell'opera di Aldo Busi, ovvero uno fra i più interessanti esordi del decennio in questione, che predilige anch'egli la lente deformante del grottesco come strumento espressivo d'elezione. Il suo *Seminario sulla gioventù* (1984) è un romanzo di formazione burlesco e sovraccarico che gioca ininterrottamente con il lettore trascinandolo in un labirinto barocco di specchi e false immagini riflesse. In esso è impossibile – oltre che inutile – distinguere il vero dal falso, i rimandi sinceramente autobiografici dall'invenzione pura, e l'autore moltiplica con sapienza l'equivoco per mezzo dell'alternanza nell'uso di

prima e terza persona, che vuole essere l'esatto contrario di un corretto segnalatore dell'esperienza realmente vissuta. Quando lo scrittore dice "io" non intende necessariamente riferirsi all'autore reale Busi (per usare le categorie di Chatman), così come quando parla di Barbino, il protagonista, saccheggia probabilmente il proprio vissuto. Un caleidoscopio polisemico, dunque, che coinvolge e confonde dal livello più profondo del senso della narrazione e dell'indagine sentimentale e umana condotta dall'autore, fino a quello più superficiale della lingua, esemplificato fin dal titolo che gioca ambigualmente sul significato della parola "seminario". La resa notevole di questa opera prima, al di là della sapienza linguistica e del divertimento intellettuale, risiede nella profondità di campo che Busi riesce a dare al suo sguardo sulle vicende e su cause ed effetti che costituiscono la formazione dell'artista protagonista della storia. Dalla partecipazione commossa e sincera alla vita e all'ambiente di provincia dal quale Barbino proviene, alle avventure umane e intellettuali che attraversa senza mai restarne indenne. Dal *Seminario* di Busi né il protagonista, né il lettore, né l'autore medesimo escono indenni e ciò è indice di una letteratura che lascia il segno. Le successive opere narrative degli anni ottanta invece non hanno la stessa forza. Sia *Vita standard di un venditore provvisorio di collant* (1985), sia *La delfina bizantina* (1986), infatti, mantengono la intensa cifra stilistica e provocatoria dell'opera prima, ma la esasperano ai limiti della leggibilità e dell'autocompiacimento autoriale. D'altro canto, le pure esagerate e fantasmagoriche esperienze di Barbino mantenevano un'immediatezza (se non una sincerità) che quelle di Angelo Bazarovi di *Vita Standard* e di Anastasia e Teodora de *La delfina Bizantina* non hanno, e il loro intento satirico finisce così schiacciato dalla smisuratezza ed eccentricità di una scrittura che non sempre è sorvegliata a sufficienza. In *Sodomie in corpo 11*, il ritorno alla prosa autobiografica (o falsamente autobiografica) pare essere la scelta più coe-

rente, ma ancora una volta l'ipertrofia stilistica dell'autore non viene stemperata dalla leggerezza del suo umorismo e nuoce alla resa finale dell'opera.

In accenno pare utile infine soffermarsi su un'opera del 1989 di un autore che però non appartiene certo al decennio di riferimento, ossia *Le mosche del capitale* di Paolo Volponi. Se infatti questo romanzo non si discosta, da un punto di vista tematico, dalla poetica di un autore che ha dato il meglio di sé nell'analisi dell'interazione fra natura umana e lavoro industriale nella società capitalista, è pur vero che in quest'opera Volponi, molto più che in passato, offre una lettura in chiave grottesca, oltre che palesemente allegorica, di quegli stessi temi. La storia, dai forti richiami autobiografici, è quella, terminale, di una sconfitta. La sconfitta di un dirigente aziendale nel tentativo di affermare nel concreto le proprie teorie di riforma progressista dell'impresa. La sconfitta narrata è sconfitta del medesimo Volponi, pare potersi azzardare, dato che la trama sembra la rivisitazione trasfigurata in romanzo dell'esperienza lavorativa dell'autore, che fu dirigente aziendale della Olivetti e della FIAT. Oltre alla allegoria facilmente decrittabile che li maschera appena, colpisce la grana caricaturale con la quale Volponi sceglie di rendere i personaggi e le situazioni che popolano la sua storia, fino ai toni da fiaba surreale dove a prendere voce e carattere sono oggetti inanimati o animali come poltrone, ficus, pappagalli. Un procedimento che richiama quelli usati dagli autori descritti poco sopra e che è forse la cartina di tornasole di un'epoca in cui nulla può essere rappresentato se non attraverso il filtro dell'esagerazione, del travisamento carnevalesco. L'abnorme e il mostruoso divengono i veicoli espressivi naturali di una realtà in cui la normalità non pare più esistere o, quantomeno, non interessa più nessuno, e, in ossequio alla lezione postmoderna, nulla può essere preso sul serio perché nulla lo merita. Il poeta può ancora pronunciare versi di sdegnosa denuncia, ma, per non ri-

schiare il linciaggio dell'indifferenza, deve farlo con una smorfia sarcastica sulle labbra.

Da questa rapida carrellata sulla letteratura italiana degli anni ottanta, si ricava un panorama multiforme e frammentario. Fra tutti quelli cui si è accennato, però, un autore pare possa a buon diritto essere considerato la personificazione intellettuale di quel tempo, poiché ne ha vissuto e raccontato, sia in prima persona che nella mimesi dei suoi personaggi d'invenzione, il sentimento, i temi e la temperie sociale e culturale. Quest'autore è Pier Vittorio Tondelli.

4. *Incarnazione del suo tempo: un sensibile dandy da periferia dell'impero*

Controverso e diseguale, maltrattato oppure incensato oltre il ragionevole, spesso banalizzato e ridotto ai suoi aspetti più superficiali e commercialmente spendibili, Tondelli ci ha lasciato la preziosa impressione di uno scrittore in eterno movimento – sia inteso in senso fisico che nel senso di una evoluzione stilistica e di metodo della propria arte, l'una cosa, probabilmente, in stretta dipendenza con l'altra, come si avrà modo di vedere. La sua parabola, nel bene e nel male, appare paradigmatica e rivelatrice di ciò che la sua epoca ha davvero significato, dalle manifestazioni più evanescenti e caduche, che solitamente vengono richiamate quando si parla di questo decennio, a quelle più pensose, profonde e inattese (non necessariamente esemplificative ma di certo da non tralasciare se si vuole aver restituita un'idea piena e completa di quegli anni, al di là delle rievocazioni più scontate).

Un paradigma di vita e di arte che coincide cronologicamente con il disvelamento e l'esaurimento di quel tempo. Un tempo che è epoca nel senso fenomenologico di *epoké*, ovvero sospensione del proprio giudizio preconstituito per far posto alla comprensione

dell'altro nella sua naturalità, e che purtroppo sarà anche tragico conto alla rovescia. Tondelli infatti nasce artisticamente con la pubblicazione nel 1980 di *Altri libertini*, che segna una cesura rispetto ai temi e alle suggestioni del decennio precedente, e muore nel 1991 prematuramente consumato dall'AIDS, la peste moderna, il male di moda, che sta agli artisti degli anni ottanta come la tisi stava ai *bohémienne* ottocenteschi. Nei passaggi intermedi di questo percorso, Tondelli ha saputo interpretare e dare lettura a tutta la gamma cromatica dell'espressività dello *zeitgeist*; dall'esteriorità e dalla polifonia di *Rimini*, il suo terzo romanzo, alle cronache, mondane e interiori, raccolte nel volume *Un weekend postmoderno*, fino al ritorno definitivo all'interiorità nutrita di autobiografia del terminale *Camere separate*. Un ripiegamento su se stesso che però non vuol significare chiusura al mondo, quanto una maggiore comprensione di esso attraverso la comprensione di sé e un'autoanalisi dolorosa. Il canto funebre di un'era. Passi tutti significativi, questi, di un cammino reso unico da una sensibilità emotiva, prima ancora che artistica, e da una acutezza critica, derivanti da quella singolare sincerità di approccio che ha sempre caratterizzato e reso esemplare questo autore.

La raccolta di racconti *Altri libertini*, con la quale esordì nel 1980, parla della generazione che ha vissuto il '77, la contestazione e il suo tramonto, ma i protagonisti delle singole narrazioni sono *freak*, disadattati, ex ribelli, tossici, ragazze sguaiate, omosessuali, tutti accomunati dall'essere concentrati su se stessi e sulla loro piccola storia. L'occhio del narratore predilige al quadro d'insieme il particolare, spesso osceno, grottesco e abnorme. Una prospettiva individualistica che si allontana dalle pretese poetiche collettivistiche e assembleari dei passati anni dell'impegno per farsi visione personale. Non viene data una rappresentazione esauriente del mondo e non si contribuisce a cambiarlo (o quantomeno non se ne ha la presunzione), ma si sperimenta un'operazione differente: illu-

minare un singolo aspetto, un dato di realtà¹⁸, un gettone tratto dal bagaglio esperienziale dello scrittore, o del narratore, quando le due entità non coincidono, che sconta forse la ristrettezza del punto di vista ma di certo guadagna in verità. Un sapore genuino che Tondelli cerca di restituire anche attraverso una lingua che vuole essere il più possibile immediata e aderente al parlato ma che, per uno degli amabili paradossi di questo autore, è, invece, lavoratissima. Il parlato veloce e ironico reso da Tondelli in *Altri libertini* è infatti un *pastiche* inventato e senza alcun dubbio letterario¹⁹, ben distante da qualsiasi ordinarietà e che pure nelle sue espressioni più scurrili e blasfeme²⁰ conserva una tessitura e una

¹⁸ Sulla metodologia di Tondelli, inquadrata nell'analisi di quel vero e proprio laboratorio di scrittura che è stata la curatela delle raccolte di racconti *Under 25* per la casa editrice Transeuropa, cfr. A. SPADARO, *Laboratorio Under 25. Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2000, p. 14: «La scrittura letteraria per Tondelli parte da dati autobiografici e da annotazioni di diario, da frammenti di vissuto che poi, raccolti in un orizzonte di sensibilità, generano un progetto, un romanzo. La scrittura non solo qui esprime, ma fa conoscere la vita, anzi segue la vita che ricerca se stessa, che vuole interrogarsi e che così procede lentamente, guardandosi attorno per capire dove si trovi e dove stia andando, cercando di disciplinare nello stile l'esuberanza del vissuto, senza che tuttavia vi sia più tanto tempo o spazio per distinguere tra narratore e narrato».

¹⁹ Si pensi alle invenzioni linguistiche dell'incipit del racconto *Viaggio*: «Notte raminga e fuggitiva lanciata veloce lungo le strade d'Emilia a *spolmonare* quel che ho dentro, notte solitaria e vagabonda a *pensierare* in auto verso la prateria...» (corsivi miei). Sul medesimo brano si vedano le osservazioni di F. LA PORTA in *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 42.

²⁰ «...distribuisce occhiate veloci passando svelto in mezzo ai crocchi di studenti brufolosi che vengono dalla campagna alle scuole professionali qui in città e c'hanno le gambe curve e tozze e i fianchi larghi, ma anche culi rotondi e sodi e pare che i muscoli che si sfregano duri alle cosce debbano sprizzare via da quei blue-jeans intirizziti di nebbia, come nei pullman che la domenica dragano la provincia e rimorchiano verso le balere, ormai sospesi perché di sera, al ritorno saltavano pure mutandine e reggiseni e in fondo sui sedili allungati si consumavano gare di chiavaggio e pompinaggio, anche fra maschi...», o ancora «...

ricercatezza notevoli. L'attenzione alla lingua e lo sforzo di personalizzarla quanto più possibile assorbono gran parte del respiro creativo del primo Tondelli; lo stile è assai più curato dell'intreccio che è, in genere, assente. Il racconto procede per accumulo di situazioni narrative, anche su suggerimento dell'editor di Feltrinelli, Aldo Tagliaferri²¹, che valuta Tondelli più portato alla rappresentazione descrittiva per *tableau vivant* che non alla costruzione di una trama. E infatti la prima vera prova narrativa di Tondelli era un romanzo che Tagliaferri valutò non adeguato, consigliando all'autore di riutilizzare il suo materiale e i temi ivi presenti per renderli nella forma più agile della narrazione breve²².

Il talento maggiore di Tondelli risiede dunque nell'osservazione della realtà minimale della propria generazione, che egli riesce a rendere palpitante di vita nei suoi resoconti proprio perché vi si accosta con curiosità e senza preconcetti. Mantiene l'entusiasmo e la capacità descrittiva del cronista come pure la consonanza senti-

Dai, fallo rizzare Bibo, porcodio che succede alla tua pistola, ci hai sparato tante seghe, più seghe di tutti e come facevi coi vecchi, ehi Bibo cosa facevi coi vecchi, cazzo glielo facevi vedere ai giardini come si usa un cazzo, come facevi coi vecchi pidocchiosi [...] È un missile! Vieni, forza!!! Bibo!!! Sei partito, sei in aria, sei fuori diocane, sborra Biboooooooo!!!» in P. V. TONDELLI, *Postoristoro*, in IDEM, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 8 e 27 (i brani sono tratti dalla edizione Feltrinelli, poiché quella Bompiani è stata depurata per volontà dell'autore di molte delle bestemmie presenti nel testo).

²¹ L'influenza di Tagliaferri su Tondelli è stata più volte ammessa e ribadita dallo stesso autore fin dall'inizio della sua carriera: «Il merito è stato soprattutto di Aldo Tagliaferri (della Feltrinelli) che ha capito che quel poco di talento che avevo e che ho nello scrivere è soprattutto descrittivo, impressionista quasi. L'ha capita prima lui di me», da un'intervista di Tino Pantaleoni a Pier Vittorio Tondelli, in P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2000, p. 1110.

²² In proposito è opportuno ricordare che, pur se sul volume di *Altri libertini* è riportata la dicitura *romanzo* ciò è dovuto unicamente a una scelta di confezione commerciale, ma in realtà si tratta di sei racconti distinti nei quali solo occasionalmente i protagonisti di uno appaiono di sfuggita in un altro.

mentale di chi partecipa emotivamente dell'evento che riporta, col risultato di indurre nel lettore un processo immedesimativo molto forte. Tondelli racconta le vicende dell'ultima checca tossica della stazione di Reggio Emilia, e lo fa – seppure nella diversità formale – con lo stesso trasporto che impiega nell'informarci delle più recenti tendenze in voga nelle maggiori capitali europee. Conserva lo sguardo d'insieme del professionista ma non rinuncia alla vicinanza umana. Il privilegiato ma eccentrico punto di vista di dandy da periferia dell'impero, che fa consapevolmente letteratura d'ogni sua esperienza, si coniuga assai bene con il suo gusto per i dettagli e con il ritmo della frase in un continuo rimando a referenze fino ad allora poco presenti in letteratura, come la musica rock e il fumetto, ad esempio.

Al di là della narrativa, Tondelli si impegna in numerosi progetti, è curatore dell'antologia di racconti di scrittori esordienti *Under 25* per Transeuropa, dirige la collana mondadoriana "Mouse to Mouse" ed è tra i fondatori della rivista «Panta». Pur essendo stato più volte definito un intellettuale postmoderno (ed avendo egli stesso usato questo aggettivo per definire il proprio lavoro), non coltiva il distacco e la freddezza postmoderniste. Al contrario si assume la responsabilità di agire e di modificare la realtà che lo circonda anche con gli strumenti culturali più tradizionali. Con il progetto *Under 25*, in particolare, avvia una sorta di laboratorio di scrittura dal quale emergeranno alcuni autori interessanti del decennio a venire, ma allo stesso tempo dà origine a un modo di fare letteratura che, nei casi meno felici, diventa maniera, autobiografismo privo di interesse, il *Tondellismo* che viene da più parti indicato come il segno negativo che questo autore ha lasciato in dote.

Tondelli è dunque tutte queste cose insieme; è lo sguardo spontaneo e commosso di un neoromantico e allo stesso tempo il frutto di una manipolazione editoriale di Aldo Tagliaferri; è

fenomeno di massa e ambizione d'élite; coltiva un approccio ironico alle materie che tratta, anche attraverso l'uso del grottesco, ma non il distacco che potrebbe derivarne; è indiscutibilmente il cantore della sua generazione, ma la sua opera variegata dimostra che lo scrittore non rimane mai a lungo legato alla medesima modalità d'espressione né alle stesse declinazioni tematiche, come invece spesso accade agli autori troppo legati al sentire comune di un'età. Tondelli è dunque l'incarnazione letteraria del suo tempo scevra dalla corrività di quel tempo.

In un decennio che ha segnato l'orientamento generalizzato verso la visualità e i media di massa, con la contestuale destituzione di ogni ideologia, può dunque essere utile rovesciare il sistema di indagine più comune. Invece di storicizzare un autore, inquadrandolo nelle istanze della sua epoca, per comprenderne meglio l'opera, possiamo, in questo caso, eleggere un singolo autore a catalizzatore e linea guida di un periodo altrimenti entropico e difficilmente decifrabile. Nessuno è più adatto a una simile operazione di Pier Vittorio Tondelli.

CAPITOLO II

Altri libertini

1. *Il momento storico*

L'Italia in cui vengono maturati, scritti e infine pubblicati nel gennaio del 1980 i racconti del primo libro di Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, è un paese segnato da importanti eventi politici e sociali. Eventi che ne sconvolgono l'ordine costituito talvolta in maniera spettacolare e tragica, esplicitando con chiarezza che ci si trova innanzi a un crocevia storico e morale, e talaltra secondo percorsi sotterranei, non immediatamente evidenti, ma capaci di produrre effetti parimenti decisivi.

Per esemplificare questa affermazione mi sia concesso di accostare brevemente due accadimenti, entrambi del 1978, in apparenza irrilevanti ai fini di un'indagine letteraria su Tondelli e anche assai distanti l'uno dall'altro, ma che per certi aspetti sono invece connessi e che senz'altro ebbero una lunga risonanza, sia in superficie che in profondità, sul sentire privato e pubblico degli italiani. Mi riferisco al sequestro e all'omicidio di Aldo Moro e all'approvazione della legge 194 che legalizzò, disciplinandolo, l'aborto in Italia.

Il sequestro Moro segna il momento in cui si smarrisce in modo definitivo ogni auspicabile e, fino a quel momento ritenuta possibile, speranza di conciliare le istanze di rinnovamento sociale delle avanguardie intellettuali di sinistra – quelle che, per intendersi, simpatizzavano con le Brigate Rosse e le altre formazioni

della cosiddetta galassia sovversiva italiana – con un agire politico che rimanesse entro l'alveo della legalità e della costituzionalità. Fino a qualche anno prima, le iniziative anche violente, seppur meno cruento, delle BR erano viste da molti con una certa simpatia: si pensi al sequestro lampo del dirigente della Sit Siemens Idalgo Macchiarini²³, connotato, pur nella drammaticità dell'evento, anche dall'uso, da parte dei rapitori, di un linguaggio ironico che citava massime di Mao Zedong e al contempo faceva il verso alla terminologia burocratica della polizia (i rapitori diedero notizia dell'“arresto”, del “rilascio in libertà provvisoria”, oltre che del “processo” del sequestrato). Così come accade per i rapimenti di Michele Mincuzzi ed Ettore Armerio che seguono, più o meno, le medesime modalità. Col sequestro Moro, però, e col suo epilogo tragico, i brigatisti e, in genere, tutti i movimenti rivoluzionari diventano a ogni effetto e per una sempre più schiacciante maggioranza di persone sinonimo di una deriva pericolosa da contrastare a ogni costo.

Sul versante delle istituzioni, d'altro canto, la situazione non è meno torbida, considerando che i vertici della DC, pur di non riconoscere legittimità di interlocutore alle BR, insistono nel rifiutare ogni possibile linea di trattativa, fino alle estreme conseguenze. Conseguenze che in molti sospetteranno essere state, oltre un certo punto, anche auspiccate dalla stessa dirigenza democristiana per sgravarsi dalla figura sempre più ingombrante di un Moro che, con le sue lettere dalla prigionia gravide di richiami etici e di umanità straziata, causava loro il costante imbarazzo di un paragone insostenibile.

²³ Per una ricostruzione più completa si veda A. BERARDI, *Il diritto e il terrore. Alle radici teoriche delle “finalità di terrorismo”*, CEDAM, Padova 2008, p. 152, e A. SILJI, *Malpaese. Criminalità, corruzione e politica nell'Italia della Prima Repubblica*, Donzelli Editore, Roma 1994, p. 104.

II. *Altri libertini*

Il 9 maggio del 1978 il cadavere di Aldo Moro viene ritrovato nel baule di una Renault 4 rossa. L'immagine in bianco e nero del suo corpo riverso e crivellato è destinata a rimanere impressa a fuoco nella memoria di ogni italiano che abbia vissuto quel momento storico. Pochi giorni dopo, per l'esattezza il 22 maggio, il Parlamento approva la Legge n. 194, recante «Norme per la tutela sociale della maternità e sull'interruzione volontaria della gravidanza». Dopo anni di dibattiti e manifestazioni di piazza, raccolte di firme, prese di posizione religiose e processi a carico di donne ree di quello che fino ad allora era un reato grave, processi che assumevano rapidamente i contorni di veri e propri giudizi morali, la legge sull'aborto viene approvata in sordina. La discussione parlamentare si era svolta in tutta fretta durante la prigionia di Moro, mentre l'attenzione e i sistemi di amplificazione mediatica erano rivolti altrove. Si era fatto ricorso a una seduta fiume, alla quale Flaminio Piccoli, il presidente del gruppo democristiano, non si era opposto. Ciò aveva permesso che la nuova normativa passasse al vaglio dell'aula senza per questo divenire occasione di ulteriore scontro politico e sociale, come sarebbe invece accaduto se i democristiani fossero ricorsi a pratiche ostruzionistiche. Pur non appoggiando la legge, evidentemente la dirigenza DC aveva optato per un atteggiamento collaborativo, in modo da non arrivare al referendum popolare sull'argomento, voluto dal partito radicale e già fissato per il giugno successivo. La pronuncia popolare infatti, che, dato il clima, sarebbe stata quasi sicuramente positiva per gli abortisti, avrebbe provocato la totale abrogazione delle norme penali sull'interruzione di gravidanza, di fatto legittimandola senza la possibilità di predisporre alcuna misura graduale come invece avvenne con la legge. L'abbassamento dei toni in questo frangente fu dunque consigliato da una speculazione razionale: i cattolici moderati preferirono evitare di farne una crociata che avrebbero molto probabilmente perso con l'unico

risultato di acuire le tensioni in un momento in cui attriti sociali e occasioni di turbamento della normale vita democratica non mancavano di certo.

La questione morale sottesa al dibattito fra abortisti e anti-abortisti fu paradigma di un modo molto italiano di affrontare o, per meglio dire, di aggirare questioni etiche utilizzando la politica come arena di *escamotages* tecnico procedurali, piuttosto che come spazio di confronto di idee. Così come la gestione del caso Moro era andata al di là della congiuntura di ordine pubblico per tramutarsi nel regolamento di conti interno di un'intera classe politica, il percorso parlamentare della legge 194, partito con un dibattito che involveva problemi etici di prima grandezza, si era concluso in un momento in cui l'opinione pubblica guardava altrove e con una soluzione di compromesso grazie alla quale la democrazia cristiana aveva ceduto il passo con un gesto tattico volto a limitare i danni. Ancora una volta il calcolo strategico aveva prevalso sugli ideali. Questioni che avrebbero dovuto essere affrontate alla luce dei principi morali e politici che mettevano in discussione erano state risolte attraverso speculazioni dettate dall'esigenza del momento.

Una simile miopia di valori e di pratica democratica, per altri aspetti, era stata segnalata qualche anno prima anche da Pier Paolo Pasolini in materia di aborto. In uno dei suoi corsivi sul «Corriere della Sera»²⁴ infatti Pasolini, polemizzando con la posizione degli abortisti, aveva notato che le loro motivazioni, condivise dalla maggioranza degli italiani, a dispetto di un apparente progressismo, nascondevano invece un'impostazione ben più istituzionale e di *Realpolitik* di quanto i loro stessi portatori non avrebbero immaginato. Secondo lo scrittore, la discussione sull'aborto non poteva essere risolta prima di affrontare quella sul coito e le sue

²⁴ Testo poi raccolto in P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, p. 130.

II. *Altri libertini*

varie declinazioni, ivi compresa ovviamente quella omosessuale, senza che chi lo facesse risultasse «qualunquistico e meschinamente realistico». Liberalizzare l'aborto senza preliminarmente discutere della liberalizzazione del coito, intesa sul piano degli anticoncezionali, dell'amore omosessuale, di una moderna concezione dell'onore sessuale, avrebbe comportato l'applicazione di una «“falsa tolleranza” del nuovo potere totalitario dei consumi», che ratificava l'aborto in quanto appannaggio della coppia eterosessuale, ovvero del nucleo borghese sul quale la società capitalistica concentrava le sue strategie di accelerazione dei consumi. Una battaglia di retroguardia travestita da progresso sociale.

Al di là della condivisibilità o meno della tesi di fondo di Pasolini, quel sottile conformismo mascherato da tolleranza progressista da lui descritto sembrava davvero parte decisiva del modo di gestire ogni problema di rilievo etico in Italia. Non deve essere un caso, del resto, se la legge 194, pur regolando l'aborto, non usa tale definizione (salvo nel richiamo all'abrogato reato), preferendo la parafrasi, più sfumata, di «interruzione della gravidanza», così come, con simile e ipocrita cautela linguistica, il legislatore in tema di divorzio, otto anni prima, non lo nominava mai, disciplinandolo invece come «scioglimento degli effetti civili del matrimonio».

Parimenti significativo è l'originale metodo di protesta adottato dal partito radicale contro la scarsa visibilità che i media avrebbero dato ai quesiti referendari da esso sostenuti (tra i quali anche quello sull'aborto). Il 18 maggio 1978, Pannella e i suoi compagni di partito sfruttano lo spazio televisivo loro concesso per una tribuna politica mettendo in scena una sorta di performance situazionista. Si presentano davanti alle telecamere imbavagliati ed esponendo una serie di cartelli. Il loro silenzio prolungato in diretta televisiva, la staticità che rievoca le drammatiche istantanee scattate ad Aldo Moro dalle BR nella “prigione del popolo”, già divenute icona, vengono usati per dare risalto, meglio di mille parole, al messaggio

politico. Anzi, per usare le parole di McLuhan, studioso allora in auge, in questo caso il mezzo è il messaggio. Con la performance dei radicali, dettata senz'altro da sincera passione civile ma anche, ci pare, da un'accorta strategia di comunicazione, si inaugura la stagione della politica spettacolo, che prenderà sempre più piede nel decennio a venire.

In un paese nel quale ogni questione sociale viene interpretata in chiave politica e conseguentemente vissuta, sfruttata e perfino travisata secondo convenienza dalle forze in campo – quali che siano – Tondelli esordisce in campo narrativo. Lo fa con un'opera che avrebbe i requisiti tematici per essere letta in modo politico, eppure egli la compone e la presenta, quantomeno in apparenza, in modo del tutto distaccato e antipolitico.

2. *Il romanzo*

In questo clima di ipocrisia libertaria e di *Realpolitik* che avrebbe avuto gradualmente ragione anche delle istanze più genuine di un movimento giovanile fino a quel momento inarrestabile, si formò l'immaginario di Pier Vittorio Tondelli, che proprio in quel periodo frequentava l'ambiente denso di stimoli intellettuali e di sperimentazioni dell'università bolognese²⁵. L'autore, allora giovanissimo, aveva in quel periodo scritto un romanzo e lo aveva dato in lettura a Feltrinelli.

Si trattava di un romanzo, una cosa molto grossa, che mi aveva occupato un anno intero, circa quattrocento pagine, tantissime citazioni, persino un poemetto epistolare

²⁵ Sulla rilevante influenza dell'ambiente del DAMS nella formazione dell'autore si veda A. MARCUZZI - G. MALAVASI - G. NISINI, *Geografie tondelliane*, Guaraldi, Rimini 2007, pp. 22 e ss.

II. *Altri libertini*

come intervallo, belle cose per me ma a loro non piaceva tanto²⁶.

L'editore, pur intravedendo del talento, non gradisce l'opera così com'è e suggerisce di farne singoli racconti usando i brani più significativi e aggiungendo qualcos'altro. Tondelli però preferisce riscrivere daccapo i racconti e lo fa molto velocemente, probabilmente richiamando temi e atmosfere del primo lavoro ma senza integrare il nuovo materiale con lacerti dell'altro perché, a quanto sostiene egli stesso, «preferii battere vie nuove tanto più che mi accorgevo di crescere nella scrittura, di aver sempre più potere verso quel che volevo uscisse fuori, di padroneggiarmi»²⁷.

Altri libertini esce nel gennaio del 1980, si tratta di una raccolta di sei racconti che, per la consonanza di temi e stile e per il ricorrere in alcuni di essi dei medesimi personaggi (chi è protagonista in uno riappare da mero figurante in un altro) viene rubricato dall'editore come “romanzo a episodi”. Il libro diventa un evento con la rapidità che contraddistingue solo le opere che intercettano con precisione il comune sentire di un'epoca. La grana dei personaggi, l'attualità degli argomenti e il modo di porgerli – o forse sarebbe meglio dire di sbatterli in faccia al lettore – scardinano il linguaggio e le convenzioni della narrativa fin lì in voga, anche di quella più moderna e progressista (un'enorme distanza stilistica lo separa dai romanzi verità programmaticamente non narrativi degli anni settanta). Ma allo stesso tempo il “fenomeno” Tondelli, come vedremo, viene assorbito e metabolizzato a

²⁶ Da un'intervista di Tino Pantaleoni a Tondelli, pubblicata su un giornale correggese all'uscita di *Altri libertini*. In P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 1109.

²⁷ Qui bisogna per forza dar credito all'autore, non potendo verificare sul manoscritto inedito che, secondo le sue stesse disposizioni testamentarie, non è accessibile al pubblico.

perfezione dai media e dalla società, incarnando anche così, o magari proprio per questo motivo, lo spirito del tempo.

Come già anticipato nel capitolo introduttivo, i personaggi rappresentati da Tondelli sono perlopiù *freaks* pescati dal decennio appena concluso, disadattati a vario titolo totalmente concentrati su se stessi e sulle loro private esperienze esistenziali. Ragazzi e ragazze che vivono senza l'ambizione di cogliere, nel mondo che li circonda, una visione d'insieme, costantemente intrappolati in un dinamismo quasi forzato, una sorta di moto perpetuo che, oltre a costituire un motore narrativo, li definisce con precisione attraverso lo spazio nel quale si muovono, che percorrono e che, sempre in maniera caduca, occupano (si avrà modo in seguito di verificare la crucialità e la ricorrenza della questione spaziale nella narrativa di Tondelli).

Il protagonista dello scioccante racconto d'apertura, *Postoristoro*, è un tossicomane, marchettaro controvolgia, che si muove, osserva e riflette nel claustrofobico e degradato ambiente del bar di una piccola stazione di provincia, frequentato da sbandati come lui, e si vende per procurare in fretta una dose all'amico in astinenza. Un breve/lungo viaggio da fermo in un sottomondo squallido nel quale è però ancora riconoscibile una umanità dolente nelle intenzioni e nei gesti dei personaggi, seppure virati al grottesco, come nella provocatoria goliardia della scena finale di masturbazione parossistica culminante in un'iniezione di eroina praticata *in loco*.

Il secondo racconto, *Mimi e istrioni*, è la cronaca delle avventure di un gruppo di amiche, le Splash, narrata in prima persona da una di esse. Attraverso le loro scorribande su e giù per la Pianura Padana, con il loro fare scanzonato e provocatorio, con la genuinità dei loro entusiasmi politici, intellettuali e sessuali si dà conto, nel volgere sincopato di poco più di una ventina di pagine, della parabola di un percorso intenso di vita e di amicizia. Come ogni

II. Altri libertini

parabola, avrà naturalmente un andamento in principio ascendente e infine discendente; l'esuberanza degli inizi, delle notti sfrenate in discoteca, delle conquiste sentimentali e della spavalda ambiguità sessuale (una di loro è in realtà un travestito), dell'impegno politico vissuto nelle radio libere e nei collettivi artistici, fianco di una marginalità vissuta comunque in modo aggressivo, lasceranno il campo, una volta trascorsa una metaforica estate, al nadir della normalizzazione, del rientro nei ranghi sociali e sessuali, alla depressione della routine quotidiana nella quale si smarrisce anche la comunione delle ragazze, fino a diventare ricordo e rimpianto.

Viaggio è l'episodio più strutturato del libro, quello nel quale la narrazione si dipana con un respiro ampio, da romanzo. E non è forse un caso che si tratti del racconto più immediatamente autobiografico, con la storia di un ragazzo omosessuale, il cui nome non viene mai citato, che racconta in prima persona di una serie di esperienze vissute a metà degli anni settanta in coincidenza con i primi anni universitari. Nella prima parte viene descritto un lungo e denso viaggio fra varie città del nord Europa, trascorso all'insegna della provvisorietà di luoghi e relazioni e dell'arte di arrangiarsi, che coincide con le prime nette prese di coscienza interiori e costituisce quasi un breviario comportamentale per le generazioni a venire. Non è infatti difficile individuare nei singoli accadimenti, nei tic da italiani all'estero, negli espedienti di minuta sopravvivenza e nella generale filosofia di quell'esperienza nomade, gli spunti che ispireranno nel decennio a venire migliaia di ragazzi, italiani e non, che gireranno l'Europa in economia avvalendosi di quella sorta di lasciapassare per avventure a buon mercato che era il biglietto aperto denominato Inter Rail. Una modalità di spostamento su rete ferroviaria a prezzo fisso che fra gli anni settanta e ottanta i giovani sfruttarono moltissimo per visitare luoghi di interesse turistico ma soprattutto per vivere il brivido di un'esperienza *on the road*, però facilmente reversibile rispetto alle

scelte più estreme della generazione *Beat* degli anni cinquanta. La seconda parte del racconto corrisponde al rientro del protagonista in Italia, dove infila una serie di esperienze emblematiche di varie fasi della sua evoluzione personale: frequenta i corsi universitari del DAMS di Bologna (proprio quelli frequentati da Tondelli), vive un'importante storia d'amore, soffre la discriminazione sessuale, attraversa il malessere sociale dovuto alle tensioni politiche dell'epoca in occasione di una manifestazione a Milano. Inariditosi il sentimento che lo legava al suo compagno, così come lo sforzo di vivere un'esistenza più strutturata, con punti di riferimento fissi, il narratore tornerà a coltivare la sua attitudine al nomadismo e alla precarietà emotiva, di nuovo in giro per l'Europa, fino a concludere il suo errare nella nativa Correggio, con lo strappo parziale di un suicidio non riuscito. Un tema, quello della fuga e del ritorno al luogo d'origine, che rimarrà costante in tutta la narrativa dell'autore, ma che egli avrà modo di aggiornare e maturare prova dopo prova.

Fuga e ritorno e comunque, sempre, movimento costante come metafora di irrequietezza dell'anima, di necessità di spostarsi coattivamente da un luogo a un altro, perché non ve ne è a portata di mano alcuno che possa soddisfare, di quell'anima, i bisogni, sono le ricorrenze tematiche anche del quarto episodio della raccolta. *Senso contrario* è la cronaca di una notte brava trascorsa dal protagonista in compagnia di due amici a battere i locali e l'asfalto della via Emilia in un crescendo vorticoso di eccessi alcolici e riflessioni esistenziali sempre più confuse e paranoiche. Con l'avanzare della notte, percorsa con la violenza e la velocità concessa da una seicento guidata senza badare ai semafori, l'euforia tocca il picco insieme al rischio gratuito di provocare un incidente e poi scema lasciando, all'alba, un senso di irrisolto: la voglia di non essere dove ci si trova senza però sapere con esattezza dove si vorrebbe essere. Siamo senz'altro dalle parti della *Vita spericolata* che solo tre

II. Altri libertini

anni dopo verrà cantata dalla voce roca di un ancora non notissimo Vasco Rossi (cui più di dieci anni dopo farà eco Luciano Ligabue con il brano *Certe notti*)²⁸. Un'insoddisfazione che è tipica della giovinezza in tutte le epoche e a tutte le latitudini, ma che forse per la prima volta si traduce in un pellegrinaggio esistenziale attraverso le tappe del divertimento medio e piccolo borghese. Laddove scrittori e personaggi letterari dagli anni cinquanta ai settanta si spostano mossi da quella stessa irrequietezza esistenziale, ma al fine di conoscere luoghi, persone, sensazioni tratte dalla vita reale, qui si comincia a intravedere un percorso segnato da tappe forzate imposte dalla subcultura capitalista anche all'immaginario dei più colti e più sensibili. Dal circuito fatto di bar, locali notturni, discoteche, che si snoda lungo la via Emilia non si esce. I piccoli sogni di piccoli uomini intrappolati nell'incombente delirio consumistico che deflagrerà a breve sono già tutti presenti.

Il racconto che dà il titolo al libro è per certi aspetti di tecnica narrativa anche quello che più si distanzia dagli altri. La storia infatti ruota attorno alle dinamiche di relazione di un gruppo di amici, così come avviene per *Mimi e istrioni*, ma con la differenza che il tono è molto più scanzonato e leggero di quanto il pur brillante stile di Tondelli non avesse fino a qui fatto segnare. La commedia non si fa mai tragedia, né acquisisce il retrogusto amaro delle precedenti chiusure di racconto. La soggettività, assai marcata delle altre storie, tutte generalmente concluse sullo stato emotivo del protagonista, lascia per una volta spazio a uno sguardo narrativo più ampio e, al contempo, meno emotivo e drammatico. Ciò accade, probabilmente, perché l'elemento/personaggio catalizzatore degli eventi descritti è estraneo alla combriccola di amici che costituisce il centro della storia. Ad alterare gli equilibri di alcuni amici emiliani, infatti, arriva un giovane e bellissimo fotografo,

²⁸ Fenomeno puntualmente notato da M. GERVASONI, *Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni*, Marsilio, Venezia 2010, p. 136.

venuto da Milano per realizzare un servizio. Questo “gran lombardo”, come ironicamente lo definisce la voce narrante (appartenente a uno degli amici), metterà in moto una catena di conflitti nel gruppo in virtù della fascinazione sessuale e sentimentale che tutti i suoi membri, maschi e femmine, proveranno per l’estraneo. L’espedito narrativo, qui, è quello del *trickster*, lo straniero ingannatore che arriva in una comunità e ne sconvolge le abitudini e i rapporti di forza per poi abbandonarla dopo averne provocato l’irreversibile mutazione. A differenza di quanto avviene di solito in simili rappresentazioni, però, qui il punto di vista non è quello del *trickster* ma delle sue vittime, i componenti delle due fazioni che l’ingannatore mette una contro l’altra al fine di trarne profitto. Le fazioni in questione sono rappresentate dai singoli amici, divenuti per il breve soggiorno dello straniero rivali in amore, con un particolare accento sul conflitto di genere fra i “pretendenti” omosessuali e quelli eterosessuali. Altra differenza rispetto alle classiche declinazioni dell’archetipo del *trickster* è che lo scontro fra le opposte fazioni non diventa cruento, ma si mantiene nel registro della commedia. Pur essendo presenti momenti di tensione, culminanti nella crisi depressiva di Miro, il personaggio che più era rimasto sentimentalmente coinvolto dal “gran lombardo” (e dunque, proverbialmente, anche quello che aveva ottenuto minor soddisfazione), il finale è all’insegna della riconciliazione e della prospettiva rasserenante di una futura vacanza. Inoltre il *trickster* non esce vincitore dalla vicenda ma, al contrario, è scornato e deriso per la sua ambigua condotta sessuale dal cicaleccio di «questi idioti provinciali sempre pronti a tramare tra di loro e contro gli stranieri».

Lo sguardo ironico ma a un tempo intenerito col quale il narratore offre in pasto al lettore soprattutto le acrobazie sentimentali del patetico Miro, che viene per vendetta sedotto e abbandonato dal milanese, non affonda il colpo fino alle estreme conseguenze. Nel richiamato finale ecumenico si intravede invece un intento

II. *Altri libertini*

consolatorio, anticipatorio del desiderio di ottimismo che si imporrà, direi quasi brutalmente, nel decennio a venire. E non è forse casuale che lo scioglimento conclusivo della vicenda si risolve in una comune esperienza di matrice consumistica, come perfettamente esemplificato già in apertura di racconto:

E verrà il Natale, anche quest'anno, già da tempo fervono i preparativi per la settimana sulle Dolomiti, a casa dell'Annacarla, e le ricerche dei pacchidono e di tutte le cianfrusaglie colorate dell'occasione, il Tolkien's Calendar, le agende in seta di Franco Maria Ricci, i tabacchi Dunhill per la pipa e anche quel poco di Laurent Perrier che si riesce a fare su stracchiando il prezzo dai grossisti, cioè sette carte alla bottiglia.

La vacanza natalizia in montagna, in occasione della fine di quest'anno 1978, non assomiglia più ai viaggi di ricerca interiore, con connotazioni intellettuali o mistiche, in voga negli anni settanta, e tantomeno al fenomeno *on the road* dei Cinquanta. È già semmai il tempo della massificazione del turismo che un tempo era d'élite, vissuto come spensierato rito che testimonia l'appartenenza a un nuovo ceto neoborghese. Un passaggio sociale che Tondelli nota già al calare del decennio di piombo e che sarà reso evidente poco più avanti dall'imperversare dei film vacanzieri quali *Vacanze di Natale* dei Vanzina (1983) o *Mi faccio la barca* di Sergio Corbucci (1980)²⁹.

Il richiamo all'autobrennero, che porterà il gruppo di amici di *Altri libertini* alla loro meta sulle Dolomiti, viene ribadito nel successivo *Autobhan*, che chiude la raccolta. Il protagonista reagisce alla noia di vivere che periodicamente lo ammorba nella dimen-

²⁹ Sull'avanzata di questa neoborghesia vacanziera si veda ancora M. GERVASONI, *Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni*, cit., pp. 74 e 106 e ss.

sione provinciale di Correggio e imbocca, a bordo della sua cinquecento scassata, la strada che simboleggia la libertà. L'aggiornamento padano della *route 66* statunitense è appunto l'autobrennero; un sogno di libertà alla portata di tutti, o quasi «l'autobhan più meravigliosa che c'è perché se ti metti lissù e hai soldi e tempo in una giornata intera e anche meno esci sul Mare del Nord»³⁰. Un'irresistibile sirena di libertà, una porta aperta verso quell'indefinito altrove nel quale, secondo Beatrice Barachetti

[...] anche le geografie del Nord Europa si dissolvono in uno spazio idealizzato e astratto, privo di quelle coordinate specifiche che orientavano ancora i racconti precedenti. L'assenza di mete precise in *Autobhan* sembra confermare l'idea [...] che i poteri taumaturgici proiettati dai "libertini" in vari luoghi geografici concreti esistano in realtà soltanto nella carica utopica che permea l'altrove sognato dai personaggi, fino al momento in cui esso, *de facto* e necessariamente, smonti i loro vagheggiamenti, rendendo evidente che la possibilità di pace e felicità non risiede in nessun luogo, ma nel percorso interiore a cui può tendere il tragitto del viaggio³¹.

Se è senz'altro ben chiaro, come evidenziato da Barachetti, che ci si trova dinnanzi a una dichiarazione di poetica per la quale l'im-

³⁰ Il medesimo tema, virato però in chiave più allucinata, è proposto nelle atmosfere emiliano-berlinesi del punk rock dei CCCP di Giovanni Lindo Ferretti che proprio in quel periodo muovono i primi passi. È lo stesso Ferretti, in una concordanza col racconto tondelliano che non pare affatto casuale, ad affermare che «Tra Carpi e Berlino c'è un legame speciale, perché a Carpi comincia l'autostrada del Brennero: perciò noi consideravamo Carpi come la periferia estrema di Berlino», in G. L. FERRETTI - M. ZAMBONI - A. CAMPO, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, Giunti, Firenze 2005, p. 42.

³¹ B. BARACHETTI, *L'utopia dell'altrove in Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, in «La Libellula», n. 2, anno 2, dicembre 2010, p. 51.

II. Altri libertini

portante non è la meta finale ma la maturazione emotiva raggiunta attraverso lo stare in viaggio in sé e per sé – aggiungerei secondo una concordanza quasi banale con la filosofia *beat* – mi pare che l'intento programmatico di tutta la raccolta si possa esemplificare in quest'ultimo racconto. Un brano forse semplicistico e meno stilisticamente risolto di altri, ma che può certo intendersi come risultante consequenziale di quelli precedenti, proprio attraverso l'approccio dei personaggi con lo spazio, che in Tondelli è sempre rivelatore.

L'incipit di *Postoristoro* presenta dei disperati subumani intrappolati nella routine della loro dipendenza e di abitudini che li fanno ruotare attorno a un luogo angusto e degradato (il bar, la stazione), simbolo di decadenza materiale e morale, dal quale non riescono a fuggire che per mezzo dell'eroina. Il medesimo girare a vuoto, seppur con toni di differente drammaticità, si rinviene nelle ansie di fuga dei protagonisti di *Mimi e istrioni* e *Senso contrario*, che, pur avendo abbandonato la staticità forzata dal luogo chiuso del primo racconto, non riescono a saziare la loro fame di vita al di là delle prevedibili stazioni della processione di un divertimento precostituito e sempre più orientato consumisticamente. Il racconto perno del libro, quello più articolato, che è senz'altro *Viaggio*, esibisce il dualismo fra la dimensione europea e internazionale della prima parte, nella quale il protagonista dà sfogo alla sua voglia di libertà e sperimentazione del nuovo, e la dimensione controllata e provinciale della seconda parte. In quest'ultima, il rientro in Italia del narratore coincide con la ricerca di un equilibrio tradizionale, rappresentato da un rapporto di coppia stabile, chiuso. Fallito questo tentativo, la realtà raccolta della provincia emiliana, in cui il protagonista si è rifugiato, tornerà a opprimerlo nuovamente. Si propone qui quell'andamento di fuga e di ritorno, che si ripeterà ciclicamente nell'opera tondelliana, seppur con esiti e conclusioni differenti. In questa prima fase giovanile, il ritorno al borgo natio è

portatore di un significato sostanzialmente negativo, di sconfitta, di soffocamento di un istinto naturale propenso alla massima apertura al mondo. Non a caso le paturne sentimentali descritte nel racconto *Altri libertini* verranno superate con la liberatoria partenza per una vacanza in montagna, mentre con *Autobhan* l'autore esprime netta la sua filosofia: l'autobrennero, percorsa in direzione nord, verso l'Europa, è un vettore di libertà. Il fuoco che consuma da dentro i giovani furiosi di queste narrazioni va estinto o, quantomeno, tenuto a bada soltanto col movimento. Muoversi, spostarsi, aprirsi, incontrare, conoscere, cambiare punto di vista, questi sono i verbi da coniugare per dar significato all'esistenza. E mentre l'indolenza inerte e periferica di *Postoristoro*, il primo racconto, è sinonimo di disperazione senza rimedio, il viaggio, foss'anche senza meta come in *Autobhan*, è la risposta gioiosa al dilemma esistenziale della gioventù di Tondelli. Una risposta che non è certo soluzione definitiva – è già ben chiaro all'autore che di definitivo non c'è nulla, mai – ma è l'unica in grado di garantire una prospettiva, un sorriso. Ecco infatti la chiusura del racconto, ottimistica e infantile:

Cercatevi il vostro odore e poi ci saran fortune e buoni fulmini sulla strada. Non ha importanza alcuna se sarà di sabbia del deserto o di montagne rocciose, fossanche quello dell'incenso giù nell'India o quello un po' più forte, tibetano o nepalese. No, sarà pure l'odore dell'arcobaleno e del pentolino pieno d'ori, degli aquiloni bimbi miei, degli uccelletti, dei boschi verdi con in mezzo ruscelletti gai e cinguettanti, delle giungle, sarà l'odore delle paludi, dei canneti, dei venti sui ghiacciai, saranno gli odori delle bettole di Marrakesh o delle fumerie di Istanbul, ah buoni davvero buoni odori di verità, ma saran pur sempre i vostri odori e allora via, alla faccia di tutti avanti! Col naso in aria fiutate il vento, stra-

II. *Altri libertini*

pazzate le nubi all'orizzonte, forza, è ora di partire, forza tutti insieme incontro all'avventuraaaaa!³²

L'appropriatezza della sopra esposta lettura simbolico-spaziale del tragitto segnato dai sei racconti di *Altri libertini* ce la conferma lo stesso autore che, in un breve scritto di presentazione dello spettacolo teatrale tratto dal libro, rappresentato a Correggio e a Reggio Emilia fra il 1985 e il 1986, si esprime in questi termini:

Lo spettacolo teatrale mantiene inalterato, riguardo al testo originale, anche il medesimo percorso di senso, il partire cioè dall'abiezione e dalla tragicità di quella notte in una stazione per arrivare al grido di ritrovata vittoria del personaggio in corsa sulla sua cinquecento verso il Nord. E cioè lo scioglimento di quell'angoscia esistenziale in un messaggio di speranza e di ottimismo, la voglia di libertà e di affrancamento da un decennio per molti versi angosciante e angusto³³.

3. *L'accoglienza*

Nel nuovo clima italiano, a un tempo libertario e ipocrita, descritto in apertura di capitolo si abbatte la frenesia vitale dei personaggi di Tondelli. Storie di disadattati appena venuti fuori dagli anni settanta, ma già assai distanti dal comune sentire di quell'epoca ormai al crepuscolo, e invece proiettati in avanti, con l'inconscienza e l'ottimismo della giovane età. Ogni loro esperienza, che solo qualche tempo prima sarebbe stata rappresentata secondo un'ottica collettivistica connotata politicamente, è, al contrario,

³² P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, in IDEM, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit, p. 144.

³³ *Ivi*, p. 1131.

rigorosa espressione dell'interiorità del protagonista di turno e da questo vissuta facendo capo unicamente alla propria sfera privata. L'agire di questi "libertini" e il senso di ogni loro azione sono sempre e solo distillati del loro privato. Anche i riferimenti che potrebbero essere intesi in chiave politica, come la questione omosessuale presente a livello uniforme in tutto il libro o le esperienze nei collettivi artistici e nelle radio libere delle Splash descritte in *Mimi e istrioni*, vengono raccontati come fatti personali, privi di un respiro sociale: la coralità delle situazioni narrate non si trasforma mai in comunità. In un paese in cui le questioni sociali divengono occasione di aridi calcoli utilitaristici a beneficio della tale o tal'altra corrente di partito, in cui il potere politico, da strumento diviene fine ultimo, come hanno dimostrato le drammatiche urgenze del terrorismo e del dibattito sull'aborto, la manifesta impoliticità delle narrazioni di Tondelli non può che essere significativa e, a suo modo, paradossalmente, politica: la politica dell'assenza di politica. Questa letteratura non ha l'ambizione (o la presunzione) di interpretare il mondo a beneficio del lettore, ma al più di offrire uno spiraglio sulla vita interiore del soggetto sul quale il racconto è focalizzato. Una tendenza che si andrà sempre più diffondendo.

L'ostentato approccio impolitico denuncia una inedita insofferenza per la strada dell'impegno (quantomeno dell'impegno politico), ampiamente battuta fino ad allora dalle generazioni più giovani, che d'improvviso si rivela vecchia tanto quanto il perbenismo cattolico di chi si scandalizza alle bestemmie del protagonista di *Postoristoro*. Tondelli attinge a modelli letterari lontani da quelli nazionali e dall'angusto panorama italiano ossessionato dall'ideologia (il dirigersi verso nord del protagonista di *Autobhan* non è soltanto metaforico) e ne paga le conseguenze. Come ricorda Enrico Palandri nella prefazione di un fortunato saggio di Roberto Carnero³⁴, l'attenzione che Tondelli dedica agli aspetti leggeri

³⁴ Mi riferisco naturalmente alla prefazione di Enrico Palandri a R. CAR-

II. Altri libertini

della vita degli anni ottanta gli vale la disapprovazione, fra i tanti, di Goffredo Fofi e della sua rivista «Linea d'ombra», che conservava un'idea profondamente militante della letteratura:

Per «Linea d'ombra» ciò che davvero irritava di Pier, e di numerosi altri, era l'irriducibilità del suo innegabile impegno a un impegno politico, e in questo è il primo autore che ci ha portato oltre la contestazione. Senza banalizzarlo, in forza di una diversità generazionale³⁵.

Si segna quindi una distanza generazionale con le ortodossie politiche che hanno caratterizzato gusti e apparati critici solo fino a qualche anno prima ritenuti imprescindibili.

E parimenti di matrice innanzitutto generazionale risulta, sempre secondo il parere di Palandri che mi sento di condividere, il dissenso, quando non un vero e proprio trattamento di sufficienza, riservato all'autore da alcuni importanti esponenti del Gruppo 63, come Alberto Arbasino e Angelo Guglielmi (quantomeno in una prima fase), che probabilmente non gli perdonano la lontananza da una concezione della letteratura fortemente connotata in senso teorico e progettuale come la loro, della quale a Tondelli non interessa farsi continuatore. Palandri pone ancora una volta la questione in termini generazionali, senza risparmiare qualche stoccata:

Adesso bisogna chiedersi se gli strali teorici lanciati da giovani e da una rivista come «Il Verrini» contro l'establishment, non cambino di segno quando vengono lanciati, a un'altra età, e dai quotidiani e dai settimanali più venduti del paese, contro i giovani. Se insomma, detronizzati i vecchi satrapi della cultura italiana, molti di loro non si siano

NERO, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998.

³⁵ *Ivi*, p. 11.

ritrovati seduti, non so quanto involontariamente, sugli stessi scranni, solo più incattiviti e acidi³⁶.

A questa impietosa lettura, probabilmente condivisa anche da Tondelli stesso, il quale sosteneva «Ho l'impressione che alcuni critici del Gruppo 63 percepiscano che qualcosa gli sta sfuggendo di mano e non è più sotto il loro controllo»³⁷, mi sento di aggiungere che i membri del Gruppo 63 dimostratisi critici verso la prosa di *Altri libertini* verosimilmente ne hanno valutato con severità eccessiva la “facilità” di lettura, una attenzione al lettore e alla sua comprensione del testo che essi avevano da tempo bandito sul presupposto di una presunta impossibilità di rappresentare la realtà in termini naturalistici³⁸. Pur se Tondelli trae evidente ispirazione dallo stile brillante e al contempo enciclopedico di Arbasino, pur se ne imita gli esperimenti polifonici e l'arte di mettere insieme differenti registri e linguaggi al fine di ottenere dissonanze controllate, le sue scelte non sono mai assolute o elitarie come quelle dello scrittore lombardo. L'indirizzo al quale si orienta Tondelli non è quello di mettere per principio alla prova l'intelligenza e la raffinatezza di gusto propri e altrui, ma quello di stare ben dentro il suo tempo, di cantarne le evoluzioni senza remore o snobismi *blasé*.

Al riguardo, proprio lo scalpore prodotto dal processo per oscenità subito dall'autore è puntuale cartina di tornasole del mutamento del costume e del fatto che la scrittura di Tondelli sia espressione di tale mutamento, anche al di là del suo controllo consapevole. I temi e il linguaggio scabrosi di *Altri libertini*, infatti, parevano scardinare le minute sicurezze degli italiani più con-

³⁶ *Ivi*, p. 12.

³⁷ P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 2001, p. 1001.

³⁸ Si veda in proposito A. GUGLIELMI, *Il romanzo e la realtà*, Bompiani, Milano 2010.

II. *Altri libertini*

servatori, provocandoli e offendendoli. Pubblicato nel gennaio del 1980 *Altri libertini* esaurisce le prime due tirature in breve tempo (in totale circa 7.000 copie), ma la terza, già pronta in tipografia, viene bloccata da un'ordinanza di sequestro emessa dal Procuratore Generale di L'Aquila Donato Massimo Bartolomei a motivo del «contenuto luridamente blasfemo e osceno». Il processo si tiene a Mondovì l'anno successivo e l'esito è favorevole all'autore e all'editore. La sentenza, che manda assolti gli imputati perché il fatto non costituisce reato, nella motivazione dà atto anche sul piano giuridico di una realtà ormai assodata su quello linguistico e sociale, ovvero che la lingua e l'uso che se ne fa sono molto cambiati, soprattutto nei giovani «che usano determinate parole indipendentemente dal significato originario delle stesse: così per esempio “casino” significa ormai confusione, mentre la parola “cazzo” è usata in più sensi, a seconda della frase in cui è inserita». La fredda banalità del linguaggio giuridico del provvedimento del pretore sancisce burocraticamente il mutamento di costume sopra richiamato e il vasto successo di pubblico dell'opera, che da quel momento, complice probabilmente anche il clamore mediatico suscitato dal processo, non avrà più battute d'arresto. Un'opera dunque che descrive e denuncia una mutazione sociale, la incarna e, per certi aspetti, ne viene assorbita (e consumata) anche al di là della effettiva volontà del suo autore. Il destino di *Altri libertini* – l'iniziativa censoria della magistratura che si sgonfia nell'arco di qualche mese, il caso mediatico che monta sulle ceneri di quello giudiziario, l'attenzione dei critici maggiormente focalizzata sul tema sociologico più che sulle questioni letterarie e tecniche sollevate da quella prosa – è paradigmatico dei tempi nuovi che inaugura. L'ipocrisia del mondo dal quale i protagonisti di Tondelli, attraverso i loro atteggiamenti spiazzanti e individualistici, cercano disperatamente di allontanarsi, in qualche misura e pur decremandone il successo, si ritorce allo stesso tempo sull'opera, che

rimane vittima proprio di quella «falsa tolleranza edonistica» finalizzata al mero incremento dei consumi di cui aveva parlato per primo il già citato Pasolini.

La maggior parte dei recensori sul momento non va oltre l'attenzione alla generazione che Tondelli descrive, si chiede che rapporto questa abbia, se ne abbia, col "Movimento", quali siano i suoi riferimenti culturali e politici, chi siano questi giovani, da dove vengano e se quella dell'autore ne costituisca una rappresentazione fedele, da tenere in considerazione per comprendere dove ci si stia dirigendo nel post '77³⁹. La lettura maggiormente diffusa dell'opera è quella del resto più spendibile a livello commerciale, non a caso scaltramente suggerita dalla stessa quarta di copertina del libro che richiama il «ritratto di una generazione» e «l'appartenenza dell'autore a una generazione e a una letteratura nuove e combattive». Tondelli, però, con assoluta onestà mette in chiaro addirittura su «Lotta continua» del 13 marzo 1980 il suo pensiero in proposito:

Questo libro non è a rigore un libro politico, né un libro sulle esperienze del Movimento. Dalle mie parti, a Correggio, non è mai esistito il Movimento, le esperienze del Movimento sono sempre state vissute da un punto di vista culturale. È chiaro poi che certi personaggi sono espressione di ciò che storicamente è stato il Movimento. Penso ai collettivi omosessuali, alle radio libere ecc. Però ci sono anche altri episodi come per esempio quello che dà il titolo al libro, *Altri libertini* che con il Movimento c'entra poco o niente. O l'ultimo episodio *Autobban*, quindi per favore niente "opera interna al movimento". È semplicemente un libro che assume in generale della realtà giovanile alcuni aspetti.

³⁹ Di questo tenore gli interventi di G. MARTELLI («Il Giornale», 10 febbraio 1980), M. SPINELLA («L'Unità», 10 aprile 1980), M. D'ALEMA («L'Espresso», 10 febbraio 1980).

II. *Altri libertini*

Anche i critici più interessati agli aspetti eminentemente letterari dell'opera, va detto, pur riconoscendo l'indiscutibile abilità stilistica e l'arte di ricombinare, plasmandoli, i linguaggi più svariati, si soffermano con sottile insistenza, quasi con malevolenza, a constatare una sorta di astuzia intellettuale e commerciale di Tondelli che lo avrebbero indotto a cucinare «una operazione letteraria in cui “il privato” è ben filtrato da una scaltra attrezzatura»⁴⁰ grazie al fatto che l'autore «scrive astuto quanto basta»⁴¹.

Pure sotto questo aspetto Tondelli non ha mai fatto mistero del proprio “mestiere di scrittore”, per richiamare il titolo di un suo libro conversazione con Fulvio Panzeri. Sempre nel citato intervento su «Lotta continua» non ha remore a dichiarare che:

Altri libertini è nato come un progetto letterario abbastanza definito, con un riaggancio a un genere letterario preciso: gli autori che citavo prima, che ho quasi sempre tenuti presenti⁴². È chiaro che potrei aggiungere molti altri nomi, ma appunto nulla di... spontaneo, scritto di getto, al contrario piuttosto ragionato e limato in successive stesure.

Da una parte si liquida il libro come un ritrattino generazionale usa e getta, da un'altra se ne sottolinea la furbizia compositiva, quasi che il ricorso consapevole agli strumenti della scrittura dovesse ritenersi un declassamento da arte ad artigianato e dalla presunta purezza di un gesto letterario spontaneo a una sofisticazione commerciale da denunciare. Per contro, pure gli esponenti del Gruppo 63, maestri di progettualità in campo artistico, non sono disposti a concedere all'autore alcun riconoscimento.

⁴⁰ E. FERRERO, in «La Stampa», 28 marzo 1980.

⁴¹ G. GRAMIGNA, in «Il Corriere della Sera», 24 febbraio 1980.

⁴² Tondelli si riferisce a Louis Ferdinand Céline, Alberto Arbasino, James Baldwin, William Burroughs, Richard Price, Hubert Selby jr. e Michail Bachtin, citati precedentemente nello stesso brano.

Eppure i lettori lo premiano, il libro reggerà l'urto del tempo, verrà passato di mano in mano per generazioni e, solo qualche anno dopo, quegli stessi che lo avevano in prima istanza mal giudicato riconsidereranno le loro posizioni.

A più di dieci anni dalla morte di Tondelli, Arbasino, ad esempio, parlerà di «lunghi e tardivi rimpianti» per un mancato incontro con l'autore, secondo la sua visione un po' autoassolutoria «frutto di un eccesso di delicatezza reciproca e simmetrica»⁴³. Facendo eco a concetti ripetutamente richiamati da Tondelli stesso proprio a proposito della consonanza fra i loro due stili, Arbasino insiste sul medesimo registro, riferendosi alla “voce”, «la voce di una letteratura (la nostra, di noi due) che si scrive non sull'esempio di tante belle pagine in bell'italiano “scritto”, ma in base agli echi “fonici” del nostro “parlato”». E ancora, ponendo anche un tema critico senz'altro interessante e centrato, individua la deriva di molte opere e autori successivi influenzati dal correggese:

Il riaffacciarsi dopo anni e anni di Epico, di Crudeltà, di Engagement, di Strutturalismo, eccetera, di un intimismo sentimentale ove il suo tocco aveva una grazia molto singolare e molto tenera, ma che stava lì lì per dilagare in una inflazione neo-piccolo-borghese di piccoli dispiaceri e piccole crisi intellettuali e di coppie nella meschinità di un quotidiano “minimal”⁴⁴.

Medesimo percorso a ritroso compie anche un altro esponente del Gruppo 63, Angelo Guglielmi, che a dieci anni dalla sua scomparsa riconosce Tondelli come una figura intellettuale chiave del suo tempo. In uno scritto raccolto nella stessa rivista che ha ospitato il commento di Arbasino sopra citato, Guglielmi evidenzia

⁴³ A. ARBASINO, *Tondelli al telefono*, in «Panta», n. 20, Bompiani, Milano 2003, p. 137.

⁴⁴ *Ivi*, p. 138.

II. Altri libertini

con notevole precisione i punti cardine della esperienza letteraria e intellettuale di Tondelli⁴⁵. Dà conto del già richiamato ritorno al piacere della narrazione⁴⁶, che l'autore esercita indubbiamente passando per una ricerca stilistica molto accurata, la quale però, a differenza di quanto avveniva in autori del passato, non si esaurisce in un mero gioco testuale e linguistico, ma viene asseverata al racconto di una storia e, dunque, a un modo di fare romanzo che gli scrittori italiani, perlomeno quelli d'avanguardia, avevano abbandonato. Tondelli invece racconta la realtà, la usa e la domina, sempre secondo Guglielmi, proprio attraverso il potere della sua lingua ritmata che, come l'autore spesso ricorda, racchiude in sé il *sound* del linguaggio parlato e lo restituisce trasfigurato e sublimato, secondo una dinamica di confronto/scontro con l'esperienza di vita. Ma per il critico la grandezza di Tondelli, più che nel talento della scrittura, sta in una ineguagliabile sensibilità nell'interpretare l'epoca che ha attraversato, dandone conto non solo con l'opera narrativa ma, forse ancor di più, con le cronache giornalistiche, poi raccolte in quella sorta di diario in pubblico che diventerà *Un weekend postmoderno*. Tondelli è giustamente ritenuto un testimone avveduto, un «sollecitatore-scopritore della cultura del tempo che indica ai contemporanei perché vi si riconoscano e riconoscendovisi se ne sentano (di diritto) parte». Addirittura Guglielmi sembra conferire al correggese qualcosa di più che una semplice capacità di lettura e di interpretazione dei fenomeni più significativi del suo tempo. Quei fenomeni, infatti, secondo Guglielmi Tondelli li provoca, li induce o, quantomeno, dà loro una forma e una consequenzialità dalle quali si possa ricavare un senso che altrimenti non avrebbero. In breve Pier Vittorio Tondelli non si limita

⁴⁵ A. GUGLIELMI, *Tondelli letto oggi*, in «Panta», n. 20, cit., pp. 49-59.

⁴⁶ Sul «piacere della narrazione» opposto al «piacere del testo» Guglielmi cita l'introduzione di Fulvio Panzeri all'opera omnia tondelliana, in P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. VIII.

a raccontare in modo impareggiabile gli anni ottanta: Tondelli “è” gli anni ottanta, li trasforma, li dota di un’anima.

Tondelli ha dato forma agli anni '80 che in quanto a loro (a essi), sembravano destinati alla deriva della dispersione e della insensatezza. Tondelli è uno scrittore certamente grande: la sua grandezza è più grande delle opere che ci ha lasciato. E se paradossalmente delle sue opere possiamo fare a meno, certo non possiamo rinunciare ai suoi insegnamenti. Sono questi insegnamenti e le indicazioni formali (di ordine strutturale e linguistico) che contengono a consentire ai pochi autori di qualche interesse oggi operanti di scrivere i loro libri e a noi di capirli⁴⁷.

Non si può non condividere almeno in parte questo ragionamento.

È lo stesso Tondelli che in un'intervista dà mostra di ciò, quando dice: «Sono il narratore che mette in scena la superficie; consapevole che questa superficie è la nostra crosta, la crosta della contemporaneità, ma allo stesso tempo diventa anche sostanza»⁴⁸. C'è dunque come una duplice stratificazione di coscienza in lui. Da un lato la consapevolezza, mai negata o dissimulata, di raccontare la superficie delle cose, della realtà, il soffermarsi a descrivere quello che si vede, quello che un osservatore esterno potrebbe notare. Non per nulla a siffatta intenzione corrisponde una precisa tecnica narrativa, molto insistente nelle descrizioni d'ambiente e nella rappresentazione esteriore di azioni ed eventi, quasi come in una drammatizzazione scenica. La costruzione di *tableau vivant* dai quali il lettore possa autonomamente ricavare, per interpretazione, tutto quanto c'è da sapere anche in merito a idee e stati d'animo dei

⁴⁷ A. GUGLIELMI, *Tondelli letto oggi*, cit., p. 59.

⁴⁸ Intervista su «Westuff», in P. V. TONDELLI, *Rimini, il romanzo vent'anni dopo: 1985-2005*, a c. di F. PANZERI, Guaraldi, Rimini 2005, p. 156.

II. Altri libertini

personaggi, senza bisogno che il narratore ne parli direttamente con una intrusione extradiegetica. Emergono qui gli insegnamenti ricavati dalle sue letture americane, il sempiterno imperativo *show, don't tell*, il behaviorismo letterario di tradizione anglosassone (che Tondelli comunque reinterpreta a suo modo, mischiandolo con altre maniere più intimiste). Dall'altro lato e a un livello più profondo – sia consentito l'uso straniante di questo aggettivo nel parlare di “superficie” – Tondelli ha ben compreso che la vera sostanza della sua epoca risiede proprio nella “crosta”, nella superficie che egli ha come proprio terreno narrativo di elezione. Questo non significa, specularmente, che occorra essere superficiali per raccontare tempi superficiali quali sono da ritenersi gli anni ottanta. Tondelli, a differenza di altri scrittori suoi contemporanei soprattutto americani come Bret Easton Ellis e Jay McInerney, che spesso gli sono stati accostati, non è un moralista, nemmeno nella più nobile accezione del termine – semplicemente non si riscontra nella sua narrativa (quantomeno in quella dei primi due romanzi) l'intenzione di dare, o di suscitare nel lettore, una valutazione in termini etici di uomini e azioni⁴⁹. Non gli compete, non gli interessa. Quel che lo interessa, invece, è che l'epoca in cui vive sta sperimentando una nuova grammatica nelle relazioni sociali, un linguaggio interamente basato sul presupposto che ciò che conta – e che pertanto val la pena di raccontare – deve acquisire una dimensione esteriore evidente, deve essere fatto, vissuto, performato in pubblico. Se nei Settanta uno degli slogan preferiti è «il privato è politico», negli anni ottanta (e da allora in avanti) potrebbe parafrasarsi «il privato è pubblico». Lo scrittore pertanto, nell'esercizio della sua arte, non può e non deve sottrarsi all'onere di «lavorare in pubblico», come ha sottolineato lo stesso Tondelli

⁴⁹ Forse con l'unica eccezione del romanzo *Rimini*, di cui si parlerà più avanti, che rappresenta in più di un senso un momento di svolta e di ricerca nella carriera dell'autore.

parlando della composizione e organizzazione dei brani che hanno costituito l'ossatura di *Un weekend postmoderno*:

Penso di essere stato una persona che ha lavorato molto in pubblico. I romanzi che ho scritto, le narrazioni si nutrivano molto di reportage, di escursioni nell'attualità, nel presente. Queste pagine costituiscono un po' il sottotesto dei miei romanzi. Rappresentano realmente il laboratorio. E questa è un'occasione anche per affermare che cosa ha significato fare lo scrittore in questi dieci anni. Ha voluto dire avere una scrittura in grado di comprometersi con la contemporaneità, coi gerghi, col parlato, con lo slang giovanile, con il sottofondo del rock e delle subculture. Per me fare lo scrittore ha significato questo. Allora il *Weekend* non è solo il bilancio di dieci anni, un archivio – pur se importantissimo – del passato e della memoria, ma diventa una proposta su qual è il compito o quale potrebbe essere uno dei tanti compiti dello scrittore, una delle sue tante incarnazioni⁵⁰.

4. *Dentro il testo*

Dimostrazioni dei due aspetti sopra citati – raccontare la superficie attraverso la tecnica narrativa e raccontare la superficie in quanto “concreto” e ineludibile spirito del tempo – possono darsene varie. Ad esempio, la voce del narratore esterno che in *Postoristoro* racconta il sentire di Giusy, il protagonista del racconto, soltanto descrivendo ciò che questi sceglie di guardare, anche senza esprimersi esplicitamente sui suoi gusti sessuali:

⁵⁰ F. PANZERI - G. PICONE, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Theoria, Roma 1997, p. 71.

II. *Altri libertini*

[...] distribuisce occhiate veloci passando svelto in mezzo ai crocchi di studenti brufolosi che vengono dalla campagna alle scuole professionali qui in città e c'hanno le gambe curve e tozze e i fianchi larghi, ma anche culi rotondi e sodi e pare che i muscoli che si sfregano duri alle cosce debbano sprizzare via da quei blue-jeans intirizziti di nebbia [...]⁵¹.

Ci si ferma un passo prima del discorso indiretto libero o del flusso di coscienza, ma anche quando, poco più avanti nella pagina, Tondelli vi ricorre, non prescinde mai da una scrittura tutta fatta di immagini, oggetti in movimento, rumori, che senz'altro evocano sentimenti e stati emotivi senza però avere la necessità di citarli apertamente:

Sbircia nella sala d'attesa, abitudine, non una volta sola c'ha rimorchiato su quelle panche, ne avrebbero da raccontare quelle mura screpolate, storie di sbronze maciullate e violenze e pestaggi e paranoie durate giorni interi senza mangiare senza pisciare, accartocciato nell'angolo, stretto nel giubbotto che pareva di vedere la gente volare dalla vetrata del corridoio e i treni sfrecciavano come fulmini squarciando il silenzio del trip e come s'allungavano i muri intorno e come stridevano le chiacchiere dell'assistente che era arrivata a prelevarlo, tu farai e tu vivrai e sei giovane e vincerai e conoscerai la via, chi lo poteva sopportare quel borbottio imbecille, fatti i cazzi tuoi.

Altro esempio cogente è quello del racconto *Viaggio*, nel quale si alternano due piani temporali, uno spostato nel passato, che è quello proprio della diegesi, e uno incardinato nel tempo della scrittura in cui l'autore si riserva uno spazio, assai contenuto, di

⁵¹ P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 8.

introspezione sentimentale. Il primo, molto più ampio, viene dedicato al racconto vero e proprio nel quale, al solito, il flusso degli eventi, la resa degli ambienti e dei caratteri è affidata a una descrizione quasi sempre oggettiva, focalizzata su quel che si vede e soprattutto sulle azioni e gli spostamenti compiuti dai protagonisti, con i verbi posti spesso a inizio frase, a scandire con scioltezza il passo della narrazione, e un ricorso insistito a una sintassi paratattica.

Bruxelles ci piace nell'estate del settantaquattro, troviamo a Les Marolles un caffè in cui si beve Trapiste [...] Scopriamo tutti insieme la birra, il sesso, les trous [...] Lì una notte conosciamo Ibrahim [...] Quando finiamo i franchi andiamo a lavorare con lui [...] Puliamo i vetri di un ospedaletto ambulatorio [...]⁵².

E via così. Il luogo, breve, della introspezione è invece limitato all'insistito ritorno a un agosto immobile e solitario nel quale l'unica azione, raccontata indirettamente più che mostrata, è quella di girare per i bar della via Emilia a ubriacarsi.

Agosto trascorre lento, solo, la notte a girare per la campagna e contare i pioppi sugli argini e bere. Il Gigi ora starà dormendo, la mia scommessa è persa. Non importa... Sulla mia terra, semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere⁵³.

La scelta di usare i propri strumenti narrativi per un'analisi di fenomeni fortemente esteriorizzati, per raccontare la "crosta" di questo nuovo tempo tutto concentrato ed esaurito nella superficie del reale, è poi evidente lungo tutto il percorso del libro. In *Postoristoro* la tossicodipendenza e la marginalità dei protagonisti è

⁵² *Ivi.*, p. 58.

⁵³ *Ivi.*, p. 101.

II. *Altri libertini*

gettata in faccia al lettore con aggressività programmatica e resa dall'insistenza compiaciuta nell'esposizione dei dettagli più violenti e volgari, al limite del grottesco. *Mimi e istrioni* è la storia collettiva di un gruppo di ragazze la cui cifra sta nella sfacciataggine e nella esibizione provocatoria della propria diversità. *Viaggio* è il racconto di una evoluzione emotiva, anche qui a tratti estrema, attraverso una rappresentazione tutta esteriorizzata ed evenemenziale. *Senso contrario* è la cronaca della noia e della disperazione esistenziale covata passo dopo passo lungo le stazioni di una delle tante processioni del divertimento serale, celebrate dentro e fuori dai bar e dai luoghi di ritrovo di una generazione che ha fame di una vita diversa e fuori di portata. *Altri libertini* mette a nudo le debolezze e le dinamiche di rapporto di un piccolo gruppo di amici sconvolto dall'arrivo di un ospite (e ancora una volta, qui, il gruppo di amici viene descritto come cellula sociale e palcoscenico entro cui ciascuno manifesta sentimenti ed emozioni da vivere rigorosamente in pubblico). *Autobban*, infine, che per certi versi ci si aspetterebbe come un racconto per sua stessa natura massimamente introspettivo, essendo basato sulla narrazione in prima persona di un viaggio in auto che il protagonista affronta da solo per assecondare un'esigenza interiore, è invece tutto giocato sul materializzare quella introspezione. Il desiderio di partire si concretizza nell'improvviso riconoscimento di un odore peculiare e nella necessità di seguirlo; non più dunque una voglia indefinita, emotiva ma un evento sensibile, quantomeno per metafora. E poi l'oggettivizzazione del viaggio attraverso il movimento, la strada, l'auto-brennero, la cinquecento lanciata alla modica velocità che può permettersi, la benzina da fare, gli incontri all'autogrill, i pochi soldi eccetera.

Ogni tema proposto in riflessione attraverso l'atto del narrare, più che per il suo rilievo sociale, sembra venire scelto per la potenzialità di spettacolarizzazione in esso insita, per la possibilità

di renderlo pubblico e di esaurirlo in pubblico. Si prenda a esempio un *leit-motif* ricorrente sia nei racconti di *Altri libertini* che in tutta l'opera di Tondelli, ovvero l'omosessualità. Nonostante si tratti di una questione che involve sia la sfera del più circoscritto privato che una dimensione etica sovraindividuale, l'approccio di Tondelli, in questa prima fase del suo percorso artistico, non è mai problematico né moralistico. I personaggi vivono la loro identità sessuale in assoluta libertà, certo consapevoli delle difficoltà sociali e psicologiche che essa comporta, ma senza farsene condizionare più di tanto nelle loro scelte di vita. In ogni caso l'esibizione, quasi rituale, della loro condizione è un passaggio fondamentale per normalizzarla, controllarla e appropriarsene definitivamente. La lezione degli anni ottanta è probabilmente questa: ogni questione, ogni argomento sociale o interiore, può essere affrontato e risolto a patto di farlo in pubblico, di esibire, di rendere esplicito ciò che in precedenza veniva lasciato sottotraccia. Il senso di colpa insuperabile e muto – o comunque trasfigurato e sublimato da mille travestimenti letterari e linguistici – vissuto, per esempio, da altri scrittori omosessuali, soprattutto fra gli anni sessanta e settanta, quando la tematica omosessuale acquisisce sempre più rilievo politico e socioculturale, pare essere superato. Il travaglio intellettuale di Pier Paolo Pasolini o quello mistico-cattolico vissuto da Giovanni Testori paiono essere lontani⁵⁴. Il modo di vivere la propria omosessualità proposto da Tondelli evade nettamente dagli schemi precostituiti visti e vissuti fino a poco tempo prima, che imbrigliavano anche intellettuali noti per la loro forza provocatoria

⁵⁴ Vedremo più avanti che questa esibita facilità di vivere la sessualità andrà incontro a una più ponderata problematizzazione nelle opere della maturità di Tondelli. Per un approfondimento sulla tematica dell'omosessualità nella letteratura italiana del Novecento, con particolare riguardo al cruciale periodo di passaggio dagli anni sessanta agli anni ottanta, comunque, si veda F. GNERRE, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini e Castoldi Dalai Editore, Milano 2000.

II. *Altri libertini*

ed eretica. Fin da subito, nonostante la sua giovane età e la sua minima esperienza letteraria, con *Altri libertini* e col successivo *Pao Pao*, Tondelli ha buon gioco nel proporre un'immagine di omosessualità completamente calata nella quotidianità dei suoi personaggi, che non viene esperita da questi come un fatto eccezionale e totalizzante, da affrontare con tutti i sensi pronti e le facoltà intellettuali accese, ma da vivere come una normale caratteristica dell'esistenza, importante ma non più di tante altre. E il passaggio fondamentale per garantire un simile approccio sta proprio nella rappresentazione, il più possibile esibita ed esteriorizzata, dell'argomento che si vuole sottrarre a un'eccessiva schematizzazione. Nessun gay si nasconde al giudizio della società nelle storie di Tondelli, nessun giovane omosessuale si pone il dilemma di come confessare il suo stato ai propri genitori o al destinatario del proprio sentimento: l'omosessualità la si vive e basta, la si mostra senza starci a pensare, e così facendo, la si banalizza a fin di bene, la si normalizza.

Non è forse un caso che uno degli scenari sociali entro cui Tondelli sviluppa le dinamiche di relazione dei suoi personaggi è la comitiva di amici, ossia una forma associativa amicale tipica degli anni ottanta. Il terreno dove la socialità (e la sessualità) dei giovani può avere uno sfogo che permetta loro di mostrare la propria emotività, renderla visibile a tutti, farne oggetto di discussione. Negli anni settanta, il collettivo è un nucleo relazionale che ha connotazioni perlopiù politiche. All'interno di un collettivo si dibatte (più che discutere o chiacchierare), sempre a livello generale di temi di rilievo sociale, il movimento, la contestazione, il femminismo. Mentre quando si vive un'esperienza più diretta e personale, lo si fa individualmente (si pensi ai viaggi, da affrontare zaino in spalla rigorosamente da soli o al massimo in due). Pochi anni dopo il panorama è cambiato. La collettivizzazione non riguarda più l'impegno politico, che anzi risulta marginalizzato, ma con-

cerne il modo nel quale si condivide la propria sfera sentimentale più intima. Quel che prima era oggetto di pubblico dibattito non interessa più, quel che invece era ritenuto patrimonio personale e inviolabile di ciascuno, il sentimento, è ora visto come esperienza da esibire, qualcosa di cui parlare in una sorta di doveroso rituale comunitario, un chiacchiericcio mondano che si fa terapia di gruppo e banco di prova per nuove consapevolezze.

5. *L'invenzione del parlato*

Un altro terreno sul quale Pier Vittorio Tondelli segna una decisa presa di distanza rispetto al passato è quello del linguaggio. È forse questo il dato più immediatamente sensibile dell'opera giovanile tondelliana, e difatti è quello che la maggior parte dei critici percepisce subito, anche se non sempre nella giusta prospettiva.

Il romanzo-documento degli anni settanta, che marca una cesura netta con le forme narrative più classiche, ritenute borghesi, non ha nulla a che spartire con la realtà espressa in forma trasfigurata e sofisticata dalla lingua di Tondelli. Laddove in precedenza si aggirava ogni problema estetico per affrontare la realtà nei termini più pragmatici e prosaici dell'impegno sociale e politico, con Tondelli osserviamo una rinnovata esigenza formale, che pur tenendo conto di un'idea classica della letteratura "ben fatta", non rinuncia al moderno, a una provocatoria evocazione di un reale scioccante e triviale. In questa trivialità del linguaggio e dell'evento che il linguaggio descrive, però, nell'attenzione dedicata a cogliere il "basso", non vi è alcuna attitudine rivoluzionaria, né l'intento di sfuggire agli schemi prestabiliti di un sistema di comunicazione autoritario. I tentativi compiuti in questo senso, sempre negli anni settanta, da scrittori semianalfabeti come Domenico Cuppari e

II. Altri libertini

Pietro Ghizzardi⁵⁵ e, ancor di più, dai responsabili dei progetti editoriali che vi stavano dietro, sono rimasti fenomeni isolati, curiosità semiologiche. In questi casi vi era il ricorso a una lingua realmente povera e sgrammaticata, libera dalle convenzioni borghesi, ma anche insufficiente, inadatta al compito di mediazione comunicativa che la lingua dovrebbe avere; una manifestazione che era più gesto che lingua, più realtà che strumento per descrivere la realtà. Con Tondelli ci si sposta altrove, in un luogo che è affatto nuovo per le abitudini letterarie italiane. Siamo infatti in una terra di mezzo posta fra quello «stile semplice» acutamente teorizzato da Enrico Testa⁵⁶ come la lingua media, di immediata comprensibilità, verso cui si è orientata la maggior parte degli scrittori italiani del Novecento, e le opposte pratiche di deformazione espressionistica sperimentate fin dall'inizio del secolo scorso.

Con un'operazione che non può certo essere frutto del caso o di un fortunato spontaneismo comunicativo, ma che è invece ben meditata, Tondelli rende la propria lingua un insieme equilibrato di caratteristiche antitetiche: forte impatto estetico da un lato e mirata semplicità espressiva dall'altro. Effetto reso tramite costruzioni sintattiche spoglie, ma mai oscure, intessute di termini della colloquialità più spiccia spesso virati in felici trovate lessicali, fresche e ironiche, alla portata di un pubblico ampio, se non proprio popolare. Da questo connubio scaturisce una lingua semplice e diretta in cui le invenzioni verbali non appesantiscono il testo per via di una elaborazione sintattica attentissima al ritmo della frase. È la

⁵⁵ D. CUPPARI, *Il retroscena*, Ottaviano, Milano 1975; P. GHIZZARDI, *Mi richordo ancora*, Einaudi, Torino 1976.

⁵⁶ E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997. Nelle pagine dedicate a Tondelli, che viene ricompreso fra gli interpreti del descritto stile semplice, Testa individua questa tendenza del correggese, con dovizia di esempi illuminanti, soprattutto nella seconda fase della sua carriera, a partire dal romanzo *Rimini*, che infatti segna un brusco cambiamento nel suo stile, sul quale ci si soffermerà più avanti.

musicalità del testo, come a più riprese ha ricordato in varie occasioni l'autore, a custodire il segreto della sua accessibilità e, insieme, godibilità. Una musicalità che eleva a potenza il coefficiente sentimentale ed emotivo dello scritto; una musicalità ottenuta ricorrendo perlopiù a una sintassi paratattica ma maniacalmente attenta alle cadenze, agli accenti, alle sequenze fonetiche che consentono di leggere la frase con i tempi e le pause di una partitura musicale o con la metrica di un componimento poetico⁵⁷. Ciò risulta inedito, ed è probabilmente per questa novità e per il lavoro di cesello dell'autore, che rimane sottotraccia, che le letture critiche delle sue prime opere sono tutt'altro che univoche. Alcuni hanno annoverato Tondelli fra i continuatori dello stile semplice (il citato Enrico Testa come capofila dei più avveduti) o addirittura fra i neorealisti dediti a una piena mimesi con il contesto narrato, mentre altri, al contrario, si sono soffermati su elementi apparentemente in contraddizione con quella interpretazione, riferendosi alle modalità espressive più spettacolari, indubbiamente presenti soprattutto in *Altri libertini* e in *Pao Pao*, che paiono andare in direzione diametralmente opposta⁵⁸. Il procedere per accumulazioni digressive di fatti narrati, per esempio, l'andamento fluviale di brani, anche lunghi, privi di punteggiatura o con una punteggiatura molto personalizzata, che ha fatto parlare più d'un interprete di monologo interiore⁵⁹ e, addirittura, di flusso di coscienza

⁵⁷ Sul punto si veda E. MINARDI, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole 2003, pp. 29-33. In proposito è curioso che Tondelli abbia affermato di non essere un grande lettore di poesia, data questa sua attenzione al versante estetico e formale della scrittura. Si veda al riguardo F. PANZERI - G. PICONE, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, cit., p. 53.

⁵⁸ Per un approfondimento delle ragioni di questa dicotomia in ambito critico cfr. B. VAN DEN BOSSCHE, *Lo "stile semplice" di Pier Vittorio Tondelli*, in «Panta», n. 20, cit, pp. 61-75.

⁵⁹ S. TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, cit. p. 198.

II. *Altri libertini*

za⁶⁰. Pur non condividendo tali ultime visioni – Tondelli rimane infatti un autore di assoluta e immediata leggibilità – ben si comprende a cosa esse siano dovute. Anche se molto giovane, infatti, l'autore di *Altri libertini* usa già praticamente “tutto”. Egli sfrutta e piega al suo fine precipuo ogni effetto linguistico e accortezza stilistica sperimentata dalle precedenti avanguardie e ogni trucco di mestiere da narratore *mainstream*. E così facendo racconta, comunica con chiarezza al lettore, ma anche lo avvince, incuriosendolo con effetti di stile e con una voce narrante peculiare e immediatamente riconoscibile. È insomma sia semplice che espressionista, una cosa e l'altra, e può risultare credibile solo in virtù della sicurezza e dell'unicità della sua “voce”.

È proprio per questo che l'*ethos*, ossia l'immagine che il narratore-oratore offre di sé per mezzo del discorso narrativo con cui influenza il lettore-ascoltatore, in Tondelli è cruciale. Tutta la prima parte della sua opera letteraria è tesa a curare quell'immagine, a renderla convincente e inconfondibile, a sollecitare l'attenzione del lettore – a cui infatti non di rado il narratore si rivolge apertamente e metanarrativamente – tramite uno stile che non è affatto gergale nel senso di incomposto e sregolato. La gergalità della lingua di *Altri libertini* (e di *Pao Pao*) è infatti tutt'altro che fuori controllo. È una costruzione letteraria studiata appositamente per colpire l'attenzione di un certo tipo di lettore (giovane, amante della cultura pop, incurante dei pregiudizi di genere sessuale e letterario, deluso o annoiato e comunque respinto dalla politica). In questo sta la generazionalità di Tondelli, nell'aver fatto consapevolmente da collettore stilistico per i gusti di una generazione, quella degli anni

⁶⁰ S. BONFILI, *Analisi neoretica del testo narrativo di Pier Vittorio Tondelli*, in Seminario Tondelli, settima edizione, Correggio, 2007, consultabile al sito web: [http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/2533d8e05661a94bc12574240045f755/\\$FILE/bonfili.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/2533d8e05661a94bc12574240045f755/$FILE/bonfili.pdf).

ottanta, che proprio guidata dalle sue indicazioni e dalle sue parole ha cominciato ad avvedersi di avere un gusto.

Della lingua di *Altri libertini* colpiscono l'immediatezza, la velocità, il ritmo. Tondelli riesce a produrre un *pastiche* molto interessante col linguaggio parlato, sempre però mantenendo una netta differenza con la corvità di quest'ultimo. La lingua che ha creato *ex novo* riproduce il suono e i tempi di un lessico colloquiale, di registro basso, ma ne evita le banalità, le cadute, la ripetitività. Si tratta di un impasto sapiente di termini gergali o, per contro, volutamente ricercati dal gusto retrò, di onomatopee, di termini in inglese, francese, tedesco e di ogni altra parola o costruzione sintattica che l'autore riesce a mutuare dagli svariati ambiti della cultura pop che ama frequentare come la musica, il cinema, il fumetto. Il risultato è assai distante da un semplice parlato standard, poiché non è il parlato standard che a Tondelli interessa. Egli tiene piuttosto a una immediata riconoscibilità, che caratterizzi la sua opera, che la faccia spiccare rispetto al tessuto linguistico della letteratura che si è vista fino a quel momento.

Non per questo Tondelli intende rientrare nello sperimentalismo linguistico che ha denotato le neoavanguardie degli anni sessanta, il cui elitarismo, la lontananza dalla vita reale, dal quotidiano, ostacolerebbe i suoi scopi narrativi. Quel che l'autore fa col suo *argot* è forgiare una lingua che sia comprensibile a tutti e pertanto funzionale a un racconto di fatti, senza però rinunciare a ricercare per essa un valore estetico e dunque uno scarto rispetto alla mera scorrevolezza di uno stile piatto o troppo minimale (che pure nello stesso periodo ha avuto illustri interpreti come Andrea De Carlo) o alla colloquialità accidentata dei tentativi sopra richiamati di dar voce ad autori di umili mezzi espressivi (mi riferisco di nuovo a *Il retroscena* di Domenico Cuppari e a *Mi richordo anchora* di Pietro Ghizzardi). Quella di Tondelli è insieme un'operazione popolare e ricercata, in questo di certo molto consona al decennio

II. Altri libertini

che si sta aprendo e che vedrà affermarsi la tendenza a massificare, a fini economico-produttivi, le esperienze d'élite. L'effetto stilistico perseguito dall'autore è quello di ottenere una pagina in cui i dialoghi e le descrizioni abbiano una consistenza perfettamente calibrata sì da essere sufficientemente esplicativi per un lettore medio, e ben centrati sugli eventi raccontati, ma anche dotati della musicalità, del ritmo, della leggerezza che permettano di assaporare frasi e parole sulla lingua, di riempirsene la bocca e di recitarne in modo convincente brani nelle letture pubbliche. È una scrittura che si potrebbe definire studiatamente performativa, che fa propaganda di sé, che tende a far proseliti fra i lettori, i quali si sentono chiamati a far parte di una comunità. Una comunità che si interessa dei temi trattati nel libro, senza ipocriti finti pudori d'altri tempi, ma che soprattutto si identifica nella ricercatezza del tratto col quale le "perversioni" di questi libertini vengono rese. Un tratto comune a chi si immedesima non solo e non tanto nelle storie ma nel modo in cui sono raccontate. C'è il piacere di essere e sentirsi eleganti, ricercati, protagonisti della propria scrittura, senza alcuno sforzo di mimesi da parte del narratore, che invece gode a essere ben visibile per il lettore. C'è un nuovo dandysmo della parola, di cui Tondelli si fa portatore e interprete, i cui antecedenti letterari immediati, rivelati a più riprese dallo stesso autore sono Alberto Arbasino e Gianni Celati, fra gli italiani, e, all'estero, fra gli altri, Jack Kerouac e Louis Ferdinand Céline.

Oltre alle solite ascendenze letterarie già puntualmente fin qui suggerite dalla critica, però, tra le influenze non accreditate pare lecito indicare anche il *Nadsat*, il gergo costruito dallo scrittore inglese Antony Burgess, a partire da numerosi prestiti dal russo, col quale si esprime Alex, l'antieroe del suo *A clockwork orange* del 1962⁶¹. In Burgess la costruzione semantica è molto più ardita e

⁶¹ A. BURGESS, *Arancia meccanica*, Einaudi, Torino 2005. In italiano il romanzo è stato prima tradotto come *Un'arancia a orologeria* e poi, seguendo il successo

assai meno immediata – le invenzioni linguistiche sono talmente tante e fittamente distribuite nel testo da rendere la lettura, soprattutto in principio, una prova per iniziati. Il romanzo è narrato in prima persona dal protagonista, un adolescente dedito alla violenza come forma filosofica ed espressiva, che dà conto delle malefatte compiute da lui e dalla sua banda di «drughi» in una Londra distopica di un futuro prossimo, rivolgendosi al lettore, così come ai suoi accolti, in questa neo lingua peculiare.

Laddove la prosa di Tondelli mantiene un alto grado di comprensibilità, il *Nadsat* di Burgess osa certo di più sul piano dell'invenzione, eppure fra loro si rinviene una certa continuità. Ci si soffermi sull'incipit del romanzo di Burgess:

Allora che si fa, eh?

C'ero io, cioè Alex, e i miei tre soma, cioè Pete, Georgie e Bamba, Bamba perché era davvero bamba, e si stava al Korova Milkbar a rovellarci il cardine su come passare la serata, una sera buia fredda e bastarda d'inverno, ma asciutta. Il Korova era un sosto di quelli col latte corretto e forse, O fratelli, vi siete scordati di com'erano questi sosto, con le cose che cambiano allampo oggiorno e tutti che le scordano svelti, e i giornali che nessuno nemmeno li legge.

E ora si passi all'incipit di *Postoristoro*, il primo racconto di *Altri libertini*:

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, odore di ferrovia, polvere gialla rossiccia che si deposita lenta sui vetri, sugli sgabelli e nell'aria di svacco pubblico che respiriamo annoiati, maledetto inverno, davvero maledette notti alla stazione, chiac-

dell'omonimo film di Stanley Kubrick, con *Arancia meccanica*.

II. *Altri libertini*

chiere e giochi di carte e il bicchiere colmo davanti, gli amici scoppiati pensano si scioglie così dicembre, basta una bottiglia sempre piena, finché dura il fumo.

Al di là della ambientazione futuristica del primo caso, che pur non impedisce di riscontrare similitudini – un locale che vende latte “corretto” con droghe sintetiche e un bar di stazione dove reietti cercano di evadere dalla realtà con alcol ed eroina –, colpisce il dipanarsi in entrambi i casi di una prosa agile, svelta ma pure espressionistica.

Più avanti è interessante notare il comune ricorso a modi di dire feticcio per riconoscersi tra affini: «[...] e si aveva degli ultrastivali molto cinebrivido per menar calci»⁶² (Burgess), a cui fa eco Tondelli: «A me mi piglia una gran fifa perché oltre a una stecca di merda da cinebrivido c’ha anche tante bustine di neve e accidenti a lui se qui ci fermano ci sbattono in galera per il resto della nostra vita, kaput»⁶³ (che riprende il termine «cinebrivido», inventato dal traduttore italiano di Burgess per rendere l’altrettanto inventato *horrorshow* dell’originale, in un curioso cortocircuito linguistico-letterario). O ancora le frequenti metalessi con gli espliciti appelli al lettore o le espressioni deittiche. Si veda nei brani sopra citati «O fratelli, vi siete scordati [...]» (Burgess), «Sono giorni ormai che piove [...]» (Tondelli) e anche più avanti, nel racconto *Autobhan*, le evidenti intrusioni del narratore che colloquia apertamente col lettore: «E l’Angelo, anche ciò mi rammento e ve lo passo, questa scoglionatura che dà sul neuroduro la chiama Scoramenti [...]», «l’autobhan più meravigliosa che c’è, perché se ti metti lissù e hai

⁶² *Ivi*, p. 10.

⁶³ P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, cit., p. 112 (il racconto, in questo caso, è *Senso contrario*).

soldi e tempo in una giornata intera e anche meno esci sul Mare del Nord [...]»⁶⁴.

Così come l'Alex di Burgess è compiaciuto del suo lessico originale e raffinato, tanto quanto della sua condotta ispirata alla violenza gratuita, così i narratori dei racconti di *Altri libertini* (e Tondelli dietro di loro) non hanno remore nell'esibire il loro stile d'eloquio. Ancora una volta, l'*ethos* è curato con grande attenzione. La ricerca è in direzione della resa di un similparlato che sia plausibile senza rinunciare a un registro letterario.

Descrivendo il *Nadsat*, un personaggio di *Arancia meccanica*, un medico responsabile del *Programma Ludovico*, il progetto di riabilitazione coattiva cui viene sottoposto il protagonista, lo definisce «il dialetto della tribù» e un altro medico, collega del primo, ne parla così: «Qualche rimasuglio di vecchio gergo [...] e anche un po' di parlata zingaresca. Alcune delle radici sono slave. Propaganda. Penetrazione subliminale». Proprio di questo si tratta, in effetti, sia per l'Alex di Burgess che per Tondelli in prima persona: propaganda, un mezzo per far proseliti, uno strumento per riconoscersi tra simili, tra persone dai gusti affini. Così Tondelli adopera il proprio stile. È un documento di riconoscimento, un modo per “fare gruppo”.

Una conferma di questa comunanza per vie linguistiche di ascendenza burgessiana la offre un altro autore bolognese, ancor più recente, molto esplicitamente influenzato sia da Tondelli che dal *Nadsat* di Burgess, come Enrico Brizzi, nel cui romanzo più noto (peraltro dedicato a Tondelli) il protagonista (che si chiama proprio Alex) usa un modo di parlare che cita apertamente gli esempi visti sopra e, in particolare, ancora una volta in un palese appello al lettore, ricorre il termine *Nadsat* «cinebrivido» che si è visto usato anche da Tondelli: «Okay, cinebrivido, ma questa però

⁶⁴ *Ivi*, p. 148.

II. Altri libertini

riconosciamogliela, al vecchio Alex»⁶⁵. Brizzi, nella sua seconda opera, *Bastogne*⁶⁶, fornirà di nuovo ampia prova dei suoi debiti verso l'opera di Burgess anche nel tema trattato, oltre che sul versante stilistico.

Nel solco di Burgess, Tondelli dunque fa scuola a suo modo, diffonde il piacere (ritrovato) di distinguersi tramite lo stile, il modo di parlare dei personaggi e, correlativamente, di scrivere dell'autore. Il gergo dei libertini di Tondelli non è affatto un vero parlato, ma un codice che caratterizza un gruppo, un'appartenenza, una comunità la cui dimensione dipenderà dal successo dell'autore che quel codice impone (e sarà, grazie al successo del correggese, indubbiamente una comunità allargata).

⁶⁵ E. BRIZZI, *Jack Fruscante è uscito dal gruppo*, Transeuropa, Ancona 1994, p. 61.

⁶⁶ IDEM, *Bastogne*, Baldini e Castoldi Dalai, Milano 1996.

CAPITOLO III

Pao Pao

1. *Una tribù allegra*

Il delinearsi di una comunità ben definita, con i suoi riti e le sue marcate caratteristiche, è focalizzato anche nel successivo romanzo di Pier Vittorio Tondelli, *Pao Pao*, uscito sempre per Feltrinelli nel 1982. Anche qui l'autore disegna con tratto rapido e con scelte tematiche e linguistiche precise un sottomondo alternativo a quello tradizionale, nel quale i suoi lettori, sempre più numerosi, si riconoscono per affinità di stile o di argomento trattato. Tale diversità di temi e di toni appare ancor più evidente se si pone mente al contesto nel quale il libro è concepito.

I primi anni ottanta in Italia sono, dal punto di vista della cronaca, un periodo estremamente tormentato. Si avvicendano senza tregua atti inquietanti di violenza criminale di vario genere, da quelli nei quali si indovinano in filigrana trame eversive complesse a quelli più comuni, fino alle tragedie casuali, il cui impatto sull'opinione pubblica viene però moltiplicato da un uso inedito dei media di massa, che ne assicurano una copertura assai più completa e pervasiva che in passato. Al riguardo è sufficiente menzionare esempi come la strage di Bologna, l'elevato numero di episodi di matrice terroristica connessi alla parabola discendente del fenomeno (i sequestri di *Ciro Cirillo* e di *James Lee Dozier* e quelli, conclusi con l'omicidio degli ostaggi, di *Roberto Peci* e *Giuseppe Talierno*), i delitti eccellenti di mafia (*Boris Giuliano*, *Cesare*

Terranova, Carlo Alberto Dalla Chiesa), lo scandalo della loggia massonica P2, l'attentato a papa Giovanni Paolo II e, a dimostrazione di quell'atteggiamento dei media di cui si diceva, il dramma della morte di Alfredino Rampi, caduto in un pozzo artesiano di Vermicino, emotivamente vissuto dall'intero paese in una estenuante diretta televisiva ininterrotta che ha segnato la nascita di un nuovo modo di fare giornalismo in televisione. L'indagine sulla P2 ha portato alla luce le liste dei tesserati, traboccanti di nomi importantissimi, che ricoprono ruoli chiave dei gangli vitali di (quello che dovrebbe essere) un paese democratico. Politici, magistrati, imprenditori, industriali, giornalisti, dirigenti dei servizi segreti, alti ufficiali dell'Esercito e dei Carabinieri sono membri della loggia diretta dal Gran Maestro Licio Gelli. Forse per la prima volta in Italia si estende a tutti i livelli della società la convinzione, in precedenza diffusa solo nell'estrema sinistra, che "tutto si tiene", che i destini del paese siano gestiti, anche al livello delle massime cariche dello Stato, per mezzo di connivenze inconfessabili, al di fuori del controllo democratico dei cittadini. Una situazione di incertezza e confusione valoriale che può innescare facilmente una sindrome da accerchiamento e il diffondersi di quelle teorie del complotto che con l'andare degli anni diventeranno sempre più tristemente di moda.

È di pochi anni prima, precisamente del 1979, un film di Walter Hill che, seppure in chiave metaforica e con un'ambientazione tipicamente americana, esprime un disagio comune anche in Italia, dove non a caso nei primi anni ottanta è diventato sempre più famoso, fino a essere considerato un cult, nonostante fosse in origine niente più che un B-movie. Il film si intitola *I guerrieri della notte*. La storia, fuor di metafora, tratta di una gang giovanile, i Guerrieri della Notte appunto, che, convocata al raduno di tutte le bande di New York, viene incolpata ingiustamente di un omicidio, che in principio pare premeditato a più alti livelli (ma che infine si

rivela l'estemporaneo delitto di un esaltato), e si ritrova braccata per tutta Manhattan da ogni altra gang della città, in un affannoso e adrenalinico inseguimento notturno interamente scandito dalle stazioni della metropolitana e ritmato e mediatizzato da una deejay radiofonica di cui vengono inquadrati solo le labbra. La storia è tratta da un romanzo di Sol Yurick, *The Warriors* (1965), a sua volta ispirato all'Anabasi di Senofonte, che è il resoconto della ritirata attraverso l'impero persiano di un esercito di diecimila mercenari greci che, inoltratisi troppo all'interno del territorio nemico, devono ripiegare verso un rifugio sicuro, fra tradimenti e battaglie sanguinose. Nella moderna versione cinematografica, la storia può intendersi come il racconto trasfigurato del disagio profondo di una piccola comunità tenuta insieme dall'amicizia virile e dalla emarginazione dei suoi componenti, che si batte contro l'ostilità del mondo esterno, nel quale non si riconosce e che a sua volta non le riconosce dignità, per conquistarsi uno spazio in cui esprimersi compiutamente. Non ci sono grandi evidenze che Pier Vittorio Tondelli sia stato influenzato da questo film (per quanto, un suo articolo del 1980 su «Il Resto del Carlino» poi inserito nella raccolta *Un weekend postmoderno* si intitola *Warriors a Correggio* e richiama, seppure in un accenno fugacissimo, la camminata "warrior" di un ragazzo vestito da carnevale). Eppure da siffatte suggestioni è senz'altro anche permeato il suo secondo romanzo e una risonanza fra le due opere, per quanto con risultanze contrapposte, ci pare riscontrabile.

Nel momento di dilaniante tensione sociale e politica poco sopra descritto, Tondelli si avvia a compiere il suo anno di servizio di leva (dall'aprile 1980 all'aprile 1981) e, contestualmente, a raccontarlo con pezzi giornalistici per «Il Resto del Carlino» e «La Nazione», che andranno a costituire la serie nota come *Il diario del soldato Acci*⁶⁷. Le brevi cronache del *Diario* saranno poi utilizzate

⁶⁷ P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., pp. 145-179.

come spina dorsale per il successivo romanzo *Pao Pao*, tutto incentrato sulla vita di caserma di un militare di leva apertamente connotato come alter ego autobiografico del narratore. Ogni lettura politica in chiave antagonista dell'esperienza del servizio militare però è ben lontana dall'approccio scelto in *Pao Pao*. E sì che essa sarebbe senz'altro percorribile e prevedibile, dato il *milieu* di provenienza dell'autore e il particolare momento storico che si sta attraversando.

Un giovane uomo gay, con una spiccata sensibilità artistica, si trova proiettato per dodici mesi in un ambiente che ci si aspetterebbe ostile, incompatibile. Il microuniverso concentrazionario della caserma, che la vulgata comune vuole reazionario e machista, però, viene colto in maniera inedita da Tondelli, contro ogni prevedibile stereotipo. Nelle pagine densamente emotive e gioiose di *Pao Pao*, considerato da molti come un'opera minore e transitoria – transitoria di fatto lo è, come si vedrà in seguito – c'è invece, fuori dalle finzioni narrative dell'opera prima, la chiara figurazione dell'atteggiamento dello scrittore verso la vita e verso l'essenza del suo mestiere. Questo atteggiamento è improntato soprattutto alla curiosità, a una inestinguibile attrazione verso ciò che non si conosce, che supera di gran lunga il timore e lo spaesamento del trovarsi in terra straniera, e anzi alimenta l'istinto, sempre presente in Tondelli, di rendere testimonianza attraverso la scrittura. Un istinto, questo, che viene tradotto in professionale consapevolezza del proprio ruolo allorché lo scrittore si pone scientemente dinanzi a ogni nuova esperienza con metodo e sensi all'erta al fine di poterla in un secondo momento raccontare senza tralasciare gli elementi e gli episodi più impressivi e recuperandone, il più possibile in profondità, il significato.

Di questo dà conto il medesimo Tondelli nella sezione *Affari militari* di *Un weekend postmoderno*, quando parla del terrore ma soprattutto della curiosità con cui si è accostato a quell'espe-

rienza⁶⁸. Al tempo non erano più diffuse nelle camerate le guide di sopravvivenza alla vita militare dedicate da fanzine underground o da organizzazioni come i “Proletari in divisa” ai giovani travolti e confusi dall’anno di *naja*. Quei breviari iperpoliticizzati che illustravano con pedante puntualità ogni segreto aspetto della burocrazia militare (come ottenere permessi e congedi, quali diritti non potevano essere negati al soldato dalla ordinaria costrizione della disciplina di una caserma, quale condotta tenere nelle situazioni critiche) sono quanto di più distante possa esserci dall’atteggiamento di Tondelli. Il tempo trascorso in divisa per lui non è sprecato né avvelenato dalle vessazioni dei superiori in grado (o dal semplice timore di subirle), ma diventa invece occasione irripetibile per la scoperta di un altro e di un altrove con i quali, senza quel forzato *melting pot* militare, non entrerebbe mai in contatto. Una convivenza coatta e proprio per questo preziosa che offre il destro di mettere alla prova le doti di ognuno, le riserve di immaginazione con le quali ogni fantaccino può avere ragione di quella temporanea morte civile rendendola terreno dove seminare e fare germogliare storie, idee e incontri. Nascono modi nuovi di interpretare vecchi concetti ritenuti ormai abusati e stantii, come l’idea di patria, per esempio, o di onore. Per Tondelli quell’anno diverrà il fondale da scandagliare con una nuova narrativa dai toni accentuatamente sentimentali. Ed ecco, dalle sue stesse parole, il senso dell’esperienza:

La mia vita era confinata in quella caserma, e per quanto mi fosse capitato, i primi tempi, di consolarmi riguardando fotografie del passato borghese, ora si giocava interamente dentro le mura della patria. Il resto era cancellato, fastidioso

⁶⁸ Si veda il brano *Ufficiali e gentiluomini*, in P. V. TONDELLI, *Un weekend post-moderno. Cronache dagli anni ottanta*, in IDEM, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., p. 165.

come un complesso di colpa. Per questo mi seccava il fatto che i miei amici parlassero spesso di licenze e della loro vita a casa, negando, in un certo senso, quanto di piacevole e forte andavamo costruendo insieme. Io li avrei voluti tutti per me. Cercavo di far loro capire che la vera eccezionalità era rappresentata da quell'anno in divisa e per questo dovevamo impiegare ogni nostra risorsa per passarlo nel modo giusto, conoscendoci, facendo delle esperienze insieme, parlandoci. Il segreto per non farci umiliare dalla caserma, dalle sue leggi, dalla sua meschinità, dalla sua violenza, era quello di occuparla con le nostre storie e la nostra sensibilità. [...] Se sono sopravvissuto abbastanza decentemente a quell'anno in divisa, e con me tantissimi altri, credo di doverlo a quell'atteggiamento iniziale di curiosità e non rassegnazione, con cui sono riuscito ad affrontarlo⁶⁹.

Le esperienze belliche sono state banco di prova e occasione di cronaca per molti scrittori che in passato hanno raccontato i riti di passaggio alla maturità delle loro generazioni battezzate dal fuoco e dal sangue della guerra. Quelle situazioni estreme e drammatiche sono per Tondelli e i suoi coetanei ben lontane, ma ugualmente l'atmosfera di cameratismo che si respira fra i commilitoni degli anni ottanta del ventesimo secolo riesce a muovere l'emotività dello scrittore e a convogliarne l'attenzione verso i temi dell'amicizia virile, che egli saprà declinare secondo la sua personalissima versione.

Ancora dalle parole del correggese, che ripercorre espressamente una suggestione whitmaniana:

In quei momenti la caserma era un universo virile e celibe, lo scenario teatrale di un gioco da ragazzi. Erano i miei fratelli e mai come allora mi capitò di avvertire il senso

⁶⁹ *Ivi*, pp. 166-167.

III. *Pao Pao*

della solidarietà, dell'amicizia, del reciproco aiuto, del "virile amore dei compagni" (Walt Whitman) che era possibile donarsi l'un l'altro. Pure, o a maggior ragione, in una situazione di costrizione e di difficoltà⁷⁰.

Echeggiano in effetti, negli intenti che animano *Pao Pao*, le parole del poeta americano della democrazia che canta l'amore per la vita e la gioia dell'affetto per i camerati in tante delle sue composizioni più famose⁷¹. Un simile accostamento non pare fuori luogo, nonostante la distanza di epoche e contesti fra i due scrittori, e ciò grazie alla semplicità e alla fiducia nei propri mezzi con cui Tondelli assolve il suo compito di raccontatore, che gli permettono di affrontare un tema che potrebbe condurlo facilmente a una forzata retorica, come pure a una finzione tendenziosa volta a dimostrare tesi precostituite. L'autore invece viene fuori indenne dalla prova, perché si limita a dar conto delle sue esperienze con la gioiosa spontaneità che molti hanno scambiato per eccesso di sentimentalismo, e con una onesta corrispondenza alla realtà esperita, se non sempre nei dettagli, nei quali subentra la finzionalità narrativa, quantomeno a livello di sensazioni provate. Ne scaturisce un manuale di sopravvivenza molto diverso da quelli diffusi dai citati "Proletari in divisa", ma molto più utile, nel quale il momento in cui, per usare ancora le parole di Tondelli, «l'in-

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Penso in particolare a *Per sentieri non battuti*, dalla raccolta *Foglie d'erba* (1855), Rizzoli BUR, Milano 1988, della quale pare possa intravedersi in *Pao Pao* più d'una traccia sia in apertura («È per loro, gli altissimi, che ricordo questa storia che una volta c'era e ora non più. In onore del glorioso e gayoso 4°/80 che riprendo a raccontare» che richiama ironicamente i versi whitmaniani «Nel pomeriggio di questo delizioso Nono-mese nel/ mio quarantesimo anno,/ Io comincio a narrare, per tutti quelli che/ sono o sono stati giovani»), sia nelle righe conclusive («[...] le occasioni della vita sono infinite e le loro armonie si schiudono ogni tanto a dar sollievo a questo nostro pauroso vagare per sentieri che non conosciamo»).

dividuo incontra gli occhi di ghiaccio dell'istituzione» diventa opportunità di una resistenza creativa che passa per una elaborazione emotiva complessa. Chi racconta e, per riflesso, chi legge osserva la propria stessa evoluzione relazionale, indotta e forzata dalla obbligata convivenza sociale nell'habitat militare, e arriva a sorprendersi di quanto l'animale sociale uomo possa essere elastico nel giovare e nel trarre diletto da quasi ogni evenienza. Nulla sarà più come prima, dopo l'anno di *naja*, i congedanti non potranno tornare alla vita civile, alla "borghesia", come se nulla fosse accaduto – Tondelli lo dice senza mezzi termini: «Non tornerò mai più indietro. Niente sarà più come prima. Dove andrò ora, che farò? Ho già dimenticato, dannazione, quel che ero prima di quel fottutissimo inizio di servizio militare»⁷². Questo sentimento di estraneità però non conduce alla sindrome del reduce per la quale l'ex militare tornato dal fronte non riesce ad ambientarsi di nuovo nella sua precedente condizione, trovandola vuota e irrilevante⁷³, ma al contrario comporta l'acquisizione di un bagaglio umano più ricco e variegato di sfumature sentimentali prima ignote e di espedienti di sopravvivenza che potranno venir buoni in seguito:

A tutto questo si può sopravvivere. Sbolliti gli ardori di dieci anni fa, che volevano i soldati uniti contro l'istituzione, identificando, il più delle volte, la caserma con l'intera società, oggi si cerca semplicemente di svincolarsi, da un lato, dalle impostazioni della vita militare, dall'altro, dalla sopraffazione fisica dei najoni e delle loro violenze, dal loro esigere il tuo guardaroba, i tuoi soldi e il tuo magro riposo.

⁷² Si veda il brano *Partir soldato*, in P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, cit., p. 161.

⁷³ Per un'esemplare rappresentazione letteraria di questo stato mentale si possono richiamare le pagine di E. M. REMARQUE sulle licenze dal fronte durante la prima guerra mondiale in *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, (1929), Mondadori, Milano 1963. Di tutt'altro tenore, ovviamente, l'esperienza resa da Tondelli.

III. *Pao Pao*

Si tratta, quindi, di crearsi alleanze laterali e non contrapposte, circoli d'affetti e di solidarietà estranei, relazioni costruttive fra singoli individui, anche graduati, che si proiettino al di là del tempo della *naja* per rientrare nel *fluxus* ordinario dell'esperienza. Si tratta, in fondo, di sopravvivere in divisa, sapendo che forse sarà cambiato tutto, quando non avremo apparentemente fatto niente [...]⁷⁴.

Il rifiuto, ribadito a più riprese dall'autore, di qualsiasi atteggiamento letterario che negasse od oscurasse la pura gioia di vivere di un giovane uomo fra i suoi compagni, a favore di una narrazione più risolta e distesa, ha probabilmente influenzato quei critici che lo hanno valutato negativamente. Molti di essi hanno sottovalutato il romanzo proprio per la palese assenza di carica drammatica nel trattare un tema che invece ci si aspettava necessariamente denso di tensione e conflittualità. Sandro Medici, pur con una certa benevolenza, parla di una descrizione «senza profondità critica di campo e senza sofferenza» e pertanto «insufficientemente attendibile»⁷⁵. Renato Barilli, che ripropone l'asimmetrico parallelo con Arbasino più sul terreno dei personaggi, stavolta, che su quello del linguaggio, riconosce a quelli di Tondelli una maggiore corporalità, e li assimila più alle figure inquiete tratteggiate da Céline e Kerouac, ma private di molta della drammaticità degli originali, perché: «la droga, sconosciuta ai fatui e mondani eroi di Arbasino, inserisce dramma, potenza e intensità, senza tuttavia raggiungere le proporzioni mitiche care alla *beat generation*»⁷⁶. Romano Luperini infine, a corollario dei precedenti giudizi, muove un rimprovero preciso all'autore: «nel suo ignorare la durezza e lo spessore della vera ricerca letteraria [si limita] alla mimesi della vita».

⁷⁴ P. V. TONDELLI, *Partir soldato*, cit., pp. 163-164.

⁷⁵ S. MEDICI, *Che bello quando ero soldato*, in «Il Manifesto», 25 novembre 1982.

⁷⁶ R. BARILLI, *Il libertino in caserma con Céline*, in «La Stampa», 27 novembre 1982.

Tondelli non se la prende per le critiche (o almeno non dà mostra di prendersela), ribadendo in un suo articolo del 1984⁷⁷ che:

Pao Pao è stato legittimamente letto dalla critica come romanzo sentimentale, romanzetto rosa, romanzino giovanile, romanza d'amore, racconto della memoria, diario intimo, "testo epistolare", barzelletta da caserma, confessione, chiacchierata e sbrodolata; dico "legittimamente" perché nessuno può detenere il "senso" di un romanzo, tanto meno chi lo scrive.

Nell'elenco dei vari appellativi attribuiti al suo romanzo, non sempre lusinghieri, l'autore richiama anche quello sottilmente dispregiativo di Arbasino, autore per lui di riferimento e tra le sue fonti primarie di ispirazione, che lo ha definito «romanzino» in una recensione per *«L'Espresso»* del 5 dicembre 1982 nella quale, con la consueta raffinatezza, ne parla male fingendo di parlarne bene («Di gai gallinamenti è fatto anche questo romanzino Pao Pao dove Pier Vittorio Tondelli narra il suo vivace servizio militare [...] Appartiene a quella narrativa di documentazione e testimonianza che secondo E. M. Forster ci illustra le interessanti caratteristiche di un certo gruppo o ambiente sociale, gli antiquari o i salumieri o i genovesi.»).

Tondelli però tiene il punto con tranquilla determinazione. Quel che gli preme è che le legittime perplessità espresse sul suo scritto non siano dettate da una banalizzante lettura di matrice ideologica, poiché il senso profondo e il valore reale di ogni opera letteraria degna di questo nome trascende l'immediato impatto che esercita sulla società del suo tempo, va percepito in maniera diacronica piuttosto che sincronica, e dunque sfugge al giudizio dei contem-

⁷⁷ P. V. TONDELLI, *Post Pao Pao*, in IDEM, *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, a c. di F. PANZERI, Bompiani, Milano 1993, ora in P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., p. 783.

III. *Pao Pao*

poranei, «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 fondo»⁷⁸. Ancora una volta, Tondelli dimostra una forte consapevolezza del suo ruolo di scrittore e testimone di un'epoca, ben comprendendo che l'acutezza dello sguardo col quale sonda il suo tempo non può essere misurata con precisione da chi in quel tempo ha ancora i piedi saldamente piantati. Ciò non significa che l'autore intenda coltivare un sistematico distacco dalle istanze sociali più urgenti del periodo storico nel quale vive e opera, ivi comprese quelle politiche, bensì che tenta di darne una lettura differente e che questa lettura, proprio perché si distanzia da quelle più ordinarie e diffuse fra i suoi contemporanei, necessita, per essere valutata con obiettività, di un esame critico che si astragga rispetto al “qui e ora” di cui Tondelli tratta. Egli non rifiuta per nulla l'idea di battersi per un ideale o di sentirsi parte responsabile di una comunità della cui realtà farsi portatore e portavoce; solo, la realtà che lo interessa non è quella irregimentata entro confini politici che ritiene ormai angusti e datati, già da tempo messi in crisi dalla prospettiva ironica praticata dal postmoderno. La “tribù” raccontata in *Pao Pao* e prima, seppur con toni a tratti meno scanzonati, in *Altri libertini*, quella comune di sperimentatori desiderosi di una vita diversa si distingue e si smarca dalle categorie fuori dalle quali molti interpreti e critici letterari non riescono ancora a uscire e a ragionare. Tondelli lo dice in toni espliciti:

Per mettermi a scrivere, ho bisogno di pensare a un gruppo di personaggi, non solamente a un eroe. Ma oggi – e lo dico con tutta l'ingenuità che comporta una simile affermazione – non c'è più in tutti noi al di sotto dei trent'anni il senso di appartenere a un movimento collettivo

⁷⁸ *Ivi*, p. 784.

più vasto. Non esistono più identificazioni collettive che non siano ironiche o citate. E, quanto a quelle ideologiche, solo a udire la parola “comunismo” mi viene il mal di pancia. Non c’è comunque la spontaneità di sentirsi all’interno di un grande gruppo, forse non c’è il senso di appartenere a una “razza”. Ma, invece, io ho bisogno di credere che le correnti esistano ancora, che siamo tuttora parte se non di un progetto quanto meno di una sperimentazione diversa del quotidiano, con i nostri riti e i nostri cerimoniali differenti. Ecco, la storia gay di *Pao Pao* funziona così come storia quotidiana di una tribù – una delle mille del Popolo Alto – nella lotta di sopravvivenza nel mondo⁷⁹.

Quel che in *Pao Pao* si racconta è perciò senza mezzi termini il percorso di un segmento sociale ben definito – la tribù gay descritta nei toni romantici e allegri già ricordati – che segna l’uscita da un sistema di schemi e convenzioni desuete e inappropriate, per approdare a una nuova maturità. Per la prima volta in Italia la figura di un omosessuale – e, ancor di più, quella di una comunità omosessuale – è rappresentata al di fuori del binomio parodico-tragico “checca sopra le righe” vs. “pervertito solitario e afflitto da sensi di colpa e di inadeguatezza”, fino ad allora dominante in letteratura e in cinematografia. Gli amici gay di *Pao Pao* non sono figurette isteriche o terminali e un po’ grotteschi antieroi, ma finalmente persone normali. Il transito forzato in territorio nemico, la Anabasi vissuta entro le mura delle caserme italiane, seppur con ben poca marzialità e quasi assente violenza fisica, ne è la riprova e ci riporta al film richiamato in precedenza, *I guerrieri della notte*. Una comunità di diversi in fuga, alla frenetica ricerca di un approdo sicuro dal quale rivendicare il rispetto della propria identità, la cura dei propri desideri. Con la differenza che gli eroi antiepici di Pier

⁷⁹ *Ivi* p. 785.

Vittorio Tondelli non fuggono e sorridono sempre, quelli di Walter Hill mai.

2. *Passo e cadenza*

Una delle caratteristiche salienti dal punto di vista strutturale del romanzo è senz'altro la gestione del tempo diegetico. A differenza di quanto avviene nei racconti di *Altri libertini*, con l'unica eccezione del racconto *Viaggio*, in *Pao Pao* il tempo della narrazione non segue un percorso lineare. Il racconto viene introdotto dal ricordo, un'immagine più che altro, di una parata svoltasi a Roma durante gli ultimi giorni della leva del protagonista (che lo stesso protagonista, al quale appartiene la voce narrante, descrive da un tempo della scrittura successivo rispetto a quello del racconto). La suggestione indotta al narratore dal vedere da lontano un suo vecchio compagno del CAR (Centro Addestramento Reclute), incontrato a Orvieto al principio del suo anno di vita militare, lo induce ad aprire una parentesi analettica che comprenderà la quasi totalità del romanzo e si concluderà proprio ricongiungendosi a quell'episodio iniziale. La struttura a regressione analettica in tal modo costruita ha più di una ragion d'essere e va oltre una mera scelta stilistica o di tecnica narrativa. Il procedere per progressivi recuperi aneddotici e rapidi quadri descrittivi di ambienti e personaggi, che affiorano e scompaiono continuamente nel gioco frammentario della rievocazione memoriale, conferisce alla storia un andamento altalenante e digressivo, fatto di accelerazioni e dilatazioni che scandiscono sia la percezione dello scorrere del tempo esteriore da parte del protagonista, differente a seconda della fase che si trova a vivere/ripercorrere, sia quella del tempo interiore, dei sentimenti rievocati in chiave patetico-elegiaca. Il libro è suddiviso in due parti grossomodo uguali per estensione, ma nella prima si raccontano

solo i primi due mesi dell'addestramento di Orvieto, mentre nella seconda i successivi dieci trascorsi nella caserma di Roma. I capitoli dedicati a Orvieto si concentrano perlopiù sulla vita militare vera e propria, con i suoi rituali e la peculiarità dei rapporti umani sviluppatasi in quella condizione di cattività istituzionalizzata (l'amicizia virile, la fratellanza fra camerati), mentre i brani di ambientazione romana sono dedicati in gran parte a quanto accade fuori dalle mura e dalle logiche militari, vi ricorrono tematiche più "borghesi" (l'amore vagheggiato e non corrisposto per Lele, ritrovato dopo la separazione avvenuta alla fine dell'addestramento, e quello fisico con Erik). Come ha pure notato Andrea Canobbio, una simile bipartizione, in apparenza squilibrata, risponde invece a un effetto voluto:

Forse c'è una ragione precisa in questo brusco accelerare del tempo dalla metà del libro in poi: nei primi mesi, come si dice in gergo, "non ti passa". Non riesci a parlare d'altro che di quello che succede in caserma, sei tutto preso dalle novità. Più tardi la vita militare acquista un ritmo regolare, abitudinario, diventa "naja". Tempo del vissuto e tempo del racconto in *Pao Pao* coincidono, o meglio, appunto, stanno in un curioso equilibrio⁸⁰.

Con questo "curioso equilibrio" Tondelli riproduce nella prima parte del libro il ciclo circadiano alterato dei soldati, le cui giornate sono scandite dai molteplici impegni e servizi di caserma. La fatica

⁸⁰ A. CANOBBIO, *Piccolo Abbecedario delle Occasioni (Per Arginare l'Oblío)*, in «Panta», n. 9, 1992, Bompiani, Milano 1992, p. 40. Brano, questo, già citato da R. CARNERO in *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 49, che però lo riporta per mettere in risalto più che altro quella che a suo avviso è la crescente alienazione del protagonista per la sua condizione di recluso nella seconda parte del suo servizio militare, nella quale avverte il montare della stanchezza psicologica riguardo a una condizione che ha esaurito ogni attrattiva.

di abituarsi ai nuovi obblighi e mansioni, che non si sono ancora normalizzati in *routine*, viene resa dal continuo alternarsi fra repentine accelerazioni di ritmo e pause di riflessione. Soprattutto nella descrizione delle prime attività cui vengono sottoposte le reclute, il narratore incalza chi legge tempestandolo di eventi e immagini una via l'altra in un susseguirsi di elenchi furiosi e ironici, vere e proprie raffiche di informazioni e suggestioni spesso cadenzate da anafore e connesse da risonanze e rime interne più che da una effettiva consequenzialità argomentativa. Ciò giova a rendere palpabile ogni aspetto della nuova ritualità dell'habitat militare che investe i novizi, o meglio le "spine", per usare una delle rare concessioni alla banalità del gergo militare cui Tondelli parcamente ricorre. Il lettore viene travolto dal turbine di piccoli eventi insensati che lo destabilizzano proprio come è destabilizzata e confusa la recluta che deve subire, senza aver tempo di capire bene, il fuoco di fila di novità forzate della sua nuova vita in divisa. Esempio al riguardo il brano dedicato alla vestizione dentro un magazzino nel quale i soldati sbadati caricano i nuovi arrivati di indumenti scelti a cascata dagli scaffali, mentre una sarta rapida e smaliziata li aggiusta e li rassicura a modo suo. Nella fase finale della prima parte, proprio per sottolineare quel tempo che non passa mai, al passo forzato delle marce e delle nuove piccole esperienze della vita di leva farà da contrappunto una cadenza più distesa e meditativa, come nella descrizione delle lunghe passeggiate solitarie e contemplative della libera uscita e del crescente languore verso un commilitone, Lele, che rimarrà ricorrente motivo di nostalgia. Il metabolismo accelerato dei congedanti sarà poi reso nella seconda parte del romanzo, quella di ambientazione romana, con un sempre più rapido accavallarsi di giorni ed eventi, fino alla parata finale che conclude l'andamento circolare della diegesi. Qui, come ancora ha ben rilevato Canobbio, nel contrasto fra la marcia militare di Renzu, l'amico del protagonista, che essendo implotonato non può nem-

meno mutare espressione, e la corsa disordinata del narratore che si sbraccia per farsi notare, c'è la rappresentazione simbolica dello «sforzo del narratore che cerca di fermare, di descrivere, di raccontare prima che scompaiano inesorabilmente a passo cadenzato i ricordi del suo servizio militare»⁸¹.

3. *La forma è sostanza*

Scelte stilistiche e sostanza della narrazione sono quindi anche in *Pao Pao*, come e più che per la prova precedente, strettamente correlate nel tentativo di fare del ritmo e della musicalità della frase i concreti responsabili del processo comunicativo. Tondelli lo ha chiarito espressamente più volte:

Per *Altri libertini* l'ossessione era il linguaggio parlato. In *Pao Pao* mi ha interessato di più il ritmo della parola, dell'oggetto. Tutto viene assorbito nel ritmo di una grande chiacchierata, con cadute e tensioni, accelerazioni e frenate. È il ritmo il vero tema di *Pao Pao*⁸².

Soprattutto in apertura di romanzo questo intento è palese e si traduce in una prosa ansiosa e ansiogena composta da periodi lunghi ma non realmente ipotattici. Si tratta, più propriamente, di una paratassi scandita da congiunzioni, spesso avversative, utilizzate come una sorta di ripresa e rilancio del racconto dopo ogni pausa del respiro, in una mimesi dell'oralità che, come abbiamo già avuto modo di notare per *Altri libertini*, in realtà mimesi non è, poiché non ha alcuna effettiva attinenza con un registro usuale del parlato.

⁸¹ *Ivi*, p. 46.

⁸² Intervista rilasciata a Giovanni Tesio su «La Stampa», 15 gennaio 1982, citata in P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 1138.

III. *Pao Pao*

Si tratta invece della artificiale costruzione di una lingua letteraria e originale; una oralità che non è quella del parlato, bensì quella peculiare e unica di un narratore orale, di un bardo moderno e scanzonato che canta le gesta dei suoi eroi badando a tenere alto il ritmo e l'attenzione degli astanti tramite accorgimenti stilistici che hanno una funzione espressiva e non semplicemente estetica. Ed ecco ad esempio come fino dall'incipit l'andatura viene segnata dalle congiunzioni usate anche in apertura di periodo secondo la strategia di frammentazione paratattica di cui si diceva, quasi che il narratore, e il lettore insieme a lui, avesse il fiato spezzato dalle incombenze della vita militare:

Ma Renzu, il mio grande amico Renzu, lo rivedo [...] ma ancora un vento gelido e sferzante spazzava la piazza d'armi [...] ma nessuno era capace di curarmi [...] In quell'inizio di servizio militare stavo dunque da cane [...] e quando il fratello telefonò da Pesaro per sentire come me la cavavo e come andavano le mie cose io piansi [...] e allora il fratello fece altre telefonate [...] ma forse l'ha sofferto più lui questo apprendistato in divisa [...] Ma io avevo talmente il terrore di questi dodici mesi da schiavo [...] Ma il destino arrivò puntuale e maledetto [...] E io partii.

Si badi che questi brani sono tutti compresi nei primi tre capoversi del romanzo e dettano il tempo a quasi tutta la prima fase. Un tempo sincopato e veloce, a mimare il brulichio frenetico della vita di caserma, dove i soldati si agitano continuamente, ora allineati in plotone, ora disordinati e frenetici, nella mimica di un darsi da fare tutto apparente, perché sotto le armi non è davvero importante fare qualcosa di concreto ma dare ai superiori in grado l'impressione di farlo.

Altri espedienti cui Tondelli ricorre per aumentare le frequenze della sua scrittura sono le rime cantilenanti, quasi da filastrocca

infantile («ora sei un soldato, e tutto per te è archiviato», «Le donzelle tutte belle tre sorelle cretinelle», «Ma alla fine sebben fatto e stonato son arrivato, mi caricano il fucile e prendo il mio posto dietro il Club del Granatiere che dovrei sorvegliare e badare e curare e nessuno fare avvicinare [...]»); le ripetizioni anaforiche («io piansi, come una vite tagliata, si rompe tutto e piansi, a ventiquattranni piansi rintanato nel telefono d'angolo dello spaccio, vergognoso e intrippato, piansi e mi disperai e dissi solo sto di merda che di più non potrei»⁸³). E sopra ogni altra cosa, gli elenchi. Quasi ogni descrizione, maggiormente nella prima parte della narrazione, procede mediante l'accumulo di elementi accorpati in liste che richiamano l'ossessione burocratica, tipicamente militare, per la compilazione di rapporti quotidiani in cui vengono elencati tutti i beni in forza al corpo, dai soldati, alle armi, alle masserizie. Gli elenchi di Tondelli però hanno una vitalità intrinseca, dovuta al suono delle parole, alle rime e assonanze di cui sono spesso intessuti, piuttosto che al loro senso vero e proprio, che è del tutto secondario e talvolta anzi virato nell'assurdo. Anche qui possono citarsi alcuni casi esemplificativi fra gli innumerevoli a disposizione:

Dopo ho imparato che non esistono luoghi appositi in caserma, è tutta la caserma che è una fumeria peggio di Istanbul dalle cucine alle latrine, dai dormitori ai consultori, dai magazzini agli uffici alle garitte alle panchine al monumento al prode granatiere, tutto va bene, tutto fa brodo, tutto è fumo con l'arrosto [...] là andrò a bere, là a pisciare, qui a dormire e lì ahimè a soffrire⁸⁴.

⁸³ P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., pp. 190, 211, 244 e 184.

⁸⁴ *Ivi*, p. 189.

III. Pao Pao

Ci sono alcuni materassini ginnici polverosissimi sui quali molti si sdraiano; c'è un cavallo con maniglie, ci sono funi e pertiche, ma soprattutto c'è questo grande disagio che serpeggia nelle chiacchiere stupide dei ragazzi, tutti hanno un generale che li protegge, uno zio maresciallo che li sorregge, i napoletani hanno i compà, i sardi i fratelli della lega sarda [...] insomma nel giro di due minuti dal timido silenzio iniziale scaturisce tutta la babele dell'Italia rustica e regionale, ognuno raccolto fra quelli della sua terra cosicché salta fuori un casino poliglotta, una sarabanda del dialetto e del falsetto [...] In questo macello di disperati che stanno per andare alla forca, in questo casino di guaglioni e compagni e strilloni e pescivendoli e scoreggioni e bestemiatori e casinisti e intriganti e ignoranti c'è questa perla assoluta di libertà, Lele, che sfoglia l'*Alto Adige*⁸⁵.

Che scuola hai fatto, sei vergine davanti o dietro, sai usare la macchina per scrivere, sai avvitare un rubinetto, potare un giardinetto, sai far questo e sai far quello, un uovo al tegamino o un tè al gelsomino [...] credi in Dio o nella Madonna, nel Karma o nel tuo presente dharma, in Santa Romana Chiesa o in San Silvestro. Sei comunista o sei fascista⁸⁶.

Ora in fureria continuo a ricevere soldati con le storie più assurde: sposati, maritati, terremotati, alluvionati, figli di grandi invalidi, gente senza casa e senza tetto, nonni orbi e mutilati, madri senza tette, sorelle senza gambe e soprattutto orfani, figli unici di madre vedova, figli di genitori separati, divorziati, figli di concubine, figli di cani, figli di ragazze madri, figli di spretati, gente con dieci fratelli a carico e nonni settantenni, figli di emigranti, di espatriati, di esiliati, di carcerati, figli di galeotti e sanculotti [...] tutta una

⁸⁵ *Ivi*, pp. 190-191.

⁸⁶ *Ivi*, p. 195.

marea di genitori in carrozzella e madri in barella, storie di un'Italia policlinica e poliambulatoriale, certificati su certificati, e io raccolgo, schedo, istruisco, compilo [...]»⁸⁷.

Gli esempi sopra richiamati, davvero una minima parte di quelli che potrebbero farsi, costituiscono un modello chiaramente esplicativo dell'incedere della prosa di Tondelli nella prima metà del romanzo. Il *non-sense* degli accostamenti nelle rapsodiche enumerazioni di persone e oggetti non ha evidentemente una funzione analitico-rappresentativa come di solito accade a una normale descrizione. Il soldato narratore non raccoglie davvero certificati di madri senza tette o di figli di sanculotti, e nemmeno gli vengono poste domande sul Karma al momento dell'inquadramento. Le iperboli e i cortocircuiti di significato servono, com'è ovvio, a sottolineare una volta di più il grottesco di quell'inferno minore per uomini privi di slancio e fantasia che è il quotidiano burocratico militare. Il dato realmente originale però è che, al di là del senso (o del non-senso) dei cataloghi compilati da Tondelli, quel che comanda è il tono; in certi tratti potrebbe quasi dirsi la metrica. È il modo di battere il tempo con parole e sillabe che riempie di significato la pagina, assai più del significato tecnico dei lessemi e della loro organizzazione sintattica. È il ritmo, come appunto sopra anticipato dalle parole dell'autore, a dirci davvero cosa prova e cosa pensa il cantastorie in divisa che intrattiene il pubblico con le sue altalenanti memorie.

Dalla metà in avanti del romanzo, in concomitanza con lo spostamento del narratore dalla caserma di Orvieto a Roma, il ritmo cambia sensibilmente. Il registro rimane sempre colloquiale, sia pure nel solco della colloquialità propria del narratore, dello stile del suo peculiare racconto orale, ma la frequenza non è più quella cadenzata dagli incalzanti elenchi della vita di caserma, che

⁸⁷ *Ivi*, pp. 210-211.

III. Pao Pao

difatti si diradano molto. In questo secondo movimento lo sguardo dell'autore si allontana dai riti quotidiani dei soldati, per focalizzarsi invece sul resoconto della vita sociale intrattenuta nelle ore della libera uscita e dei permessi di fine settimana. I temi tornano a essere quelli della vita civile – “borghese” si direbbe in gergo militare – e borghesi sono gli argomenti trattati. Le vicende sentimentali del protagonista infatti occupano la maggior parte del racconto. Il suo modo intenso e spesso doloroso di vivere le emozioni sentimentali e sessuali, la raffigurazione di un microcosmo gay, inatteso quanto ben radicato nella realtà in apparenza virile dell'esercito, divengono i tratti portanti della storia. Il passo si fa più disteso – dove in precedenza si marciava adesso si passeggia – e le esperienze vissute, gli incontri, le feste, le bevute, gli amori, sono resi da una prosa avvolgente che, pur rallentando, ugualmente conferisce l'impressione di una pacata ma inarrestabile fluvialità. Così come inarrestabile è il tempo che passa e l'anno militare che si esaurisce e lascerà presto il posto a qualcos'altro. Una fluvialità che Tondelli trasmette con l'utilizzo di periodi spesso molto lunghi ma non sintatticamente complessi o gerarchizzati. Quasi sempre si tratta di proposizioni coordinate legate da congiunzioni primitive, spesso posizionate anche a inizio frase, che inducono la sensazione che il protagonista scivoli man mano da un'esperienza all'altra in un processo di cui non domina appieno l'evolversi. Se nella parte di Orvieto però la mancanza di controllo del protagonista-narratore era dovuta alle imposizioni della vita militare, segnalate dall'espedito retorico dell'elenco, a Roma invece il suo *spleen* è indotto dal suo stesso stato mentale e sentimentale, espresso da questo rimbalzo senza fine da un'azione all'altra e da un'avventura alla successiva, che la linearità della sintassi contribuisce a mettere tutte sullo stesso piano.

Anche in questo caso gli esempi potrebbero essere moltissimi e ci si limita a segnalarne solo qualcuno, come l'uso sinergico della

congiunzione “e” e del futuro semplice per rappresentare azioni reiterate nel tempo:

Calcata è un paesino in miniatura che sta su una roccia abitato prevalentemente da freaks in trasferta. Lì andremo Beaujean ed io alcune volte per toglierci di dosso l'odore militare e vivere un poco fra persone civili e non sempre fra najoni e saranno pure serate magnifiche e notti di luna licantropica e sballi ecologici e ritorni sfattissimi sul trenino delle Ferrovie Nord che ci ricondurrà a Piazzale Flaminio⁸⁸.

Si noti invece nel brano sotto citato la parentesi metanarrativa con ritorno al tempo reale della scrittura (l'aprile ottantadue) che viene gestito con la medesima strategia sintattica e assorbito nel flusso temporale principale senza che si produca alcuno scarto:

Con Nico si va benissimo, lui ora lavora in una libreria, scrive romanzi polizieschi, fa lavori teatrali con la sua donna – che è attrice drammatica – e lo ritroverò miracolosamente proprio questa mattina, aprile ottantadue, in qualità di critico teatrale di un quotidiano romano e allora correrò qui al tavolo per chiacchierare un poco del suo giro e di quello che è stato anche il nostro fino allo scadere dell'autunno.

Nico gentilissimo telefona poi all'ufficio del Ministero dove presto servizio per annunciare prime, raduni e occasionissime culturali alle quali assolutamente non si può mancare ed è appunto da lui che vengo a sapere di un certo happening a piazza di Siena [...] ⁸⁹.

⁸⁸ *Ivi*, p. 262.

⁸⁹ *Ibidem*.

III. *Pao Pao*

Oppure il ricorso, come già segnalato in precedenza, a rime interne alla frase, di tenore provocatoriamente infantile, che segnano uno snodo significativo non altrimenti sottolineato dalla sintassi che rimane piatta sullo sfondo:

Eppoi le tre caravelle che son checchine pigmee sui sedici-diciotto e girano attorno al basamento cinguettando l'hit-parade come coniglie e spruzzando nebbie di odiosissimo Christian Dior e sempre pigolano e starnazzano e slumano invidiosissime queste Longuettes che siamo noi due, sempre di più, più in fretta girano le Nanettes, ora la Nina ora la Pinta ora la Santa Maria, grazie, prego e così sia. Fattostà che noi ci prende un po' a girare la testa in tutto quel vagheggiamento da anatroccole e insomma finisce che ci mettiamo al caffè a sospirare ed è appunto lì, in quell'attimo di relax, che Beaujean incontra gli occhi del Tom Tom, il dardo è scoccato, l'amore è cominciato⁹⁰.

E infine l'andamento lento ma continuo della paratassi scandita dalle costanti riprese delle congiunzioni, che segna il tempo impalpabile della relazione d'amore in questi due esempi:

E Miguel e Pablito che ascoltano la radio distesi sul muricciolo ed io poco più in là che abbraccio e bacio il collo del mio Lele e gli dico che questa è una serata fantastica, davvero ottima e questo basterà, perdio se basterà. E Lele sarà tutta la sera molto disponibile e sinuoso e molle addirittura nei suoi spostamenti di labbra, riderà moltissimo, chiederà insistentemente di lasciarlo un attimo, di dargli tregua, che queste cose non le ha mai fatte e santocielo almeno un po' di tempo, ma riderò anch'io e gli dirò avremo tempo mio caro, tutto quel che vuoi⁹¹.

⁹⁰ *Ivi*, p. 267.

⁹¹ *Ivi*, p. 275.

Erik mi guarda e mi bacia le dita e dice che aveva tutta l'intenzione di chiedermi di passar da lui la notte ma non aveva considerato il fatto che son soldato imprigionato. E io allora rispondo che volevo sentirmelo dire questo, che se lui ci tiene proprio posso fare qualche telefonata e sistemare tutto, cioè passare la notte lì. E allora Erik dice fallo subito ti prego, intanto vado al bagno. E così io tutto raggianti mi vesto e raggiungo Erik lì dalla doccia e gli dico vedi questo foglietto, era già tutto a posto ma lo avrei mangiato se tu non m'avessi chiesto di rimaner con te, e allora lui strabuzza gli occhi e dice ridendo che son terribile, meglio guardarsi dalle mie grinfie⁹².

Con la conclusione del servizio militare termina anche il racconto. Un racconto racchiuso in un piccolo romanzo da molti ritenuto minore, ma che, seppure non aggiunge forse molto a quanto già sperimentato con *Altri libertini*, è comunque significativo, poiché rappresenta il culmine e il repentino esaurimento della prima fase creativa dell'autore. Se Tondelli infatti è stato qualcosa, è stato precoce: la sua fase giovanile si chiude con *Pao Pao*. Da questo momento in avanti, lo scrittore sente l'esigenza di modificare bruscamente la sua prospettiva di visione e le modalità espressive fino a qui impiegate. È il 1982, Tondelli ha ventisette anni.

⁹² *Ivi*, p. 318.

CAPITOLO IV

L'ambizione e la rappresentazione. Dinner party e il "caso" Rimini

1. *La festa interrotta*

Con gli anni di *Altri libertini* e *Pao Pao* le ultime suggestioni derivanti dagli anni settanta, ancora resilienti nei primi ottanta, si esauriscono; il nuovo decennio è ormai pienamente iniziato. Già dal 1980 viene recuperato alla ribalta delle cronache il Carnevale di Venezia, che insieme a quello di altre città italiane si guadagna spazio e attenzione sui media e diventa simbolo dell'ansia di esorcizzare i fantasmi del recente passato con l'ausilio di un approccio vitale e consumistico. In proposito Giulio Nascimbeni, commentando il fenomeno sul «Corriere della Sera» del 23 febbraio 1981 ricorderà, altrettanto simbolicamente, come le grandi stagioni del carnevale erano coincise storicamente con quelle delle pestilenze⁹³. Così come un altro "mascheramento", che prende piede in modo inarrestabile e passa da manifestazione effimera a concretizzarsi in una florida industria che caratterizzerà il paese, e soprattutto la sua immagine, è quello della moda *made in Italy*. L'inflazione è al 15%, mentre i BOT, i buoni ordinari del tesoro messi sul mercato finanziario dallo Stato italiano, assicurano un ricavo del 18% sostenuto con l'allargamento del debito pubblico: il

⁹³ Brano citato e ulteriormente approfondito in G. CRAINZ, *Autobiografia di una repubblica. Le radici dell'Italia attuale*, Donzelli Editore, Roma 2009, p. 132.

paese vive al di sopra delle sue possibilità, ma la cosa non sembra importare a nessuno.

Della progressiva attenzione nella televisione e nei media in genere per il dolore, spettacolarizzato attraverso l'evento emotivamente forte vissuto in diretta, si è già detto in precedenza a proposito del dramma di Alfredino Rampi, consumatosi nel 1981. Ma tra il 1983 e il 1984 appaiono segni tangibili di un'ulteriore evoluzione del linguaggio televisivo, che diverrà sempre più decisa. In questi due anni infatti esordiscono programmi di culto, o comunque portatori di diverse tematiche e strategie di influenza e fidelizzazione del pubblico prima d'allora sconosciute o poco utilizzate.

Nonsolomoda, ad esempio, un rotocalco costruito con *reportage* giornalistici su (quel che viene definito) "tutto ciò che fa tendenza" nei campi più svariati, dalla moda, ovviamente, all'arte, all'architettura, ai viaggi ecc., ha una confezione di taglio essenziale e dinamico, nello stile dei video-clip, un metodo di narrazione per immagini che si impone proprio in quel momento. Ma in realtà, osservando i servizi con occhio disincantato, sembra evidente che molti di essi, per quanto curatissimi nella presentazione editoriale, non sono altro che ben costruite pubblicità redazionali, seppur non apertamente dichiarate.

Deejay Television, il contenitore musicale di Canale 5 (*Nonsolomoda* vi approderà solo nel 1985 dopo gli inizi su Rete 4), ha una filosofia simile. In un contesto spesso collegato a *brand* ben visibili (stazioni radio, organizzatori di concerti, locali, eventi specifici, produzioni musicali) vengono proposti i video-clip delle *hit* del momento (o di quelle che sono destinate a diventarlo proprio grazie a quei passaggi televisivi), secondo un processo che si auto-alimenta, fornendo pubblicità alle iniziative promosse dai medesimi che le reclamizzano.

Drive-in è uno show comico che esordisce su Italia 1 nel 1983 ed è destinato a influenzare definitivamente il modo di fare comicità in Tv. Gli *sketches* sono infatti molto più densi e rapidi che in passato e si avvicendano in sequenze serrate di tre o quattro puntualmente scandite dalle interruzioni pubblicitarie e dagli stacchetti di alleggerimento in cui una singola battuta viene affidata a una delle prosperose *soubrettes* che popolano il set travestite da cameriere del drive-in (le signorine *fast food*). Ogni cosa è mercato, ogni cosa è consumabile rapidamente, dai tormentoni dei comici, che creano mode e tendenze (esemplare il lancio dei "paninari" e dei loro *gadget* su territorio nazionale, in principio fenomeno presente solo in certe zone di Milano, grazie al personaggio di Enzo Braschi⁹⁴), alle donnine procaci e poco vestite, che vengono volutamente presentate come caricature dello stereotipo dominante nel mondo dello spettacolo. Le inquadrature insistenti delle loro forme, però, più che rappresentare una citazione autoironica, giocano cinicamente col voyeurismo dello spettatore, suggerendo che anche quelle forme, come tutto il resto, sono in vendita. Non per nulla le trasmissioni appena citate hanno tutte un formato contenitore, poiché si tratta di esposizioni dinamiche di merce acquistabile o perlomeno desiderabile (e dunque acquistabile in proiezione futura).

A conclusione di questa passerella televisiva merita una menzione il talk-show *Abboccaperta* (dal 1981 al 1984 su TMC e poi su RAI 2) condotto da Gianfranco Funari. In quest'ultimo caso la merce, che nessuno acquisterà ma che è ugualmente in esposizione, siamo noi, lo spettatore in tutto il suo qualunque. Il procedimento esercita una palese quanto sottilmente perversa fascinazione. A differenza di quanto avveniva già dal 1977 con *Portobello*, in cui la conduzione misurata e perbenista di Enzo

⁹⁴ Intervista a Enzo Braschi di M. T. VENEZIANI, *A Drive in creammo il fenomeno*, in «Il Corriere della Sera», 22 dicembre 2007.

Tortora manteneva un registro pacato, o con gli show di taglio più giornalistico di Maurizio Costanzo, Funari porta alla ribalta quello che Giorgio Bocca (a proposito del programma *Pronto Raffaella?*) definisce il «partecipazionismo degli italiani che nome non hanno»⁹⁵ sottraendovi, oltre al nome, anche la buona educazione e ogni qualità. I partecipanti all'arena di *Abbozzaperta* sono grotteschi figure bercianti che si accalorano fino alla rissa verbale su temi inconsistenti pensati appositamente per sollecitare una discussione da bar. Parte del pubblico segue l'arena per vedere fino a quale vertice di cattivo gusto si spingerà e parte la segue perché vi si immedesima senza difficoltà. Funari ha definitivamente sdoganato in televisione la volgarità nella sua accezione più verace.

In questo clima di progressiva disinibizione consumistica e di definitivo allontanamento dalle istanze del decennio precedente, Pier Vittorio Tondelli matura un altrettanto netto distacco, soprattutto stilistico ma anche parzialmente tematico, rispetto alla sua produzione precedente. Un distacco che, avremo modo di vedere, sarà spesso foriero di reazioni negative da parte di quei critici che non ne comprendono o non ne condividono le motivazioni più profonde, spesso scambiandole per una mera scelta di opportunismo commerciale, ma che dimostra al contrario una rara disponibilità nel mettere a rischio la propria arte e la propria immagine. Tondelli infatti, dopo solo due libri e ancora molto giovane, ha già dalla sua una scrittura e una poetica riconoscibilissime, che gli hanno peraltro fruttato notevole attenzione di pubblico e critica. Invece di proseguire su questa china, però, decide di sperimentare una via nuova. Il pericolo per uno scrittore dal timbro fortemente caratterizzato come lui era infatti di reiterare le proprie abitudini stilistiche fino a tramutarle troppo presto in vezzo e maniera. Tondelli invece aggira l'ostacolo, a prezzo, come si dirà, anche di produrre opere a volte irrisolte, ma nelle quali si riconosce sempre

⁹⁵ G. BOCCA, *Hip Hip Carrà!*, in «L'Espresso», 11 marzo 1983.

l'urgenza di ricerca e di sperimentazione di linguaggi il più possibile funzionali al racconto emotivo di sé e della propria epoca.

Questa ansia di comunicare unita alla necessità, interiormente avvertita, di modificare gli strumenti della propria espressività, si evidenzia nella irrequietezza creativa che segna il periodo a cavallo fra il 1982 e il 1985, denso di nuovi progetti e altrettanti ripensamenti. Nasce nell'autore il desiderio di scrivere un romanzo che renda le atmosfere vitali, la smania di divertimento ma anche l'interesse per ogni nuova forma d'arte di questo scorcio di anni ottanta (e soprattutto, aggiungerei, per un approccio all'arte che richiama quello del movimento estetico ottocentesco nel quale arte e vita dell'artista si sovrappongono confondendosi). Di questo tentativo, poi abbandonato, rimane traccia identificabile in alcuni brani del 1982 e 1983 successivamente ricompresi in *Un weekend postmoderno*, ossia la raccolta di prose e articoli che reca il medesimo titolo che avrebbe dovuto avere il romanzo (si tratta delle tre prose che compongono la sezione 5 di *Un weekend postmoderno* nella versione ultima riportata nel secondo volume delle *Opere* dell'autore⁹⁶).

Tondelli ne parla così in una intervista rilasciata a Fulvio Panzeri nel 1990:

Anche qui bisogna inserire il tutto in quegli anni di grande divertimento, di grande liberazione, di grandi feste, party, con il grande boom del video, per cui c'era tutta una fauna d'arte – ora naturalmente i tempi sono cambiati – ma allora c'è stata questa euforia con molte iniziative, riviste giovanili che nascevano... Era come uscire dalla cappa degli anni settanta attraverso la creatività, nel segno della professionalità.

Un weekend postmoderno era per me il tentativo, poi rimasto sulla carta, di fare un romanzo proprio traducendo, trascrivendo le parlate di questi party. Praticamente dovevano

⁹⁶ P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 189-206.

essere cinque, sei, sette feste, una a Firenze, una a Bologna, una a Milano, una a Londra, in cui si descriveva con una lingua molto cantata, quasi poetica, molto mischiata, con i dialoghi inseriti senza virgolettature nel testo, con una lingua abbastanza strana... Anche come leggibilità era molto forte, troppo forse...⁹⁷

Andando a leggere questi primi, brevi abbozzi, in realtà ci si imbatte in una prosa ancora molto vicina a quella di *Pao Pao*, sia per questioni strettamente ritmiche e linguistiche, sia per l'andamento ellittico e divagante cui Tondelli ci aveva abituato. Qualche esempio:

Arriviamo al cospetto dei quattro, cinque stand in cui espongono i ragazzi della Francis: tavole magnifiche e fumetti eccelsi, con tratti di china svelti svelti e neri e seducenti, forse arrapanti, come proprio il di loro signore. Eppoi le geometrie spezzate e l'ottica scomposta, come attraverso un prisma di cristallo e le unghiate da transbrivido, tutte però ovattate e sfumate nel flou infantile del perverso-polimorfo [...]⁹⁸.

Insomma eravamo tutti lì, ancora lì, ma chi c'era? Boh, mica ha importanza, c'era da bere, questo sì, forse anche da tirare, forse era un dopoteatro, un dopoconcerto, una prima? Un'anteprima? Mah, comunque si era tutti lì: assatanati, assetati, affamati, una casuccia niente male sul Lungarno, di fianco a pontevecchio, un puzzo, però grande veranda e loggia sul blu notte della città, la Sister impazzita e

⁹⁷ F. PANZERI - G. PICONE, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, cit., p. 69.

⁹⁸ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, cit., pp. 195-196.

fradicia, scorgeva dabbasso i toponi e gettava le bottiglie vuote di vinello frizzante cercando di beccarli [...]»⁹⁹.

Tutti lì... Cento, dugento, trecento, di più, di più, una ressa, una strafila, una calca: che bello, che ballo! E che bulli! Dentro tutta una sauna, un caldo, un vapore, un'abluzione, un sexi matto, tutto un cicaleccio, tutto un piedino, tutto un abbraccio. Ma perché questo bacia sempre nell'orecchio? Viene forse da Cernecchio?¹⁰⁰

Si ritrovano facilmente le rime e le assonanze che scandiscono la sintassi come segni di interpunzione, la cadenza rapida, il gusto per le invenzioni linguistiche e l'ossessione elencatoria che fa procedere il racconto attraverso un progressivo accumulo di dettagli descrittivi, di ambienti e di aneddoti più che seguendo l'evoluzione di una trama (per quanto, trattandosi di frammenti di idee narrative che, se completate, probabilmente avrebbero avuto un respiro assai maggiore, le notazioni sulla struttura del racconto vanno prese con beneficio di inventario).

È proprio questo stile però che probabilmente non lo soddisfa più. Lo stesso scrittore infatti lo conferma, sempre nell'intervista raccolta da Panzeri e sopra citata, affermando «Poi, come altri, un po' come alcuni gruppi teatrali in quegli anni, che verso l'84 e l'85 riscoprivano il testo letterario nello spettacolo, anch'io con *Rimini* ho cercato di recuperare una struttura all'interno delle narrazioni». Questa inedita esigenza di sistematicità strutturale, che consenta di mettere ordine, di dare consequenzialità alle cose da dire, scaturisce forse anche dall'aver riconosciuto, nel periodo appena vissuto, un momento culminante che ne fa già presagire la fine, il momento, dunque, dei consuntivi.

⁹⁹ *Ivi*, p. 200.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 204.

Proprio in un momento estremo di bilancio esistenziale, in uno dei suoi ultimi scritti intitolato *Weekend*, poi raccolto in *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*¹⁰¹, Tondelli torna a riflettere sul rito del weekend nel corso del tempo, dagli anni sessanta in avanti, e, con riferimento agli anni ottanta, fra tutti quelli che poteva scegliere a titolo esemplificativo, accenna proprio a un fine settimana, trascorso tra sfilate di moda, contestazioni *punk* e gallerie d'arte, conclusosi con un omicidio. Non si tratta di un'esperienza vissuta in prima persona, ma comunque sentita come molto personale dall'autore. A rimanere uccisa, infatti, è una sua amica, Francesca Alinovi, critica d'arte e ricercatrice universitaria, assassinata con quarantasette coltellate nel suo appartamento da un aggressore ignoto (successivamente identificato dagli inquirenti nell'allora compagno della vittima, Francesco Ciancabilla, che però, nonostante la condanna definitiva subita in tribunale, si proclamerà sempre innocente). Il commento finale dell'autore è una netta presa di posizione, una aperta dichiarazione di poetica:

Per me, gli anni ottanta finirono già lì, nel 1983, durante quel fine settimana dove, sotto l'apparenza di una *fiesta mobile* di ragazzi allegri, e anche scatenati, si rivelano 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 autobiografico.

Questo brano è stato da più parti citato per trarne l'evidenza di un brusco cambio di opinione e di strategie narrative sugli anni ottanta che l'autore avrebbe maturato già prima della metà di quel decennio. Invero, le parole sopra riportate devono essere inserite nel contesto dal quale sono scaturite. Tondelli, pur parlando del 1983, scrive nel 1991, consapevole di essere a un passo dalla

¹⁰¹ IDEM, *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, cit., p. 230.

morte. È pertanto possibile, per non dire probabile, che questa sua lettura a posteriori di eventi e influenze, risalenti a quasi dieci anni prima in tutt'altra situazione emotiva, sia connotata cupamente dal suo stato psicologico, e che pertanto il repentino cambio di prospettiva e di giudizio sulla natura dei rapporti e dei valori espressi da quei rituali mondani non sia per intero attribuibile a una valutazione maturata sin dalla metà degli anni ottanta ma debba invece, quantomeno in parte, imputarsi allo stato d'animo crepuscolare dell'ultimo Tondelli.

2. *La metamorfosi. Dinner party*

Altrettanto vero è però che proprio da quel momento (1983-84) stile e tematiche della narrativa del correggese subiscono una metamorfosi, che, come in genere avviene con le mutazioni, segue a un periodo di crisi. È lo stesso scrittore, in un'intervista su «Repubblica» rilasciata a Marina Garbesi il 12 aprile 1984, a confermare di aver attraversato un momento di blocco creativo durante la stesura del romanzo *Rimini* e di averlo superato concentrandosi su una forma narrativa diversa, quella teatrale, per la scrittura della commedia *Dinner party*. In merito alla gestazione creativa di quel periodo, inoltre, Paolo Landi, amico di Tondelli, offre una testimonianza preziosa, sia circa le condizioni e i motivi che condussero alla stesura dell'opera teatrale, sia riguardo ad alcuni passaggi chiave dell'opera stessa¹⁰². Landi sostiene che Tondelli scrisse *Dinner party*, quantomeno nella sua prima versione, in uno spazio di tempo molto breve per poterlo presentare al Premio Riccione-Ater per il teatro in modo da risolvere, con l'eventuale premio di dieci milioni assegnato al primo classificato, i problemi finanziari che lo assillavano. Alla crisi creativa e alle perplessità sui

¹⁰² P. LANDI, *Generazione di fenomeni*, in «Panta», n. 9, cit., pp. 69-73.

reali valori espressi dal *modus vivendi* che l'autore si appresta a raccontare, si aggiunge dunque un più prosaico momento di difficoltà personale. Il riconoscimento che Tondelli si vedrà conferire per *Dinner party* sarà però soltanto il premio della critica, che non comporterà alcuna gratificazione economica.

Al di là della questione pratica delle difficoltà finanziarie come motore creativo, Landi mette in luce, con notevole acutezza, alcuni tra i passaggi tematici più interessanti dell'opera, dai quali si evidenzia una inedita vis moralistica di questo "nuovo" Tondelli.

In precedenza si è accennato al fatto che né in *Altri libertini* né in *Pao Pao* sia riscontrabile un atteggiamento moralistico del narratore. Fatti ed eventi vengono raccontati senza accompagnarli con un esplicito né implicito giudizio di valore. Il lettore viene lasciato libero di formarsi una propria opinione in proposito. Da ora in avanti, invece, almeno per quanto concerne *Dinner party* e *Rimini* le cose cambiano. A partire dalla razionalità deterministica degli intrecci.

Dinner party, secondo la definizione che ne ha dato lo stesso Tondelli, è una commedia borghese di conversazione. L'azione si svolge interamente in casa dei due fratelli Didi e Fredo Oldofredi, il primo scrittore e il secondo avvocato, durante una cena in onore di un facoltoso e potente vecchio amico di famiglia, Tommy Trentgrove, appena rientrato in Italia, che per i due fratelli rappresenta un'approssimazione della assente figura paterna. Altri personaggi della commedia sono Giulia, moglie di Fredo, Alberto, artista *protégée* di Fredo che vive ospite nella stessa casa e ha intessuto una relazione amorosa con Giulia, e Mavie, un'amica direttrice di una rivista di moda. La svolta della serata arriva quando Fredo scopre casualmente la tresca di sua moglie con Alberto e decide di pagare un travestito perché si presenti alla festa fingendo di essere Annie, la fantomatica donna che Alberto dice di frequentare senza averla mai presentata a nessuno. Fra dialoghi brillanti e infarciti di

notazioni di costume, attribuite soprattutto allo scrittore alcolizzato e cinico Didi, colpi di scena e agnizioni finali, si consuma il dramma esistenziale di ciascuno dei personaggi. La girandola di situazioni e battute a effetto dal tono sopra le righe, a tratti grottesco, non consente alla rappresentazione la dignità di una tragedia per relegarla invece a farsa. È proprio Didi, infatti, con una battuta metateatrale, a sottolineare l'aspetto farsesco della situazione, asserendo che «Il genere tragico è definitivamente tramontato [...] L'unica forma tragica è l'ironia. Perché non permette la tragedia». Nel progressivo scioglimento della trama i due fratelli rimarranno soli, Didi a fronteggiare l'istinto autodistruttivo che lo ha condotto al fallimento professionale ed emotivo e Fredo a dover recuperare in ritardo il rimosso di una omosessualità mai ammessa a se stesso.

Paolo Landi nel testo sopra citato segnala con acutezza alcuni passi salienti, recitati soprattutto dalla voce del personaggio dello scrittore Didi, che non è difficile individuare come un tramite per il quale l'autore esprime direttamente il proprio pensiero. Il tratto pretenzioso e ipersofisticato della generazione intellettuale cui l'autore e il suo alter ego appartengono è richiamato da Didi quando questi ricorda l'atteggiamento di falso *understatement* col quale Tommy, l'amico di famiglia, sfoggia la sua conoscenza della letteratura americana (nel caso specifico si parla di Christopher Isherwood, scrittore molto caro a Tondelli). Didi sottolinea – apparentemente tessendo le lodi dell'amico – come ogni tentativo di instaurare un dialogo (nel caso esemplificato, sull'ultimo libro di Isherwood), venga paralizzato e reso banale dalla presunzione dell'interlocutore, che bada solo a esibire cultura e padronanza del contesto sociale, in un'ostentazione gratuita che si confonde con l'irredimibile e ineludibile chiacchiericcio mondano.

È un mondo in cui la standardizzazione consumistica ha avuto la meglio persino sulla toponomastica stradale: chiedendo un'in-

formazione, uno dei personaggi si sente dare indicazioni che si riferiscono solo a negozi di stilisti in una inedita configurazione urbana per la quale Ferré, Gucci e Missoni hanno sostituito Mazzini, Garibaldi e Cavour nel denominare vie e piazze.

Gli effetti uniformativi della globalizzazione sono riportati anche dalle osservazioni dei due fratelli protagonisti, Didi e Fredo, che in una sequenza dialogica un po' didascalica riflettono sulla portata di quella che Didi definisce «L'Internazionale Occidentale»:

FREDO: E i regali?

TOMMY: Giusto. Prima Didi, che è il più giovane.

DIDI: Ma è una cartuccia giochi, stupendo!

TOMMY: È l'ultimo videogame uscito a Tokio.

DIDI: È fantastico.

TOMMY: Be' provalo.

DIDI: No, no. È fantastico che, da una settimana, io tenti di giocare con questo programma e tu lo porti dal Giappone come appena uscito di fabbrica.

TOMMY: Ma è proprio così! È l'ultima novità in fatto di videogame.

(Didi gli porge una cartuccia-giochi identica)

TOMMY: Fammi vedere. Sembrano proprio uguali.

DIDI: È fantastico, è fantastico. È... È l'Internazionale Occidentale. È l'impero senza più province: solo un grande cuore occidentale che pulsa in perfetta sincronia.

FREDO: Parto da Fiumicino con una canzoncina in testa: *When You Call Me Lover*. Scendo due ore e mezzo dopo a Heathrow e nella hall la filodiffusione me la rimanda. Tre giorni dopo parto per New York, arrivo al Kennedy, salgo sull'elicottero e, zac!, *When You Call Me Lover*. Una settimana dopo, sono a Los Angeles, stessa storia. Affitto una Buick e corro nel New Messico. Sulla strada accendo l'autoradio e cosa sento?

FREDO e DIDI: *When You Call Me Lover*.

IV. *L'ambizione e la rappresentazione. Dinner party e il "caso" Rimini*

FREDO: Torno in Italia e, a Cagliari, Radio Nuraghe trasmette: "Eccovi ora l'ultima novità".

FREDO, DIDI e MAVIE (*cantando*): *When You Call Me Lover/ To say me/ I'm your beautiful hunter*

FREDO: È questa, Didi, che chiami l'"Internazionale Occidentale"?¹⁰³

I principi di analisi sociale, inevitabilmente accompagnati da una riflessione critica sui limiti della società descritta e dei comportamenti rappresentati, sono fin troppo espliciti.

Il medesimo didascalismo moralistico appare nel pur godibilissimo scambio di battute nel quale il personaggio Mavie si lancia in una disamina comparativa tra collaboratrici domestiche provenienti da paesi poveri, crucciandosi dell'incontinenza sessuale della sua cameriera cambogiana, accolta per beneficenza su consiglio di un'amica, che è rimasta incinta. Mavie trarrà un sospiro di sollievo quando Didi, col suo proverbiale ironico cinismo, la informerà che «Le cambogiane non si riproducono in cattività». Anche qui l'effetto comico di una battuta brillante si stempera a causa di una troppo scoperta intenzione di denuncia, seppure celata nel disincanto di chi la profferisce.

Simili notazioni potrebbero farsi altresì per il lungo dialogo nel quale Didi e Mavie si intrattengono con un gioco verbale con cui il primo cerca di far capire alla seconda (e, troppo evidentemente, al pubblico) come la generazione alla quale appartiene, che viene spesso definita con termini vuoti e fini a se stessi quali "video-generation", in effetti non possiede alcuna reale connotazione, perché ormai le mode e le novità si avvicendano a ritmo troppo veloce per poter sedimentare in gusti e tendenze che formino davvero l'identità di un gruppo sociale. Ancora una volta le pur interessanti analisi sociologiche dello scrittore nel passare sulla

¹⁰³ P. V. TONDELLI, *Dinner party*, Bompiani, Milano 2001, p. 49.

bocca dei personaggi appesantiscono l'ordito tematico e linguistico dell'opera. Non pare un caso, infatti, se in una stesura successiva della commedia Tondelli aveva deciso di tagliare proprio questo dialogo, poi comunque recuperato dal curatore della versione data alle stampe postuma per Bompiani. A differenza di quanto sostiene al riguardo Fulvio Panzeri nelle note al testo¹⁰⁴, che legge nel motivo di questo taglio la volontà di abbandonare un troppo manifesto carattere generazionale legato a un contesto preciso, mi sembra che le ragioni per le quali Tondelli si era mosso in direzione di una maggiore asciuttezza, siano da attribuirsi a una scelta eminentemente tecnico-stilistica. I passaggi sopra citati, infatti, con particolare riferimento all'ultimo, che l'autore aveva poi rimosso, per quanto significativi e anche divertenti, finiscono con l'essere ridondanti, col suonare troppo "voluti".

Ricostruire la genesi dell'opera teatrale e individuarne la stesura definitiva al fine di poterne trarre un univoco e definitivo giudizio critico è però molto difficile. Di *Dinner party* esistono almeno cinque diverse versioni, fra le quali l'autore non ha mai compiuto una scelta effettiva (demandandola al curatore del suo archivio letterario¹⁰⁵); anche il titolo oscilla fra quello sopra riportato e *La notte della vittoria*, che fa riferimento alla notte del trionfo della nazionale italiana di calcio ai mondiali di Spagna, l'11 luglio 1982, data nella quale si svolgono, in contrappunto, anche le azioni rappresentate in scena. Dell'opera peraltro sono state date solo tre rappresentazioni: due letture interpretative, la prima per la regia di Claudio Orlandini, realizzata dalla compagnia I Rabdomanti,

¹⁰⁴ P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 1161.

¹⁰⁵ Cfr. ancora le preziosissime note al testo in *Ivi*, p. 1151, che rappresentano una bussola imprescindibile per orientarsi nelle pieghe di un'opera che è, ad avviso di chi scrive, fra le minori e più irrisolte dell'autore ma che, allo stesso tempo, per la sua multiformità e il momento di crisi personale nel quale Tondelli l'ha concepita, presenta forse le più ardue difficoltà interpretative.

all'Auditorium La Monaca di Cesano Boscone il 25 gennaio 1986, e la seconda per la regia di Piero Maccarinelli, alla Sala Umberto di Roma nel 1991, che ne cura anche la successiva, postuma, *mise en espace* al Teatro Ariosto di Reggio Emilia nell'aprile del 1994, in concomitanza con la pubblicazione del testo da Bompiani, che darà alle stampe la stesura catalogata nell'archivio Tondelli con la lettera C, ossia quella alla quale perlopiù nella presente sede si fa riferimento. Nessuna messa in scena, invece, è mai stata portata a compimento.

Nel corso delle diverse stesure e delle correlative variazioni che le caratterizzano, Tondelli ha modificato o fatto sparire del tutto personaggi, alcuni anche molto importanti, ha cambiato il titolo e la definizione dell'opera passandola da "commedia" a "dramma" e di nuovo a "commedia", ha sottratto intere sezioni e lavorato sulla lingua, tendenzialmente asciugandola nelle ultime versioni, per poi ritornare a scelte stilistiche precedenti al fine di preservare la freschezza originaria e al costo di mantenerne altresì l'ingenuità e i difetti. Sulla falsariga di tale principio, affermato dallo stesso autore nella *Avvertenza* anteposta al testo di *Un weekend postmoderno*¹⁰⁶, si è orientato il curatore della versione edita del testo per desumere i criteri di selezione del materiale¹⁰⁷. Una selezione evidentemente non priva di rischi in considerazione della mole di modifiche, riscritture e ripensamenti, che sono il riflesso di quella fase di incertezza espressiva che ha portato, come anzidetto, Tondelli a mutare rotta rispetto alla sua precedente produzione.

Rintracciare influenze e fonti di ispirazione di *Dinner party* è meno semplice di quanto possa apparire a una prima lettura. Il

¹⁰⁶ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Bompiani, Milano 1993, p. 6 e IDEM, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 1161.

¹⁰⁷ Critico in merito alla correttezza filologica del metodo adottato è F. ARDOLINO in *Dinner party: una "tragedia discreta" di P.V. Tondelli*, in «Anuari de Filologia», vol. XXI, sez. G, n. 9, 1998-1999, pp. 9-20.

richiamo, fin dal titolo, all'opera concettuale di Judy Chicago presentata al festival di Edimburgo del 1984 (un tavolo triangolare con trentanove posti a sedere a significare il contributo dato dalle donne alla cultura occidentale), ricordato da Paolo Landi nella introduzione all'edizione Bompiani, per quanto indubbiamente fondato sul ritrovamento fra le carte dell'autore di una scheda di prenotazione per assistere a quella performance, lascia perplessi. Fra tutte le possibili suggestioni e interpretazioni di cui un'opera eterogenea come *Dinner party* è intrisa, non pare se ne possa annoverare una fortemente connessa alla questione femminile nel mondo occidentale.

Indiscutibile, ma comunque più formale che sostanziale, appare l'accostamento a *Cocktail party*, di Thomas Stearns Eliot, richiamato spesso dagli interpreti (primo fra tutti il già citato Paolo Landi) sia per la similitudine dei due titoli, sia per talune somiglianze di trama e snodi narrativi. È indubbio che delle consonanze siano riscontrabili, soprattutto per la evidente intenzione dell'autore di costruire «una “tragedia” travestita da commediola borghese, nello sforzo di restituire una conversazione salottiera che ambisca a essere metafora esistenziale»¹⁰⁸. Va precisato però che un'assimilazione sul piano stilistico delle due opere non può darsi per il semplice fatto che quella di Eliot è composta in pentametri giambici. Le affinità dunque sono da riscontrare esclusivamente sul piano tematico e, al più, su quello dello sviluppo dell'azione scenica. Ma se il procedere delle agnizioni, con lo svelamento dei tradimenti incrociati dei protagonisti in Eliot, conduce immancabilmente a una restaurazione della convenzione sociale, concepita comunque come un valore reale e tutto considerato accettabile, messa a rischio solo per un attimo (e mai davvero alterata) dal susseguirsi delle reazioni emotive dei personaggi, tutt'altro esito hanno gli

¹⁰⁸ Così si esprime Paolo Landi nella introduzione a P. V. TONDELLI, *Dinner party*, cit., p. 16.

accadimenti cui assistiamo sulla terrazza di casa Oldofredi, che giungono invece alle estreme conseguenze. L'incapacità dei due protagonisti, Didi e Fredo, di mutare la loro condizione attraverso una evoluzione catartica, esplicitata nel finale che li coglie abbandonati da tutti, abbracciati e immobili dinnanzi al loro fallimento esistenziale, è simbolo del disfacimento morale e umano, prima ancora che politico e sociale di una generazione senza identità né volontà¹⁰⁹.

Dovuti poi esclusivamente al gusto postmoderno per la citazione e l'intertestualità fine a se stesse paiono gli omaggi a Samuel Beckett qua e là individuabili nel testo. Si pensi ad esempio a uno dei titoli provvisori dato all'opera, *Finali di partita*, che compare nell'accordo contrattuale sottoscritto da Tondelli con Bompiani, o al diminutivo Didi (Manfredi) di uno dei protagonisti, che richiama il Didi (Vladimir) di *Aspettando Godot*, mentre l'altro estremo della coppia di fratelli tondelliana è denominato Fredo (Goffredo), a fronte del beckettiano Gogo (Estragon). Volendo peccare di accanimento esegetico, si può anche tener presente che i personaggi di Tondelli sono rispettivamente il primo più incline alle riflessioni astratte e filosofiche e il secondo più legato alla materialità della vita, proprio come possono apparire Didi e Gogo¹¹⁰. Pure i fratelli Oldofredi infine aspettano l'arrivo di un terzo personaggio, dai tratti paterni e salvifici, Tommy Trentgrove, ma questo, a diffe-

¹⁰⁹ Proprio di disfacimento parla M. G. GREGORI nell'articolo *Un Tondelli Mundial*, in «L'Unità», 11 aprile 1994, la cui condivisibile analisi, è riscontrata anche da F. ARDOLINO, *Dinner party, una "tragedia discreta" di P.V. Tondelli*, cit., p. 6, che la contrappone alla lettura ottimistica che invece ne dà R. BARILLI in *Un grande interprete del mondo dei giovani*, "Programma di Sala di *Dinner Party*", Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia 1994, p. 17.

¹¹⁰ Si veda J. KALB, che riporta una definizione dello stesso Beckett che descrive i suoi personaggi per mezzo di una immagine concettuale: «Gogo belongs to the stone, Didi to the tree», in *Beckett in performance*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, p. 43.

renza di Godot, arriva quasi subito e anzi, ben più prosaicamente, entra in scena insieme a Fredo che è andato a prenderlo all'aeroporto. Il gioco dei rimandi finisce qui e non pare che conduca ad alcuna significativa rivelazione.

Quasi fuorviante è invece, per chi presumesse di indovinarvi la scaturigine della sua scrittura teatrale, seguire Tondelli nel suo percorso di spettatore e critico, analizzare gli spettacoli che lo colpiscono o, addirittura, lo esaltano. Il teatro molto dinamico, urlato di Raoul Damonte, in arte Copi¹¹¹; la messa in scena de *Le Troiane* di Euripide del regista Thierry Salmon, realizzata in greco antico e magnificata da Tondelli proprio per l'effetto straniante derivante dall'uso di una lingua non comprensibile unito al forte impatto emotivo indotto, ancora una volta, dalla fisicità prorompente dello spettacolo che prevede il movimento contemporaneo in scena di una trentina di donne¹¹². Proprio nel periodo nel quale viene concepito *Dinner party*, siamo nel 1984, l'autore si interessa alla "postavanguardia" o "teatro della nuova spettacolarità"¹¹³. È ancora lui a intervistare sul «Corriere della Sera» l'anno successivo i membri dei Magazzini Criminali, compagnia esponente di quel movimento, travolta dal furore (ad avviso del correggese strumentale e moralistico) della critica per lo spettacolo *Genet a Tangeri*, messo in scena in un mattatoio durante la macellazione di un cavallo¹¹⁴.

Il teatro che incontra il gusto di Tondelli, che lo emoziona, è frutto di messe in scena molto visive in cui il testo, quando assume un ruolo di rilievo (e non sempre accade), viene comunque integrato in una rappresentazione fortemente spettacolare anche attraverso formule sperimentali, video e musicali, proprie delle stesse

¹¹¹ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, cit., 272.

¹¹² *Ivi*, p. 268.

¹¹³ *Ivi*, p. 233.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 235.

origini della postavanguardia. Di contro, invece, il suo teatro è molto scritto, forse troppo. È come se dal passaggio dalla scrittura narrativa a quella scenica – forse per una ancora non completa padronanza di quell'arte, ben diversa dallo scrivere romanzi, o forse per via del punto critico in generale raggiunto dallo scrittore in quel periodo, di cui *Dinner party* è la prima manifestazione – l'autore non riesca a trattenere il desiderio di commentare, con chiose spesso invasive, le azioni dei suoi personaggi e, soprattutto, il contesto sociale del quale essi sono espressione. All'urgenza di farsi testimone del suo tempo, che ha fin dal principio caratterizzato ogni suo scritto, Tondelli aggiunge una ulteriore ansia di rendere chiara al pubblico la sua opinione su quanto viene rappresentato. Un'opinione che traspare didascalica dagli sprezzanti giochi verbali del *fool* Didi, come pure da numerose sentenze messe in bocca ad altri personaggi, come ad esempio Tommy Trentgrove, che esuberano in modo stridente i limiti di una credibile colloquialità.

Accade forse che Tondelli, pur rientrando nei canoni riconosciuti del teatro borghese, di una commedia di conversazione dai toni qua e là satirici con qualche incursione nel grottesco, non si accontenta del mezzo espressivo scelto. Osserva con attenzione e interesse, talvolta con ammirazione, le nuove forme underground, ma esse sono davvero troppo distanti per stile e scelte espressive dalla sua cifra. Tentano di rompere con la tradizione precedente, ma non si pongono più, come accadeva negli anni sessanta e settanta, in funzione decisamente antiborghese. Il teatro del gesto e dell'urlo contro il teatro della "chiacchiera", per rifarsi alla nota distinzione pasoliniana, è una contrapposizione troppo politica e ormai inattuale. Parimenti non adatta alla condizione nella quale l'autore evidentemente si riconosce, come ai suoi intenti stilistici, è la terza via proposta da Pasolini del teatro di parola, di un rito

culturale che sostituisca al rito sociale un nuovo spazio di antagonismo nel quale la scena sia occupata per intero dalle idee.

Quel che Tondelli ricerca, probabilmente ancora non trovandolo, è invece uno spazio nel quale gli sia concesso di riflettere in modo anche fortemente critico sulla natura delle relazioni e delle convenzioni sociali alle quali innegabilmente appartiene, senza avere intenzione di discostarsene. Non è certo un segreto che egli prende parte con piacere ai riti sociali che da questo momento in avanti della sua carriera comincerà a giudicare con severità. Una severità che però non lo conduce a un distacco, ma appunto alla ricerca di un'area interna al fenomeno, dalla quale poterlo descrivere e snudare in tutte le sue miserie continuando a esserne parte integrante, in una sorta di perversa e masochistica auto-denuncia.

Quello descritto dall'autore in *Dinner party* è e rimane il suo mondo, per quanto cerchi di prendere da esso una distanza critica:

Dentro c'è tutta la sua vita in quel periodo, tra Bologna, Firenze e Milano: la "fauna" del *Kinky* e i party a casa di Enrico Coveri e di Patrizia Adami Rook; la conferenza *Fenomenologia dell'abbandono* presentata da Anna Maria Papi al teatro Humor Side di Firenze, organizzata in fretta per accaparrarsi il "gettone" di presenza e che invece lo segnerà aprendo in lui una fase di crisi profonda; gli amici Roberto Daolio, Luciano Bartolini, Nicola Corona, Gianni Sozzi, Alessandro Pungetti, Monica Sarsini, Andrea Pazienza (artisti, critici, stilisti) che ritroveremo, con i loro tic, nei personaggi della commedia. Erano gli anni in cui si diceva addio alla politica per soccombere senza complessi all'attrazione violenta per la società dei consumi. Un'interminabile girandola di feste e palazzi, scandita dai capodanni che, dal 1983 fino alla morte, Tondelli passava a Firenze: come un mon-

taggio di polaroid di uno dei suoi pittori preferiti, David Hockney...¹¹⁵

La componente autobiografica nella scrittura del correggese è sempre stata forte e rimarrà costante durante l'intero arco della sua produzione. In questa seconda fase della sua poetica, però, si verifica una sorta di accelerazione. Nei primi due romanzi, l'identificazione autore/ narratore/ personaggio era sollecitata dalle forme espressive impiegate, come l'impostazione diaristica di *Pao Pao* o le ambientazioni e le esperienze di vita vissuta cui evidentemente alludeva, seppur nella trasfigurazione finzionale, *Altri libertini*. In *Dinner party*, e successivamente, lo vedremo, in *Rimini*, gli eventi rappresentati paiono molto più distanti dalla biografia dell'autore, e di fatto sono di certo frutto di invenzione narrativa pura. Allo stesso tempo, però, in quegli accadimenti mai accaduti, se non nella fantasia dell'autore, traspare una volontà, una necessità di parlare di se stesso e del mondo che lo circonda in maniera nuova e più problematica, mai avvertita così intensa prima d'allora. Ecco riaffacciarsi l'aspirazione di fare della propria vita un'opera d'arte – o quantomeno e più modestamente, oggetto dell'opera d'arte – che richiama quel movimento estetico ottocentesco citato in precedenza. E pur nella consapevolezza che si tratta di una connessione fin troppo scontata, riesce difficile non pensare a Oscar Wilde – soprattutto a commedie come *The importance of being Earnest* e *A woman of no importance* –, all'autore che ingaggia un confronto con le convenzioni sociali del suo tempo. Un confronto fatto di critica sprezzante e caustica, ma anche di passione, attrazione e convenienza in un corpo a corpo che assume talora l'apparenza di una lotta e talaltra quella di un abbraccio, poiché di quelle convenzioni egli sa benissimo di essere diretta germinazione. Non a caso

¹¹⁵ P. LANDI, *Dinner party*, in P. V. TONDELLI, *Rivione e la riviera vent'anni dopo: 1985 2005*, a c. di F. PANZERI, Guaraldi, Rimini 2005, p. 34.

Franco Quadri identifica due poli della commedia: «una satira di costume abbastanza connivente e un momento introspettivo di scambi e confessioni, con uno scoperchiamento di nature non dichiarate o non accettate»¹¹⁶.

Satira sociale e confessione, ammissione di colpevolezza nel ritrarsi come parte dell'affresco di vizio che si dipinge sono le connotazioni che lo avvicinano a Wilde, ma si può aggiungere anche ad alcuni autori nordamericani contemporanei che proprio in quel momento prendono piede oltreoceano. Mi riferisco ai postminimalisti come Bret Easton Ellis, Jay McInerney e David Levitt ai quali il Tondelli di questo periodo si può assimilare per scelte tematiche, senza però che ne condivida in pieno il tono freddo e asettico¹¹⁷.

3. *Rimini come Hollywood, o viceversa*

Una spiccata affinità con le suggestioni, le ambientazioni e le tecniche della narrativa statunitense è evidente anche nel romanzo *Rimini*.

¹¹⁶ F. QUADRI, *Dinner party*, in «Panta», n. 9, cit., p. 76.

¹¹⁷ Per un approfondimento dell'opinione di Tondelli sui postminimalisti citati si vedano le sue riflessioni contenute in P. V. TONDELLI, *Un weekend post-moderno. Cronache dagli anni ottanta*, cit., pp. 524 e ss., datate fra il 1986 e il 1989 e le ulteriori osservazioni critiche riportate in un brano su William Burroughs del 1987 in cui, riferendosi alle sue letture postminimaliste, parla di «tedio minimal», in IDEM, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., p. 547. Al riguardo può essere interessante richiamare anche il contributo di G. RONCHINI, *Dinner party. Le mille luci (ed ombre) della generazione postmoderna*, in «Sottospirito», n. 3, 1996, pp. 1-4, riportato anche dal già citato Ardolino, a proposito di un racconto di Stefano Benni, *Californian crawl*, della raccolta *Il bar sotto il mare*, Feltrinelli, Milano 1987, nel quale appare un personaggio assimilabile, seppure in chiave ulteriormente grottesca e comica, a quello di Didi. Il protagonista di Benni è palesemente ispirato ai viziosi e compiaciuti antieroi della nuova letteratura americana, di cui lo scrittore bolognese offre una godibile, e assai accurata, parodia.

IV. *L'ambizione e la rappresentazione. Dinner party e il "caso" Rimini*

Voglio che Rimini sia come Hollywood, come Nashville cioè un luogo del mio immaginario dove i sogni si buttano a mare, la gente si uccide con le pasticche, ama, trionfa o crepa. Voglio un romanzo spietato sul successo, sulla vigliaccheria, sui compromessi per emergere. Voglio una palude bollente di anime che fanno la vacanza solo per schiattare e si stravolgono al sole, e in questa palude i miei eroi che vogliono emergere, vogliono essere qualcuno, vogliono il successo, la ricchezza, la notorietà, la fama, la gloria, il potere, il sesso. E Rimini è questa Italia del "sei dentro o sei fuori". La massa si cuoce e rosola, gli eroi sparano a Dio le loro cartucce.

Con questa ambiziosa dichiarazione d'intenti, si chiudeva la scheda di presentazione del terzo romanzo di Tondelli con la quale l'autore descriveva alla direzione editoriale della Bompiani il progetto in fase di realizzazione¹¹⁸. I riferimenti a Hollywood e a Nashville non sono certo estemporanei, ma frutto di una riflessione e di una attenta osservazione di riti e miti provenienti da oltreoceano che sono iniziate molto tempo prima. Come tutte le generazioni dal dopoguerra a oggi, quella di Tondelli è stata massicciamente imbevuta di cultura e sottocultura americana, dei tic, dei vizi, delle virtù e delle nevrosi della nazione egemone dell'Occidente. Tondelli appartiene però a una fascia generazionale, quella dei nati a metà degli anni cinquanta, che, per contingenze sociali e politiche, è stata indotta a problematizzare profondamente il suo legame con l'America. In prima battuta tale rapporto critico si evidenzia, com'è accaduto per molti, con l'attrazione nei riguardi soprattutto del movimento beat e poi della controcultura degli anni sessanta. Fin dal suo esordio, peraltro, Tondelli è stato da più parti assimilato all'autore di *On the road*.

¹¹⁸ P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 1167.

Come però ha tenuto a precisare egli stesso¹¹⁹, la sua affinità con Kerouac non deriva dalla banale corrispondenza tematica del racconto picaresco, ma è da ricercarsi, oltre che nel prezioso insegnamento formale, nelle corde di più spiccato lirismo e intimismo presenti nelle opere minori dello statunitense, e in un sogno americano meno ipocrita e più confuso del misticismo scovato nelle realtà marginali della grande provincia americana. Una provincia, quella americana, che, paradossalmente, aiuta il corregese a scrollarsi di dosso il peso delle convenzioni borghesi della provincia italiana e della letteratura che le ha poste al suo centro¹²⁰. Se per un verso Kerouac è un riferimento per lo stile e per l'emotività, per altro verso, al fine di comprendere cosa davvero interessa a Tondelli dell'America, cosa egli sente possa essere da lì trasposto nella sua realtà nazionale e cosa, di fatto, egli tenta di fare col suo romanzo *Rimini*, è ancora più utile indagare il suo pensiero riguardo a un altro grande e maledetto esponente della letteratura della marginalità, ovvero John Fante.

Nella sezione dedicata all'America di *Un weekend postmoderno*, dopo essersi occupato dei già richiamati postminimalisti e di Borroughs, Tondelli dedica un brano¹²¹, del 1988, appunto a John Fante e ad altri notevolissimi autori, come Raymond Chandler, Francis Scott Fitzgerald e Nathanael West, che si sono occupati, in modo del tutto peculiare, del mito dell'ovest americano, rivisitandolo e mostrandone le miserie dal loro punto di vista, ossia dal punto di vista di scrittori che hanno lavorato per la grande industria del cinema hollywoodiano. Nelle storie raccontate da questi

¹¹⁹ Cfr. il brano *Nei sotterranei della provincia* del 1987, raccolto in IDEM, *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, cit., e in IDEM, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 787-790.

¹²⁰ Rimando in proposito alle osservazioni già dedicate nel primo capitolo a quello che S. TANI ha definito *Il romanzo di ritorno*, cit.

¹²¹ P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., p. 555.

autori, c'è proprio quello che colpisce di più Tondelli: il lato oscuro della più grande macchina produttrice di immaginario mai costruita dall'uomo. C'è tutta la meschinità, la decadenza e il vizio che la rutilanza delle luci e dei costumi di scena riescono a dissimulare all'occhio dell'uomo comune, ma non alla sensibilità e al disincanto dell'intellettuale che osserva e descrive quel mondo dall'interno, dalla posizione privilegiata e dannata di chi è parte del sistema. C'è infine l'ineluttabile fascino che un simile meccanismo sprigiona anche nei confronti di chi lo conosce in tutta la sua sordidezza ma, ugualmente, non riesce a rinunciarvi. Il punto di vista è sempre quello filtrato dall'arte e dalla cultura dello scrittore – Tondelli non smette mai, neppure per un istante, di esserlo e di interessarsi ai principi che ne regolano le interazioni – ma lo scrittore rimane pur sempre un ingranaggio del meccanismo, intrappolato in esso, ammaliato, ipnotizzato dagli occhi del serpente.

Il brano di Tondelli si occupa soprattutto di *Sogni di Bunker Hill*, l'ultimo romanzo di Fante, dettato alla moglie quando l'autore era ormai in fin di vita, divorato dal diabete, mutilato e cieco. Da un uomo in queste condizioni ci si aspetterebbe una particolare attenzione ai temi della spiritualità e della trascendenza o al recupero di memorie infantili e familiari, magari in forma elegiaca. Fante invece dedica il suo ultimo sforzo creativo al racconto, spesso cinico e brutale, della Hollywood che gli ha dato per molti anni un impiego ben retribuito per svolgere un lavoro di scrittura molto al di sotto delle sue qualità compositive; una situazione comoda ma, allo stesso tempo, mortificante. Il protagonista del libro è Arturo Bandini, personaggio feticcio e *alter ego* di Fante, che infatti nel *plot* del romanzo ottiene un lavoro come sceneggiatore per gli *studios* e dunque, pur volendo essere uno scrittore, si accorge di venire pagato lautamente per non esserlo. Alla mecca del cinema non interessa l'arte della scrittura; essa persegue unicamente un'idea assai vile di spettacolo. Per usare le parole di Raymond Chandler,

sempre citate da Tondelli nell'articolo in questione: «La sua (di Hollywood) concezione di ciò che fa un buon film è ancora infantile quanto insultante e degradante è il trattamento riservato agli scrittori di talento». Il giudizio di Chandler, come quello di Fante, è duro e sprezzante, ma al contempo, come si accennava sopra, proviene da quello stesso *milieu* che condanna senza appello e, verrebbe da aggiungere, lo condanna con così netto disprezzo proprio perché ne è parte integrante, a un tempo riluttante e compiaciuta. Ecco cosa osserva Tondelli in merito:

Ancora una volta, Fante non ci salta fuori. È a Hollywood, ed è contro Hollywood. Odia la massa di vecchi americani che, nelle loro orrende camicie colorate, vanno a morire al sole della California, pur di intravedere i divi; ma è profondamente figlio di quello stesso paese e di quello stesso mito. È un vecchio sporcaccione, un giocatore d'azzardo, un fumatore di cannabis, ma è cattolico e non può far altro che pentirsi e soffrire. Nel riverbero cangiante e inafferrabile di tutte queste contraddizioni, risiede la profondità della sua vocazione letteraria.

Il ragionamento viene completato più avanti nel medesimo articolo, a proposito di un altro romanzo nel quale si evidenzia il punto di vista di uno scrittore a Hollywood, ossia *Il giorno della locusta* di Nathanael West. Qui Tondelli menziona un passo nel quale lo scrittore, invitato a un party a bordo piscina, rimane stupito da una riproduzione in plastica a grandezza naturale di un cavallo morto immerso nell'acqua. Quando chiede il motivo di quella macabra effigie, la risposta arriva naturale e agghiacciante: «per divertire». Queste le considerazioni che ne trae Tondelli:

A Hollywood si possono buttare in piscina simulacri di cavalli morti solamente per procurare un effetto. Ecco cos'è Hollywood, ed ecco chi è la sua gente. Dall'alto della sua

IV. *L'ambizione e la rappresentazione. Dinner party e il "caso" Rimini*

pensioncina a Bunker Hill, Arturo Bandini ha probabilmente visto e capito tutto questo. Ma, non essendo un moralista, non se ne è scandalizzato. Si è divertito. Ha sempre saputo che quel cavallo era un oggetto di plastica, così come il suo sogno era di celluloido. Nonostante questo si è abbandonato all'umanità meschina, corrotta, sordida, folle della babilonia californiana. Altri ne sono fuggiti. Altri ancora non hanno retto l'inganno e si sono uccisi, coerentemente, nei modi più disperatamente spettacolari. Fante è restato nella polvere di Bunker Hill con il suo protagonista, e non tanto per informarci di quale resina fosse fatto quel cavallo, ma per raccontarci, con il suo ghigno sprezzante e beffardo, lo stupore di fronte all'inganno. Ma anche la smorfia amara del momento in cui, sull'acqua verde e trasparente della piscina, vengono spente le luci. E allora quel cavallo parrebbe davvero la carcassa putrida e infetta che galleggia sul nero immobile di una città, di un mondo, in decomposizione.

In una quasi simmetrica corrispondenza di temi e di suggestioni letterarie, pochi anni prima di articolare le riflessioni sopra citate, e precisamente nel 1985, anno di pubblicazione di *Rimini*, Tondelli scrive un articolo dedicato proprio alla città adriatica, che rientrerà nella sezione *Rimini come Hollywood* di *Un weekend postmoderno*¹²². In esso, accanto ad altre notazioni, dà conto di una sua trasferta in riviera per partecipare alla registrazione della puntata di uno *show* televisivo molto in voga, *Festivalbar*. Il programma in questione è quanto di più significativo si possa indicare per sintetizzare la temperie dell'epoca. Si tratta di una manifestazione canora itinerante nata negli anni sessanta e originariamente legata al gradimento espresso per le canzoni attraverso la loro scelta nei *juke-box* dei bar (da qui il nome e il termine "gettonare" entrato nel

¹²² IDEM, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, cit., p. 108.

lessico comune). Negli anni ottanta, col passaggio alle reti Fininvest, il meccanismo si rinnova, basandosi sulla frequenza dei passaggi radiofonici e televisivi e sui dati di vendita. Ciò che in origine appariva come fortemente localizzato, diventa sempre di più un generalizzato e omologante fenomeno di tendenza, a un tempo caratterizzato dalle effimere mode estive e propulsore delle stesse.

Tondelli viene invitato all'inaugurazione dello *show*, che si terrà, appunto, al Bandiera Gialla di Rimini. Le impressioni che ne trae, riportate nell'articolo in questione, non si discostano molto da quanto poco sopra ricordato a proposito delle opinioni di John Fante e Nathanael West su Hollywood (quest'ultimo anzi viene espressamente citato). Quello che negli anni trenta e quaranta in America era rappresentato da Hollywood e dal cinema, nell'Italia degli anni ottanta si tramuta nell'apparenza fastosa di Rimini e di una più moderna macchina del desiderio quale è la televisione, meno suggestiva ma di uguale, se non maggiore, dirompenza comunicativa.

Il parallelo fra i due mondi viene proposto subito in apertura: «Tutto era molto californiano: le luci, il caldo, la discoteca all'aperto in collina, i prefabbricati dei servizi, i camper [...]». L'artificiosità dell'ambiente, la finzione eretta a routine sono evidenziati con immagini significative: «una ballerina scendeva pesantemente truccata, come se fosse già il momento di salire sul palco e invece altro non erano che le tre di un afoso pomeriggio di giugno». Ogni dettaglio trasmette quell'insieme bifronte di dinamismo e stanchezza, di smagliante apparenza pubblica che occulta sotto un dito di cerone i segni del tempo e della fatica. In mezzo a telefoni che squillano incessantemente, a chilometri di cavi, a un apparato elefantiaco destinato a macinare ore e ore di trasmissione (ecco la differenza di portata col cinema, dove i set sono più modesti e il minutaggio del girato assai minore), l'autore coglie rapido la cesura

fra spettacolo e realtà, le imperfette suture della brillante scenografia oltre la quale risiede l'ordinario sempre celato al pubblico: gli occhi gonfi degli artisti, la presentatrice che sonnecchia distesa su un divano e, per usare le parole di Tondelli, «la seduzione di una maschera grondante fatica e sudore».

È proprio questo che accomuna la visione del correggese a quella dei suoi colleghi americani che hanno avuto commercio con Hollywood. L'opportunità di vedere da vicino la reale natura dei sogni indotti dal mondo dello spettacolo (cinematografico o televisivo), la sensibilità culturale che permette di coglierne appieno la condizione effimera e di esporla, nuda e cruda, nei propri resoconti narrativi, eppure la constatazione che, nonostante tutta questa consapevolezza, nemmeno lo smaliziato intellettuale riesce a sottrarsi all'eccitazione che quel mondo trasmette. Tondelli, come Fante, Chandler e West prima di lui, da narratore di razza non può esimersi dal raccontare quel che ha visto senza risparmiare a chi legge la disillusione seguita allo svelamento di un trucco illusionistico. Quella oggettività, però, non è immune, per stessa onesta ammissione dell'autore, dal piacere perverso di essere parte della tragica rappresentazione che descrive. Tondelli lo riconosce, ce ne informa e vive questa sensazione come connaturata alla sua funzione di scrittore-testimone. Come d'ogni sua esperienza, ancora una volta, oltre a farne oggetto di riflessione, ne fa oggetto di letteratura e, di più, di discorso sulla letteratura, come è ben chiaro dalle parole conclusive del brano:

La notte, dopo aver registrato, tornando in albergo, accolto nel refrigerante lusso del Grand Hotel pensai a Nathanael West, povero e sfortunato scrittore degli anni trenta, affondato nella Hollywood maledetta del massimo splendore e del massimo cinismo.

L'effetto che Tondelli intende ottenere col suo romanzo *Rimini* è strettamente apparentato con quanto fino a qui descritto. Dalla ricostruzione di un ambiente patinato e mondano dal quale tutti passano almeno una volta indossando il loro abito migliore, si giunge all'analisi di ogni crepa e debolezza morale di quello stesso mondo. Un mondo che l'autore investe, più o meno esplicitamente, con un giudizio morale dal quale è egli stesso bollato in quanto esponente avvertito di quel sistema.

4. *Una questione etica, e dunque una questione di stile*

Il personaggio principale del romanzo, scelto per esemplificare il processo appena descritto, è Marco Bauer, di professione giornalista. Non proprio uno scrittore di narrativa, ma un giornalista che viene trasferito alla direzione della pagina dedicata alle cronache estive della riviera adriatica. Ciò comporta un avanzamento di carriera ma anche il trasferimento in un contesto professionale svilente, fatto di notizie usa e getta. Bauer, sul quale ritorneremo più avanti, è però solo uno fra i tanti personaggi, quello più centrale, al quale è affidato il compito tecnico di smistare le molte ramificazioni di una trama composta da più linee. Le sezioni a lui dedicate sono infatti le uniche in cui la narrazione si svolge in prima persona, mentre il resto del romanzo è raccontato da un narratore onnisciente che assume di volta in volta la focalizzazione dei singoli personaggi che compongono l'affresco (ad eccezione delle due prose corsivate poste a chiusura delle due parti di cui si compone il libro). Nella girandola delle vicende e dei destini che si intrecciano e si dipanano lungo la riviera, troviamo Beatrix, una donna tedesca che arriva a Rimini in cerca della sorella scapestrata e che finirà forse per trovare invece se stessa; c'è Bruno May, scrittore candidato al premio letterario "Riviera" in profonda

crisi esistenziale per la fine del suo amore con l'inglese Aelred (anche qui, come in precedenza in *Dinner party* col personaggio di Didi e in seguito col Leo di *Camere separate*, Tondelli non resiste alla tentazione di incorporare nella storia un suo *alter ego*, seppure sempre riservandogli una sorte amara); ci sono Tony e Robby, ingenui cineasti indipendenti che sbarcano a Rimini col sogno di girare un film, la cui spensierata sfacciataggine verrà premiata; c'è Alberto, musicista di *night* che viene progressivamente assorbito dal sentimento nato da una avventura con una donna affascinante quanto fantasmatica.

Tutto questo e molto altro ancora si svolge sullo sfondo pulsante di attività vacanziera e mondanità notturna di una riviera romagnola la cui natura ludica e popolare si trasfigura nella metafora di un intero paese e dei desideri dozzinali della massa informe che lo colora. Sotto lo sguardo ravvicinato dello scrittore, come in uno *zoom-in* che mette a fuoco velocemente i dettagli che più interessano per poi ritornare alla visione dall'alto, questo insieme indefinito acquisisce i contorni ora della commedia, ora del dramma, ora della tragedia. I protagonisti di queste rappresentazioni vengono colti, spesso con crudezza, anche nel compimento di atti estremi, senza che però questo conferisca loro mai la statura di eroi tragici.

L'ambiziosa dichiarazione d'intenti richiamata in apertura, circa un racconto in cui «la gente ama trionfa o crepa» e in cui «gli eroi sparano a Dio le loro cartucce» rimane un proponimento non realizzato. Cercheremo adesso di capire perché.

Abbiamo visto che già con *Dinner party*, Tondelli modifica radicalmente il tono e gli argomenti della sua scrittura. Se nella *pièce* teatrale però, soprattutto per quanto riguarda il linguaggio usato, lo stacco con il passato risalta con minor forza per via della fisiologica diversità della scrittura drammatizzata rispetto a quella narrativa, col nuovo romanzo questa cesura è più che mai netta ed

evidente. Nelle prime due opere il correghese ricorre a una lingua di sua invenzione, una lingua che imita il parlato senza riproporlo pedissequamente, ma riproducendone «il sound» di arbasiniana memoria con un effetto che rimane senz'altro entro i crismi della letterarietà. Tondelli lo ha detto e scritto più volte, fin dal 1980 in un articolo rimasto famoso come la sua forse più radicale dichiarazione di poetica¹²³. In quella sede l'autore richiamava, oltre a Céline, le opinioni di Arbasino e di Celati per meglio spiegare la necessità di una lingua letteraria che finga le modalità e i ritmi del discorso orale. Il tutto partiva da una citazione di Thomas De Quincey circa la distinzione fra *literature of knowledge* e *literature of power*, ossia la letteratura della conoscenza, destinata a insegnare, e quella di potenza, il cui scopo è quello di commuovere. Tondelli, in accordo con lo scrittore inglese, traeva la conclusione che quest'ultima fosse l'unica a rimanere viva a lungo nell'anima dei lettori, poiché ne scuoteva l'intimità attraverso un uso intensamente emotivo della lingua, proprio attraverso quell'invenzione del linguaggio parlato omaggiata da Céline, Arbasino e Celati. Conseguenza di un simile portato era che questa lingua emotiva, scioccante, in ragione della costante tensione cui era sottoposta, per il ritmo e la densità, non potesse perdurare. Mantenere la tensione del linguaggio emotivo descritto da Tondelli era possibile per l'arco di un racconto, o forse nello spazio limitato di un romanzo breve, ma non certo lungo l'ampio respiro di un romanzo inteso in senso tradizionale, perché, secondo le spavalde affermazioni di un Tondelli brutale e provocatorio nell'affrontare temi di solito declinati nei compassati toni dell'accademia:

Il romanzo è morto; il romanzo monolitico rompe il
cazzo; il romanzo monologico è farsi le pippe per ore intere

¹²³ Mi riferisco a *Colpo d'oppio*, raccolto in *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, cit., p. 7.

e non venire mai, accidenti! Non c'è più tempo per dedicare giorni e giorni alla letteratura, bisogna che il testo sia digeribile in poco tempo: mezz'ora, un'ora, sull'autobus, in metrò, in barca, al caffè, un racconto e via!

Altri libertini e *Pao Pao* confermano simili asserzioni. La grande mole di lettori che si coagula attorno a tali scritti, riconoscendosi in una tribù e concedendo sempre più visibilità e attenzione sulla scena letteraria al loro autore sembra dargli ragione. La pratica narrativa di *Rimini* invece contraddice quegli stessi principi punto per punto¹²⁴.

Rimini è, in primo luogo, un romanzo lungo (quasi il doppio del precedente), un romanzo d'intreccio che si sviluppa nei rizomi di una trama ampia e affollata di personaggi e si concede ripetuti cambi di ritmo, accelerazioni e rallentamenti che spezzano sovente quella cadenza sostenuta così tipica delle prime opere di Tondelli. È dunque un romanzo nel senso più tradizionale del termine, proprio quello che solo pochi anni prima lo scrittore dava per morto. Non è però certo questo il suo difetto. Ancora, *Rimini* potrebbe quasi rientrare in quella «letteratura della conoscenza» che nella classificazione di De Quincey, citata dall'autore, rimane un gradino sotto l'impatto emozionale della «letteratura di potenza», o quantomeno in quella terra di mezzo entro la quale lo stesso inglese ricomprende scritti ibridi come saggi, biografie, *reportage* di viaggio, rilevando che «All that we call "amusement" or "entertainment" is a diluted form of the power belonging to passion, and also a mixed form»¹²⁵. Le ricostruzioni di ambienti, di procedure professionali, i brani esplicativi degli snodi di ogni singola trama e sottotrama, i sommari dedicati a eventi secondari ma rilevanti per

¹²⁴ Circostanza notata anche da R. CARNERO, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 57.

¹²⁵ In «North British Review», VIII, American edition, vol. III, 1848, p. 166.

dare concretezza o evidenza a determinati aspetti caratteriali dei personaggi rientrano tutti in quella classe di scritture che fondano la giustificazione della loro esistenza nella trasmissione di informazioni. Informazioni che il lettore deve conoscere per potere procedere alle connessioni logiche opportune al fine di recuperare il senso della storia e con esso lo stupore e l'intrattenimento (*amusement e entertainment*) di cui parla De Quincey. Per ottenere un simile risultato l'autore agisce principalmente su due fronti, che costituiscono le effettive innovazioni tecniche rispetto alle prove precedenti: la lingua e il punto di vista.

Laddove in *Altri libertini* e *Pao Pao* Tondelli si avvale di uno stile che mima l'oralità ricostruendone una versione esteticamente potenziata, facendo parlare i suoi personaggi «come parlerebbero nella realtà, se ne fossero capaci»¹²⁶, con *Rimini* il registro cambia decisamente.

Si è già avuto modo, nelle pagine dedicate allo stile di *Altri libertini*, di notare come Tondelli abbia operato una sintesi linguistica di pulsioni antitetiche. La ricerca di uno «stile semplice», di una lingua media, che fosse ben comprensibile e funzionale a un racconto di fatti, si associava, per contro, alla tentazione di sperimentare percorsi espressivi originali, che potessero risultare anche scioccanti per il lettore e stimolarne la curiosità, senza però minare l'immediata comprensione del testo. Il risultato, senz'altro felice, era stato quello di uno stile all'apparenza molto diretto, come potrebbe esserlo un parlato "basso", non privo però di una sua peculiarità enunciativa ottenuta ricorrendo, senza remore, a ogni possibile stratagemma lessicale. L'effetto era tenuto insieme e risultava credibile in virtù dell'ethos pervasivo della voce narrante:

¹²⁶ La definizione è di James Baldwin, secondo quanto riporta Tondelli nel citato *Colpo d'oppio*.

l'immagine che il narratore dava di sé era unica e convincente, sì da creare proseliti fra i lettori¹²⁷.

Con *Rimini* l'autore compie un passo decisivo verso la medietà di una lingua che esaurisce il suo scopo nella mera funzionalità comunicativa. Tondelli la spoglia da ogni leziosità e caratterizzazione – e insieme a essa spoglia la voce del narratore, sia quando è presente in prima persona nella figura di Marco Bauer sia, a maggior ragione, quando si mantiene in terza persona nelle varie focalizzazioni dei personaggi degli altri piani d'intreccio¹²⁸. Viene portata avanti un'opera di scarnificazione e di pulizia da ogni eccesso espressionistico, da ogni numero a effetto che aveva fino a questo momento reso riconoscibile fra tutti il marchio stilistico dello scrittore. Il tentativo è senza meno apprezzabile. Tondelli non intende fossilizzarsi in un registro rivelatosi congeniale e di sicuro successo, ma che ormai, esaurita la spinta originale, non tarderebbe a farsi maniera. Sceglie invece di rinnovarsi nella

¹²⁷ Per non ripetere, si rinvia alla trattazione e alle note del secondo capitolo.

¹²⁸ In contrario l'opinione di N. LORENZINI, *Una sincopata apocalisse*, in «Panta», n. 9, cit., p. 58, che intravede una contrapposizione fra il linguaggio giornalistico e funzionale di Marco Bauer e la lingua emergente negli altri piani narrativi, che Lorenzini definisce uno «stile emorragico, insomma, "comportamentista", orale, che impone le sue regole sintattiche, grammaticali, morfologiche [...]». Ritengo, invece, che in *Rimini* lo stile vada sempre più orientandosi verso la mera funzionalità della lingua, indipendentemente dai piani della narrazione e dai personaggi al centro del racconto. Le pagine in cui si intravede il permanere di un uso suggestivo della parola, con il ricorso alle tecniche già descritte per le opere passate, preordinate alla creazione di una finta oralità, quali una sintassi franta, le accumulazioni elencatorie, le digressioni, le invenzioni lessicali, mi paiono più la traccia non del tutto cancellata di una maniera stilistica preesistente e non ancora superata, in un momento nel quale però la direzione verso cui l'autore tende è un'altra. Che persistano sporadicamente modi e vezzi del "vecchio" Tondelli è un dato senza meno innegabile, ma che non altera il fatto cruciale del suo cambiamento: per quanto l'autore si rinnovi, anche rinnegando sue precedenti abitudini compositive, l'impronta di ciò che è stato rimarrà sempre e sempre se ne potranno riscontrare evidenze.

direzione che gli appare più onesta: mettere la lingua al servizio di ciò che essa è chiamata a raccontare. Senza indulgere in esibizioni gratuite e pezzi di bravura a cui uno scrittore ormai maturo non ha più bisogno di ricorrere. Egli non cerca più lo stupore del giro di frase suggestivo, ma la nettezza di uno stile che fa quello che deve fare, una lingua bella perché utile e adatta con precisione alla sua funzione primaria.

Il limite di questa scelta risiede proprio nel fatto che essa – o, quantomeno, l'interpretazione che ne sa offrire Tondelli – indebolisce l'ethos del narratore. Quella particolare forma di patto di fiducia instaurato dal correggese con i suoi estimatori si scioglie nel timbro sorvegliato e incolore di Marco Bauer e, sia pure in minor misura, in quello del narratore onnisciente dei rimanenti piani narrativi. Chi ha apprezzato lo stile arrebbante e fantasioso del primo Tondelli, in effetti, trova difficile abituarsi a un'evoluzione tonale priva di slanci e di invenzioni. E difatti, simmetricamente, come ben rilevato da Roberto Carnero¹²⁹, i critici che avevano manifestato perplessità sulle sue opere precedenti riconoscono all'autore una nuova considerazione, mentre chi lo aveva apprezzato prima rimane interdetto.

Ulteriore momento di discontinuità rispetto al passato è, come sopra anticipato, la pluralità di punti di vista. Fin qui Tondelli aveva orientato la sua prosa sempre secondo la direttrice di un singolo punto di vista, il che aveva facilitato l'affermazione di una voce univoca e, di conseguenza, di quell'ethos di cui si parlava in precedenza. Anche quando la narrazione era condotta in terza persona, la focalizzazione rimaneva fissa sul protagonista della storia. In *Rimini* invece vi è una assoluta frammentazione di voci e punti di vista, in omaggio a una plurifocalità ricercata quale privilegiato veicolo espressivo per rendere il respiro corale di un luogo

¹²⁹ R. CARNERO, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 54.

(geografico e, prima ancora, dell'immaginario) nel quale si incrociano destini e significati. L'autore non ne fa mistero, lo ribadisce nella nota per la quarta di copertina che consegna all'editore:

Rimini è innanzitutto il tentativo di costruire un romanzo "polifonico" in cui la pluralità delle voci (i personaggi) si sviluppi in una pluralità di punti di vista (le trame) in modo tale per cui il senso globale del romanzo si costituisca esclusivamente in uno spazio esterno a quello testuale, cioè nello spazio di lettura¹³⁰.

Il termine «polifonico» ricorrerà spessissimo ogni volta che Tondelli parlerà del romanzo, così come il riferimento a Nashville. In quest'ultimo caso il richiamo è evidentemente all'omonimo film di Robert Altman che racconta in maniera impareggiabile l'atmosfera del famoso festival del *country*, ospitato dalla città, attraverso le microstorie di decine di personaggi che si concatenano senza che vi sia un unico protagonista, nel tipico stile di Altman, corale, accumulatorio e apparentemente dispersivo. Dalle molteplici linee narrative, diverse per tono e interpreti, emerge però in maniera univoca l'anima del luogo e il senso dell'evento collettivo nel quale tutti i comprimari sono coinvolti. È questo l'effetto che intende ottenere Tondelli, e che non si tratti di un mero capriccio stilistico del momento, una posa d'autore, ma corrisponda a una impressione profonda e risalente, che proprio quel luogo gli suggerisce, ce lo testimonia già un articolo del 1981 intitolato *Phoenix* (quattro anni prima della pubblicazione del romanzo), nel quale Tondelli si riferisce a Rimini come alla «Nashville italiana»¹³¹. Il pezzo in realtà è dedicato ad altro, a un fenomeno di costume allora agli albori, la presenza di videogiochi nei bar (*Phoenix* è appunto il nome di uno

¹³⁰ P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 1173.

¹³¹ IDEM, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, cit., p. 93.

dei più famosi), ma l'introduzione all'argomento principale gioca sulle note di colore della città, e lo fa con una carrellata di tipi e piccole situazioni che ricorda la formula compositiva a mosaico di Altman. Ecco allora, in una sorta di *dolly* altmaniano, descritti in rapida successione gigolò e giovani turisti, *skinheads* di ispirazione anglosassone che bestemmiano in romagnolo e metalmeccanici della Baviera; ci sono «i gay dal baffo fremente e i macho dal bicipite suadente»¹³², bambini sui pattini e scugnizzi che lavorano negli onnipresenti cantieri edili di una riviera in continua espansione immobiliare. Una carrellata praticamente identica, lo scrittore la ripropone anche in un articolo dell'anno successivo (*Adriatico kitsch*)¹³³ nel quale nuovamente definisce Rimini come una «Nashville patriottica».

Quando dunque pochi anni dopo, Tondelli si appresta a rendere quel luogo protagonista (assai più che mero sfondo) del suo nuovo romanzo, risulta naturale che cerchi di farlo con la medesima tecnica narrativa del regista americano. Ma il periodo delle descrizioni elencatorie, tutte sviluppate sul ritmo della frase e sulle bizzarrie lessicali, del *divertissement* linguistico fine a se stesso, che abbiamo osservato negli articoli citati e nelle prime opere narrative (soprattutto in *Pao Pao*), si è ormai concluso. L'effetto

¹³² Questa ironica descrizione in rima Tondelli la riutilizzerà già in *Pao Pao*, cit., p. 108, per rappresentare la movida omosessuale di una notte romana. A maggior testimonianza di come il gusto combinatorio del correggese prima maniera si traduca immediatamente in gioco linguistico, si può aggiungere che i gay in questione in *Pao Pao* vengono fotografati mentre «ingurgitano un frappè alla fragolaccia», ove lo scherzoso peggiorativo usato in questa sede realizza una corrispondenza con l'ostentata virilità dei giovanotti baffuti e muscolari, e così viene percepita dal lettore di *Pao Pao* che la colloca nell'ambientazione romana, mentre per chi conosca l'originale provenienza adriatica di quella descrizione, il pensiero va a un famoso locale gay di Riccione, il Club dei 99, già noto appunto come Fragolaccia, di cui Tondelli si occupò in un altro dei suoi articoli dedicati alla riviera romagnola.

¹³³ IDEM, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, cit., p. 98.

accumulatorio e frastornante al quale spetta il compito di destabilizzare l'abitudine monotematica e sincronica del lettore, per sorprenderlo e comporre l'affresco sotto i suoi occhi, senza che questi ne abbia consapevole percezione fino all'ultimo momento, è innescato dalla plurifocalità della narrazione.

Cinque linee di trama principali, quella centrale affidata alla voce del narratore immerso Marco Bauer e le altre quattro raccontate dal narratore onnisciente che assume il punto di vista del protagonista di turno; due prose autonome dall'intreccio, poste al termine delle due sezioni del romanzo, in cui Renato Zarrì racconta la storia della pensione/hotel riminese appartenuta alla sua famiglia, nella quale si distingue la sorte effimera e simbolica di un luogo di desideri e passioni altrettanto effimeri, destinati a durare una sola stagione; un ultimo capitolo, sempre raccontato da Bauer, in cui, sullo sfondo di una Apocalisse anch'essa stagionale e dunque provvisoria, si riannodano i fili della *detection* del giornalista.

5. *La scoperta del personaggio*

In mancanza di scarti linguistici significativi e di cambi di ritmo evidenti, la riconoscibilità di ogni piano narrativo e, conseguentemente, di ciascun punto di vista, è affidata per intero ai personaggi. La ricerca di immediatezza, che ne aveva segnato i primi lavori, induceva Tondelli a cogliere i protagonisti (ancora poco più che attanti, che non personaggi a tutto tondo) in un qui e ora basato «sull'immagine fulminea, sulla registrazione di un presente che si costruisce attraverso una parola, teatralizzata nel testo, come una specie di psicodramma»¹³⁴. In *Rimini* i personaggi sono seguiti invece come mai prima nella loro evoluzione nel

¹³⁴ F. PANZERI in P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. X.

tempo, hanno un passato, di cui spesso l'autore ci rende edotti, e, almeno alcuni di essi, hanno anche un futuro. Tutti quelli principali, comunque, subiscono un cambiamento durante l'arco della narrazione. Come correttamente nota Enrico Minardi «*Rimini* segna, insomma, la nascita del personaggio nell'opera tondezziana» perché vi è un «differente investimento psicologico con cui Tondelli, in quest'opera, si pone nei confronti del personaggio, e di cui la scrittura drammaturgica di *Dinner party* era stato il necessario pendant»¹³⁵.

Marco Bauer, il giornalista ambizioso, programmaticamente antipatico¹³⁶, che pianifica passo dopo passo ogni iniziativa e manipola con freddezza la propria rete di relazioni, finirà sconfitto e disilluso a rendersi conto di essere stato mosso come una pedina da forze oscure che la sua presunzione non gli aveva concesso di intuire. Beatrix Rheinsberg viene presentata come una donna infelice, la cui vita scorre in una quotidianità senza sorprese e costellata da passioni molto misurate. Il viaggio intrapreso per cercare la sorella Claudia, scomparsa in Italia e per carattere diametralmente opposta a lei, costituirà l'occasione per un rinnovamento che la condurrà a scoprire una emotività celata e sensazioni inedite. La storia di Bruno May, scrittore in crisi professionale e sentimentale, viene raccontata in un continuo intersecarsi di piani temporali in modo che progressivamente il lettore acquisisca, attraverso i recuperi analettici dosati lungo il corso della diegesi, i dati necessari a comprendere i motivi che hanno condotto il personaggio alla condizione nella quale è presentato in apertura. Fino

¹³⁵ E. MINARDI, *Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 33.

¹³⁶ Lo nota bene O. DEL BUONO: «Marco si ama, ma non lo ama Tondelli, che lo ha fatto tanto assolutamente normale da renderlo dapprima odioso e poi, via via che la lunga estate calda procede, oggetto di una certa compassione, in fondo più sprezzante dello stesso odio deliberato» in *Luvi al neon*, in «Panta», n. 9, cit., p. 53.

ad arrivare a figure e storie di minore intensità, che ricoprono una funzione di alleggerimento rispetto ai momenti di maggiore tensione, e che infatti sono meno articolate nello sviluppo, come i cineasti Robby e Tony, il cui entusiasmo verrà premiato dal successo, e il sassofonista Alberto, *bluesman* solitario che vivrà con malinconia da manuale la sua notturna storia d'amore.

Siffatta inedita attenzione per il personaggio e il suo passato sembra un segno della volontà dell'autore di rientrare nei sentieri della tradizione rinnegando quanto egli stesso aveva affermato qualche anno prima a proposito della morte del romanzo. Di più, la cura che egli impiega nella ricostruzione del passato dei suoi protagonisti, e dunque, quantomeno per estratto, delle loro origini, si pone quasi in un canone razionalistico prenovecentesco. Tra le figure finzionali di maggior rilievo del Novecento letterario spiccano le icone della dissoluzione dell'identità, i personaggi di Kafka, Musil, Camus. Come sostiene Enrico Testa in un suo fortunato saggio «indifferenti, anticristi, uomini del sottosuolo, seguaci del nulla [...] Il romanzo del Novecento consegna, in voluta antitesi con le sagome chiare del secolo precedente, a questi tipi gran parte della sua novità»¹³⁷. L'indefinitezza di tali figure, la loro ina-

¹³⁷ E. TESTA, *Eroi e figuranti*, Einaudi, Torino 2009, p. 31. Testa naturalmente non esaurisce il Novecento con questi personaggi ossessivi e monadici, separati dal mondo o in irrisolvibile conflitto con esso, e infatti subito dopo queste osservazioni tratta l'aureo caso della *Recherche* proustiana e del suo protagonista, che si espone, sia pur passivamente, a ogni aspetto del mondo esterno in un aperto processo di relazioni dal quale trae la sua ragion d'essere. Va comunque ribadito che il personaggio chiuso in se stesso, avulso dalla realtà rispetto alla quale nutre un dissidio profondo, assorto in una impossibile aspirazione al Vero (puntualmente frustrata) e per questo non suscettibile di alcun mutamento o evoluzione – quello che Testa definisce il «personaggio assoluto» – rimane lo scarto più significativo della letteratura novecentesca rispetto a quella precedente, densamente popolata da figure a tutto tondo, saldamente radicate nel contesto che le caratterizza in un fitto gioco di relazioni e influenze. In questo senso ho inteso parlare della pratica narrativa di *Rimini* come di im-

deguatezza rispetto al mondo esterno col quale non riescono a entrare in risonanza stanno all'opposto rispetto alla grana dei personaggi che Tondelli scolpisce in *Rimini*. Questi ultimi emergono sfaccettati e definiti proprio in virtù della loro interazione con il contesto circostante e con gli altri personaggi; sono frutto di un processo evolutivo (o involutivo, in qualche caso) ben inquadrato nella sezione temporale entro la quale il loro agire è scandito. Il tempo e l'ambiente hanno per essi un peso decisivo, e non è un fatto accidentale che l'autore si soffermi in più di un caso a recuperare le loro origini o, perlomeno, i motivi per i quali nel tempo presente del romanzo li vediamo fare quello che fanno. Sono *round characters*, secondo la classificazione di E. M. Forster, senz'altro semplicistica e superata, ma con l'indubbio pregio della immediatezza; sono figure tridimensionali, con una precisa, quasi misurabile consistenza nello spazio. Per rifarsi a un apparato critico ben più moderno e articolato, si può richiamare ancora Testa e le sue osservazioni su quello che egli definisce il «personaggio relativo»; figure che, partecipando pienamente al tempo e alla realtà loro assegnati, affrontano una o più mutazioni, per crisi o sviluppo, e sono la risultante degli svariati rapporti che intessono nel corso della storia. A differenza del «personaggio assoluto», che è invece assorto in se stesso e impermeabile a ogni influenza esterna. Se quest'ultimo, per motivi connessi alla sua stessa costituzione, è segnato da una tendenza monologica che è espressione della centralità del soggetto rispetto a tutto quanto vi sta attorno (col suo portato di alienazione dovuta altresì all'indefinitezza di quello stesso soggetto) e, conseguentemente, a un più marcato ricorso a una lingua lirica, con il personaggio relativo, invece, l'attenzione all'uso di una lingua elaborata e monologica cede il passo alla «tendenza ad articolare il discorso narrativo secondo più voci, prospettive e punti di vista, proponendo con ciò una maggiore

postazione prenovocentesca.

distanza dalla fonte enunciativa dell'autore (come avviene, al massimo grado, nei romanzi denominati policentrici)¹³⁸.

Ecco dunque ritornare la moltiplicazione del punto di vista quale veicolo espressivo privilegiato, una tecnica propria del romanzo inglese dell'Ottocento finalizzata alla composizione di un affresco d'insieme, che renda l'atmosfera e il polso di una società attraverso il modo di vivere e di pensare dei suoi protagonisti – si pensi alla *Fiera della vanità* di William Thackeray, a *Middlemarch* di George Eliot, al ciclo delle *Cronache del Barsetshire* di Anthony Trollope e, virando su toni e temi più marcati e sensazionalistici, a vari romanzi di Charles Dickens.

Riproporre una simile impostazione tradizionale di romanzo, di derivazione ottocentesca, appunto, potrebbe apparire una soluzione incongrua con quanto Tondelli ha fatto fino a quel momento e, per certi aspetti, anche con quanto egli sostiene di voler fare con questo nuovo romanzo. Abbiamo infatti visto che egli ha più volte parlato di romanzo polifonico; con questo intendendo una pluralità di voci e prospettive nell'ampio respiro di un racconto corale che sappia offrire al lettore lo spaccato credibile, per quanto grottesco e romanzesco, di un intero paese. Al riguardo si è già detto della tecnica altmaniana cui con tutta evidenza Tondelli si ispira. Lo sguardo e la costruzione di Altman, però, e forse quelli di cui Tondelli "vorrebbe" dotare la sua scrittura, a ben vedere sono tutto fuorché ottocenteschi. Il continuo saltabeccare della macchina da presa da un comprimario all'altro, da una situazione narrativa alla successiva, cogliendo sempre poche battute e frammenti di vita, non approfondisce nessuno dei personaggi. Essi anzi volutamente rimangono appena abbozzati, non se ne indagano le motivazioni profonde, perché a discapito del soggetto (indefinito, alienato, evaporato) emerga il coro. La pluralità del punto di vista in questo caso non si risolve nell'approfondimento dei singoli

¹³⁸ *Ivi*, p. 99.

personaggi entro cui si posiziona la focalizzazione del narratore, come per i romanzi dell'Ottocento. Al contrario, al prezzo della dissoluzione dell'identità dei singoli, mediante la ricostruzione caleidoscopica dell'insieme, rimarrà nella mente del lettore una sorta di impressione d'ambiente, la sensazione di avere respirato direttamente un'atmosfera per essercisi trovati in mezzo, di riconoscere delle voci per averle sentite con le proprie orecchie. La differenza è proprio questa: la polifonia ricercata da Tondelli dovrebbe tradursi in una polivocalità, una pluralità di voci, mentre si indirizza invece a una narrazione policentrica un po' meccanica, nella quale la medesima voce (poco differenziata fra il narratore immerso Marco Bauer e quello onnisciente che segue le altre vicende) dà conto dei diversi centri di interesse, le storie personali dei singoli personaggi. Dove dunque il modello d'ispirazione (Altman) richiama ricostruzioni d'ambiente frammentarie, caotiche e variegate, tipicamente novecentesche – penso ad esempio a *Manhattan transfer* di John Dos Passos – il risultato ottenuto da Tondelli si ferma un gradino più in basso, per non essere riuscito a trasformare quei centri di interesse di cui si narra in voci autonome e riconoscibili, apparentemente indipendenti dall'indirizzamento razionale del narratore. In *Rimini* la presenza del narratore si intuisce sempre, se non per una peculiare caratterizzazione dello stile, quantomeno per una regia troppo evidentemente finalistica in cui appare chiaro che nulla è lasciato al caso.

6. *Specificità di un fallimento "interessante"*

I critici che hanno valutato negativamente quest'ultima prova di Tondelli si sono perlopiù soffermati su questo aspetto compositivo, dandone però un'interpretazione forse troppo semplicistica. In sostanza si è rimproverato all'autore di avere rinunciato alla

tensione sperimentatrice delle opere precedenti per rientrare nei ranghi di un romanzo "ben fatto", coerente e facile alla lettura, al fine di accedere a un successo editoriale più significativo in termini di vendite. Senza mezzi termini l'autore è stato accusato di sprecare il proprio talento per venderlo al migliore offerente, una scelta di mercato nel solco di una tradizione che segnerebbe la resa dell'artista alla tendenza reazionaria degli anni ottanta che azzerava le istanze sociali del decennio precedente nel riflusso del ripiegamento nel privato e di un'arte più addomesticata. Così Giovanni Raboni: «Tondelli sembra aver puntato troppo basso per le sue doti»; così Angelo Guglielmi: «Tondelli non scrive in proprio [...] ma scrive per conto della letteratura, la quale è come se già commissionasse l'opera, di essa fornendogli le misure essenziali, il timbro, il tono, il colore»; Mario Pomilio, riconoscendo natura cosmopolita all'autore, rimarca che nell'insieme «lascia come l'impressione di aver sfogliato la vita sulle pagine di un rotocalco»; per concludere con Giovanni Giudici e Giuliano Gramigna, che parlano chiaramente di come il «produttivismo editoriale» e le «esigenze (supposte) del pubblico, alla confezione di un buon prodotto narrativo» abbiano indotto uno scrittore di talento a cadere in errore¹³⁹.

Un simile e nettissimo atteggiamento della critica è stato probabilmente anche provocato dal lancio pubblicitario studiatamente *glamour* del libro, presentato e "venduto" dai mezzi di informazione e addirittura imposto con formule di marketing senz'altro inedite se applicate a un prodotto culturale (ma perfettamente accordantisi con lo stile degli anni ottanta). Si susseguirono le interviste con servizi fotografici dall'immagine curatissima ed evidentemente contestualizzata in funzione del romanzo (si veda il servizio su «L'Europeo» con le foto di Tondelli in scarpe

139 Le citazioni degli articoli sono riportate, in sintesi ma nel medesimo ordine, dalle note ai testi presenti in P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., pp. 1176-1177.

da tennis Superga bianche, *must* modaiolo del momento fra le cabine della riviera romagnola), le presentazioni spettacolari come quella organizzata al Grand Hotel di Rimini in una vera e propria serata mondana condotta da uno dei *maître à penser* televisivi più in voga del momento, Roberto D'Agostino, e le polemiche per la cancellazione di un'apparizione televisiva che doveva svolgersi durante *Domenica in* con tanto di sfilata di costumi da bagno di Enrico Coveri. Forse per la prima volta in Italia, la formulazione di un'iniziativa culturale, come appunto la presentazione di un libro, viene pensata e gestita come "evento", termine allora ancora poco abusato, che si imporrà nel successivo, e allora solo incipiente, appiattimento del lessico e dell'immaginario.

Le su richiamate osservazioni critiche però incorrono, forse proprio in ragione di una simile sovrastruttura di immagine (che nulla ha a che vedere con l'intenzione artistica di Tondelli), in un fraintendimento o una semplificazione. Più che uno studiato ritorno a una tradizione rassicurante, soprattutto in termini di riscontro di pubblico, pare a chi scrive che Tondelli si fosse all'opposto impegnato a cercare una via nuova. Se avesse mirato esclusivamente a monetizzare il proprio talento, infatti, sarebbe stato più logico insistere nelle scelte stilistiche che finora lo avevano premiato, magari esercitandole sulla tematica, senz'altro popolare, delle vacanze in riviera. Si sarebbe in fondo trattato di virare in prosa temi e spunti che aveva già trattato nei diversi scritti di costume di ambientazione riminese licenziati negli anni precedenti (si vedano i già citati *Phoenix* e *Adriatico kitsch*, come pure *Ippodromo*, *Bar Lina*, *Machoman* e altri ancora raccolti nella sezione *Rimini come Hollywood* di *Un weekend postmoderno* qui già più volte richiamata). Proprio il titolo dell'intervista a lui dedicata da «L'Europeo» sopra menzionato, infatti, lo definiva banalmente come il Bukowsky emiliano della Riviera adriatica. Nulla di più naturale, dunque, e commercialmente spendibile ci sarebbe stato che rifare se stesso

ancora una volta proponendo un romanzo nello stile dei precedenti. Tondelli invece cambia. Come abbiamo già avuto modo di osservare più sopra, è cambiato lui, è cambiato il suo modo di percepire il contesto che lo circonda, il modo di porsi rispetto a esso e di giudicarlo. Deve pertanto anche cambiare l'apparato espressivo tramite il quale lo scrittore racconta ciò che vede. Nel distanziarsi dalla sua passata tecnica narrativa, però, Tondelli non riesce ancora a inquadrare con precisione i punti focali della sua nuova scrittura. Egli sa cosa vuole fare e l'effetto che intende ottenere – abbiamo visto come lo abbia più volte affermato – e crede anche di sapere come riuscire a raggiungerlo attraverso una narrazione polifonica, un brusio di superficie che racconti la superficialità di un'epoca grazie a un approccio solo in apparenza superficiale¹⁴⁰. Filippo La Porta in proposito lo ha definito come «attratto dalla contemporaneità, dalla superficie dorata e più effimera della contemporaneità, ma proprio dentro quella superficie si ostina a cercare una verità più durevole del proprio tempo»¹⁴¹. Ma la resa pratica di queste petizioni teoriche non risulta del tutto convincente.

Come sopra accennato, l'intento di creare movimento e polifonia, una sorta di scrittura sinfonica in cui l'armonia dell'insieme sia l'elevazione a potenza del suono di ciascuno strumento, di per sé riconoscibile ma più valorizzato e potenziato dall'orchestra, fallisce. Non emergono chiare le voci dei personaggi, sia pure ben caratterizzati, sfaccettati e motivati nel corso della narrazione, mentre incombe la presenza di un narratore dalla tonalità incolore

¹⁴⁰ È d'obbligo richiamare ancora un'intervista già citata in precedenza, pubblicata su «Westuff», nella quale Tondelli con piena consapevolezza sosteneva «Sono il narratore che mette in scena la superficie; consapevole che questa superficie è la nostra crosta, la crosta della contemporaneità, ma allo stesso tempo diventa anche sostanza», in *Rimini, il romanzo vent'anni dopo: 1985-2005*, cit., p. 156.

¹⁴¹ F. LA PORTA, *Apocalissi e travestimenti*, in «Panta», n. 20, cit., p. 83.

ma ugualmente ingombrante. Lo sforzo di mantenere la lingua su un registro di medietà, proprio per evitare di far troppo risaltare un io narrante, nel caso di Bauer, troppo virtuosistico o un narratore onnisciente, nel caso delle restanti linee narrative, troppo invasivo, sortisce l'effetto opposto. La monotonia stilistica induce infatti a notare ancor di più tutte le infrazioni e le pesantezze dell'avanzamento della diegesi. Se una delle più importanti innovazioni tecniche della narrativa novecentesca è la progressiva sparizione, o quantomeno la forte diminuzione, della presenza di un narratore onnisciente in favore di una crescente drammatizzazione del racconto, che viene portato avanti in presa diretta dai personaggi tramite l'incremento dello spazio dialogico o per mezzo del resoconto di un narratore esterno che descrive unicamente quel che si vede senza frugare nella coscienza e nel passato dei protagonisti, Tondelli fa una scelta opposta.

Nella gestione dei suoi personaggi è fin troppo evidente che nulla viene lasciato al caso – ci si intenda in proposito: che nulla venga lasciato al caso va benissimo, ma che nulla appaia al lettore come spontaneo va assai meno bene –, ogni figura che entra in scena viene presentata nelle sue caratteristiche principali, spesso col ricorso a sommari relativi ai trascorsi del personaggio finalizzati a delinearlo meglio ma non funzionali all'avanzamento della trama. È anche comune che sia lo stesso narratore a definire le peculiarità dei personaggi con asserzioni dirette e giudizi di valore. Nel caso dell'io narrante Marco Bauer, simili intromissioni lasciano il posto alle riflessioni con cui egli mette a parte il lettore di ciò che provava o che pensava al tempo dell'azione raccontata e, in qualche caso e con effetto anticipativo, delle sue opinioni a posteriori, al tempo della scrittura. Una condotta dunque antibehaviorista, che dice prima ancora di far vedere, con l'effetto di conferire una certa rigidità al racconto, una programmaticità che si intuisce fin dal

principio nello schematismo col quale vengono incasellati i personaggi.

Qualche esempio pratico contribuirà a chiarire tali affermazioni.

In apertura di romanzo, il giornalista Marco Bauer viene promosso e destinato alla direzione della pagina dedicata alla riviera adriatica. A motivo di ciò dovrà trasferirsi e abbandonare la sua vita precedente. Si tratta di un traguardo importante che inorgoglisce il giovane, gratificandolo nella sua divorante ambizione e offrendogli subito occasione di esibire la propria freddezza e anaffettività.

Ecco come il narratore/personaggio si riferisce per la prima volta a se stesso: «Vidi altre persone che si affacciavano alla finestra e guardavano fuori esattamente come stavo facendo io in quel preciso momento e con la stessa assenza di sentimenti [...]»¹⁴².

Ed ecco le prime reazioni di Bauer alla promozione, il veloce distacco dalla sua vita precedente. In ufficio:

Tornai alla mia scrivania. Guardai il foglio bianco già in macchina. Battei meccanicamente qualche tasto, ma non riuscii a concentrarmi. Che me ne importava di quell'articolo? Era roba vecchia, ormai. Scrisi il mio nome lentamente, un tasto dietro l'altro, poi lo riscrissi, e poi ancora, finché la macchina cominciò a carrellare velocemente e le mie dita spedite batterono i tasti con furia e il ticchettio della macchina, sempre più veloce e ritmico, tasti, spaziatore, carrello, tasti, tasti, interlinea, spaziatore, divenne una musica, la mia musica, il canto¹⁴³.

¹⁴² P. V. TONDELLI, *Rimini*, in IDEM, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 408.

¹⁴³ *Ivi*, p. 410.

Al bar: «Li mandai affanculo e uscii. Anche lo Yellow, come il mio ufficio con Bianchini, non faceva più per me»¹⁴⁴.

Con la sua donna:

Katy mi serrò tra le braccia. Mi dissi: anche tu non fai più per me. Come il vecchio bar, come la vecchia stanza di redazione. Siete tutti arredi del mio passato. Io vi sto lasciando e quel che è peggio è che non ho rimorsi. Vi lascio come si lascia una lunga, noiosa convalescenza. Per vivere¹⁴⁵.

Non sapeva che le stavo dicendo addio. Ed essendo io ancora troppo giovane, ingenuamente ero portato a rendere assoluto quello che mi stava accadendo. Credevo ancora che un addio fosse un saluto definitivo, un addio per sempre. Stavo bruciandomi le navi alle spalle, come solitamente si dice. Era vero. Io non avevo più, da quel momento, nessuno che mi legasse al mio passato. Ero un uomo nuovo, nudo, solo che partiva per conquistare il mondo. Ma forse si trattava solamente della conquista di se stessi, di un sé ancora una volta impulsivamente confuso dentro il proprio sogno¹⁴⁶.

Il romanzo non è cominciato nemmeno da quindici pagine e già la sgradevolezza di Bauer, la sua meschinità e il superomismo d'accatto sono enfatizzati quasi a ogni paragrafo. L'antipatia del personaggio è voluta e calcolata, e risulta fin troppo didascalica.

Dopo i primi due capitoli dedicati a Marco Bauer e dallo stesso raccontati in prima persona, l'occhio del narratore si desoggettivizza per farsi onnisciente, sebbene perlopiù focalizzato nel

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 413.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 418.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 418-419.

personaggio di Beatrix Rheinsberg. Il terzo capitolo si apre dunque con una ariosa descrizione naturalistica che costituisce uno stacco abbastanza netto rispetto al tono più colloquiale e alle questioni prosaiche su cui ci si è soffermati finora. L'effetto però non dura a lungo, poiché è sufficiente l'apparizione in scena della protagonista perché la narrazione torni ad assestarsi su un registro medio con ampi riferimenti alla concretezza del quotidiano ed esplicazioni dirette dello stato d'animo del personaggio:

Aveva voglia di andarsene via, chiudere il negozio e partire. Da troppi mesi ormai quel pensiero la stava soffiando.

Beatrix era una donna né bella né brutta, alta, dai lunghi capelli neri e lisci che lasciava cadere sulle spalle strette e ossute. Aveva grandi occhi azzurri, labbra appena pronunciate e grandi denti che rendevano il suo sorriso simpatico, infantile, confidenziale. In quanto all'età appariva come una donna fra i trenta e i quarant'anni con la spigliatezza dei primi e la maturità dei secondi¹⁴⁷.

A questa descrizione quasi scolastica, dall'aggettivazione copiosa ma poco incisiva (donna né bella né brutta, capelli neri e lisci, spalle strette e ossute, occhi grandi e azzurri), che subito disperde la qualità enunciativa del brano d'apertura, segue un ampio sommario che espone con l'acribia e il distacco di un ufficiale dell'anagrafe una serie di dati biografici perlopiù non necessari (veniamo per esempio messi a parte dei gusti e delle destinazioni di servizio dell'ex marito della protagonista, personaggio che comparirà solo in un'altra occasione e senza grande rilievo nell'economia del romanzo), insieme ad altri, buoni a delineare il carattere di Beatrix,

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 449.

che, non scaturendo con naturalezza dagli eventi narrati, paiono artefatti e frettolosi:

Dieci anni prima era stata sposata con un americano, militare in carriera. Un matrimonio tiepido che era durato per lei anche troppo, cinque anni. Ora Roddy se ne stava in una base militare in Italia nei pressi di Udine. Aveva sempre amato vivere in Europa e una volta lasciata Berlino, avendo la possibilità di scegliere un altro paese dell'Alleanza Atlantica per svolgere il suo servizio, aveva optato per l'Italia [...] Roddy si era poi fatto vivo con una lettera natalizia. Aveva scritto, tra le altre cose, di essere diventato padre per la seconda volta. Beatrix sapeva perché Roddy le aveva scritto questo, per non risparmiarle una stoccata. Voleva figli e lei assolutamente no, non ne avrebbe mai voluti, non gliene avrebbe mai dati¹⁴⁸.

Dopo il fallito matrimonio, Beatrix era dunque tornata a vivere in Leibnizstrasse. Rolf Rheinsberg, suo padre, esercitava la professione di avvocato. Un uomo secco e scattante che lavorava ancora dieci ore al giorno nonostante i suoi sessantacinque anni e un cancro al polmone che lo avrebbe stroncato da lì a due anni. Era stato appunto Herr Rheinsberg a convincere Beatrix ad aprire il negozio sulla Kudamm. La vedeva infelice, stanca, disorientata. Aveva dapprima tentato di convincerla a riprendere gli studi ed entrare così nel corpo accademico dell'Università Tecnica, ma tutto era stato inutile¹⁴⁹.

Nel settembre del millenovecentosettantasette, Beatrix iniziò i lavori di ristrutturazione del negozio. Si trattava di due locali che avevano ospitato, dalla metà degli anni cin-

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 449-450.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 450.

quanta, un laboratorio di alta moda. Beatrix scelse di mantenere i soffitti stuccati nel gusto dell'epoca, ma fece abbattere una parete in modo da ricavare un solo grande locale per l'esposizione¹⁵⁰.

Mi fermo qui, ma Tondelli va avanti ancora a lungo riportando sempre per sommario i primi passi dell'attività commerciale di Beatrix, fino all'arrivo di un cliente francese nel suo negozio – vero innesco per le situazioni narrative successive e unico motivo dell'insistere dello scrittore nel riempire di dettagli questa fase. Il cliente si interessa a un dipinto sacro buddista e attraverso i suoi occhi Beatrix impara a riconoscere la bellezza e l'importanza di quell'oggetto che aveva sempre avuto sotto gli occhi senza notarlo veramente. Questo piccolo evento la scuote nell'intimo, facendola ripensare per libera associazione a sua sorella Claudia, ragazza ribelle e scontrosa della quale non ha più notizie da molto tempo, e la convince ad andarla a cercare.

Nelle pagine successive vi è la presentazione di Claudia attraverso gli occhi della sorella, che entra nella sua vecchia stanza (come d'obbligo rimasta intatta dopo la partenza della giovane), considera i suoi effetti personali, ricorda l'ultima lite. La tecnica con la quale viene reso questo ennesimo flusso di dati non si discosta da quanto visto in precedenza per l'entrata in scena di Beatrix, anzi ne condivide la meccanicità e la tendenza allo stereotipo.

La camera di Claudia era rimasta esattamente uguale da quando se n'era andata, a sedici anni, per vivere in un appartamento di Hausbesetzer a Hallesches Tor. Allora c'era un ragazzo nella sua vita, un ventenne magro e allampanato, dai capelli candidi che si chiamava Emmett. Con lui rimase

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 451.

un anno o poco più. Emmett era un “politico”, un giovane uomo pieno di ideali e di convinzioni e cause perse. Faceva parte di un gruppo violento, rabbioso, distruttivo¹⁵¹.

La ragazza passa da un uomo a un altro, vive esperienze estreme, torna al nido familiare, ma ovviamente entra in conflitto con la sorella.

Claudia era insofferente a tutto, detestava gli orari della vita in comune e Beatrix – nonostante le dicesse che non era importante sedersi a tavola tutte nello stesso momento – doveva continuamente subirne i sarcasmi e la violenza¹⁵².

In seguito a un ultimo, violento scontro fra le due, arginato dal rude intervento della tata Hanna, Claudia lascia di nuovo la casa, per non tornare più; circostanza che offre il destro al narratore onnisciente per un’ulteriore, un po’ pedante intrusione nell’interiorità del personaggio:

Da quei giorni Beatrix cominciò a temere il silenzio che si creava fra lei e Hanna. Beatrix non era una donna abituata a parlare e a discorrere. Il solo modo che conosceva per comunicare con gli altri era agire. Quando le sembrò che il suo matrimonio fosse sull’orlo del baratro, non cercò minimamente di rimmetterlo sui binari giusti, prese la porta di casa e abbandonò Roddy. Mesi più tardi, quando la sua infelicità era diventata insopportabile non solo per se stessa ma anche per Herr Rheinsberg, non fece tante discussioni. Accolse il consiglio del padre e agì, aprendo il suo Art Nouveau¹⁵³.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 460.

¹⁵² *Ivi*, p. 461.

¹⁵³ *Ivi*, p. 462.

Sorge spontanea la riflessione sulla distanza che separa questo Tondelli da quello che in *Colpo d'oppio*, sopra citato, condannava il romanzo monolitico affermando la necessità di una letteratura veloce da consumare in non più di mezz'ora, che nello «spazio emozionale» di due righe doveva ipnotizzare il lettore. Quell'autore sta cambiando, è cambiato. Nella metamorfosi, com'è ovvio, qualcosa è andato perduto, ma, almeno ancora in questa fase, il risultato non può dirsi completo e soddisfacente: quel che si è perduto vale più di quanto è stato guadagnato.

Non è né una questione ideologica, né di scelte espressive, ma di tecnica. Tondelli, allontanatosi dalla sua prima maniera, non ha ancora sufficiente confidenza con i nuovi strumenti della narrazione disgiunta dalla propria voce più intima, che invece in *Altri libertini* e *Pao Pao* dominava la scena.

La carenza è palese anche nella proposizione delle situazioni e dei personaggi più leggeri. Nel primo capitolo della linea narrativa dedicata ai giovani cineasti Robby e Tony, il focus viene subito incentrato sulla resa dell'ambiente caotico-vacanziero offerto da Rimini. L'intento autoriale di fornire una descrizione dell'atmosfera si sviluppa attraverso l'occhio "registico" di Robby, che seleziona ogni particolare come se costruisse un'inquadratura, ma è troppo scoperto nei suoi immediati giudizi di valore, con tanto di ricorso al corsivo per evidenziare ulteriormente le parole chiave:

[...] benché tutto ciò costituisse una sensazione grave e a suo modo importante, non era minimamente paragonabile a quell'altra immagine-sensazione che gli aveva folgorato il cervello pochi istanti prima, mentre scendeva dalla carrozza del convoglio: "Ma questo è già un set".

C'era dunque qualcosa di intimamente *artificiale* in ciò che aveva intorno, *totalmente* predisposto quasi come quel caldo opprimente e animalesco che fiutava nell'aria im-

mobile della stazione. Era tutto non naturale. Tutto troppo dannatamente perfetto¹⁵⁴.

Nell'afa della stazione Robby si muove a fatica fra signore che trascinano valigie voluminose, vecchi, bambini, zaini, parenti che si abbracciano con foga. La descrizione si chiude all'apparizione dell'amico Tony con un'ultima osservazione rivelatrice e corsivata, riferita alle persone appena incrociate: «Erano comparse o erano veri?» Quasi che l'autore sia consapevole della eccessiva perfezione esemplificativa del quadro appena tratteggiato e cerchi di stemperarlo con una osservazione metanarrativa.

Con l'interazione fra i due personaggi e la drammatizzazione che ne consegue, il ritmo si vivacizza, ma ancora una volta l'urgenza di fornire quante più informazioni possibile sui personaggi imbolsisce anche i dialoghi, fitti di particolari che dovrebbero essere ben noti ai dialoganti e che pertanto li rendono artefatti anche a un orecchio non troppo sensibile.

«S'è mai visto uno più rincretinito di me? Ho quasi trent'anni, ho lasciato perdere tutte le mie manie artistiche del cazzo, sono un buon sceneggiatore di fumetti, ok, ok, non è un gran che, visto che ero partito per fare il grande autore, ma ora mi sta bene, ho un po' di lira, e niente! Mi imbarco in questa storia con il più perfido amico che abbia mai conosciuto!»

«Non farla tanto lunga. Sarà un ottimo film!»

«Un ottimo film, dice! [...] Un ottimo film! Ma se non abbiamo una lira. Se sono dieci mesi, venti, che scriviamo questa sceneggiatura e nessuno, nessuno si fida a darci il becco di un quattrino! [...]»¹⁵⁵.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 467.

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 471-472.

«Quando ci siamo conosciuti all'Istituto, tu mi stavi sulle palle, e sai perché?»

«Perché mi sbattevo più ragazze».

«Perché tu sapevi tirar fuori una trama da qualsiasi cazzata ti dicessero. Sapevi imbastire in un'ora di lavoro dieci pagine fitte di dialoghi che raccontavano più di Guerra e Pace. Ecco perché mi stavi antipatico. Perché eri il migliore. E lo sapevi»¹⁵⁶.

Tony conosceva, il dannato, dove far sbattere la lingua.
«E *Feeling?*»

«Non ne voglio più parlare, mai più. E quello non è nemmeno il mio titolo! Mi hanno fregato il soggetto, ok. Hanno fatto un film da un miliardo e mezzo, ok. E allora? Io sono lo scemo che non ha depositato la sceneggiatura. L'ho pagata cara. Sbagli di gioventù. Me l'hanno fregato e basta. Avevo ventitré anni, che ne sapevo di trovarmi in mezzo a un branco di iene pronte solo a spolparti? Il produttore dice: non ne voglio sapere. Io me ne sono andato. Ha chiamato quei due paraculi, gli ha raccontato il soggetto, ha aperto il rubinetto e hanno montato il film. Punto e basta. Idiota me. L'avvocato si è messo a ridere quando sono andato a chiedergli di avviare la causa. Mi ha dato dell'imbecille anche lui. Ecco, basta. Finita»¹⁵⁷.

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 472-473.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 473. È curioso rilevare come la delusione causata dal cinismo del mondo della produzione cinematografica manifestata da Robby finirà per essere condivisa dallo stesso Tondelli. L'autore infatti cede i diritti per la trasposizione cinematografica al regista Luciano Mannuzzi, ma il film non vedrà mai la luce, anche per la concorrenza di un prodotto molto più commerciale che proprio in quel periodo sfrutterà la medesima ambientazione del romanzo, ma in chiave ben più grossolana. Mi riferisco alla brutta commedia a episodi *Rimini Rimini* di Sergio Corbucci del 1987 che brucia in partenza ogni possibilità alla più articolata e difficile rappresentazione di Tondelli, quasi in una sorta di contrappasso: la superficialità vince sulla sua rappresentazione.

In una lettera inviata alla traduttrice francese del romanzo, Nicole Sels, Tondelli dirà che a distanza di sei anni dalla sua scrittura *Rimini* gli sembra un testo «difforme» e che, fra i suoi più evidenti vizi, vi sono «brutti dialoghi all'americana»¹⁵⁸. È probabile che si riferisse a dialoghi come questi, ma la sua definizione del tipo di errore nel quale era incorso rivela una scarsa comprensione dello stesso. Quelli appena citati non sono dialoghi all'americana, il loro limite non sta nel tono o nello stile. Nessuno sceneggiatore di scuola americana, educato all'imperativo categorico jamesiano dello *show, don't tell*, incorrerebbe in un simile sovraccarico informativo. Si tratta invece di brutti dialoghi "all'italiana", nello stile degli sceneggiati televisivi popolari, che sottolineano ogni passaggio più volte per renderlo comprensibile allo spettatore distratto ed evitano ogni costruzione ellittica o altra ricercatezza espressiva per il medesimo motivo, col risultato di apparire irrimediabilmente fasulli.

Miglior sorte è riservata alla figura di Bruno May, sia perché probabilmente è più vicina alle corde di Tondelli – si tratta del personaggio col quale evidentemente meglio si identifica –, sia forse perché viene introdotto a narrazione ormai molto avanzata dalla duplice prospettiva di Marco Bauer e del narratore onnisciente. L'ansia di istruire il lettore sulle caratteristiche dei personaggi, sulle loro motivazioni e sugli snodi d'intreccio è dunque affievolita e l'andamento del racconto se ne avvantaggia, facendosi più disteso. Lo stratagemma di introdurre il personaggio tramite l'io narrante immerso di Marco Bauer, che non lo conosce affatto e dunque può solo registrare dall'esterno i suoi comportamenti, giova alla naturalezza dell'insieme, anche se, di nuovo, la funzione esplicativa di alcuni dialoghi è troppo smaccata per dissimulare le finalità dell'autore. Si prendano queste due poco plausibili battute,

¹⁵⁸ P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 1184.

rivolte da May a Bauer, senza che vi sia fra i due un rapporto di vera confidenza:

«Non posso farci niente. Vorrei trovare il modo di dirti che non mi interessa più niente di ciò che ha a che fare con l'umano... Odio la gente che mi racconta i fatti suoi. Sono le stesse cose da migliaia di anni». [...]

«È come se tutto fosse troppo piccolo per me. Non c'è più niente che colpisca il mio sguardo, niente che possa giustificare la pena di quel mio stesso 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. Sono costretto a lottare ogni ora del giorno e della notte per contenerla. Ma non ce la faccio. Succederà... E di punto in bianco tutto sarà diverso»¹⁵⁹.

Poco dopo questo scambio, che suona irrimediabilmente "scritto", comincia il resoconto della storia di May, gestito in terza persona con una lunga analepsi, nella quale si dipana la sua disperata storia d'amore con l'inglese Aelred. Si tratta di uno dei momenti di maggiore intensità emotiva del romanzo seppure con ripetute, ma calcolate, cadute nel mélo.

Non appena però l'occhio del narratore si distoglie dal racconto sentimentale, torna evidente la sua invadenza e la troppa scoperta volontà di ogni scelta narrativa. A conclusione di questa carrellata di esempi, se ne riportano due, che paiono significativi degli alti e bassi del romanzo. Ecco la presentazione di Oliviero Welebanski, agente-protettore di Bruno May:

Era capitato all'Excelsior per noia. Certo non lo interessava la gente, quella particolare gente che incontrava da

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 608.

una vita sempre nei soliti posti: a Parigi, a New York, a Firenze, nei luoghi di villeggiatura per miliardari nel subcontinente indiano o in quello sudamericano. La solita gente che affollava le sfilate, i parties, i cocktails, i debutti, i commerci, le operazioni finanziarie, i pranzi, i festivals, i salotti. Era da troppo tempo che la conosceva e non gli procurava alcun brivido. Da trent'anni non era più quel giovane spaurito esule polacco che aveva chiesto asilo alla Francia, che aveva vissuto come un sogno la vita dell'occidente, la notte di Parigi, i boulevard, i café chantant, la musica, i cabaret. Non era più quel ragazzo potente capace di far l'amore per giorni e giorni con vecchie pollastre solamente per provare a se stesso la propria esistenza nel mondo. Era ormai un uomo maturo, roccioso, solido, impenetrabile [...] C'era una frase di Scott Fitzgerald, nel *Crack-Up*, che aveva segnato la sua vita. «In una reale notte fonda dell'anima sono sempre le tre del mattino, giorno per giorno»¹⁶⁰.

La natura di uomo di mondo di Welebanski, disincantato ma benevolo osservatore delle umane debolezze, non potrebbe essere sottolineata in modo più esplicito e con maggior ricorso a stereotipi, ivi compreso il riferimento alla decomposizione valoriale dell'Occidente attraverso le parole di Francis Scott Fitzgerald de *L'età del jazz*. Medesimo risultato sortisce una descrizione paesaggistica di Firenze nelle pagine immediatamente successive.

Raggiunse la terrazza. Era una notte straordinariamente limpida. I campanili delle chiese, le torri, la cupola di Brunelleschi, Orsanmichele, si illuminavano sullo sfondo come tante diapositive turistiche proiettate nella parete brillante e quasi fosforescente della città vista dall'alto. Le serpentine

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 629-630.

di luci arancioni disegnavano i contorni dei grandi viali di circoscrizione. Dalla parte opposta correva la fossa nera dell'Arno contenuta fra due sponde di luci bianche e spioventi. La facciata di San Miniato era là, in alto sulla collina, straordinariamente illuminata. Era quasi possibile cogliere il disegno dei marmi tanta era la sua nitidezza. Una falce di luna le splendeva sopra. 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 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 fra 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 morti¹⁶¹.

Soprattutto quest'ultimo caso è esemplare dell'anima dell'intero romanzo, delle intenzioni del suo autore e del paradosso per il quale la sua forte consapevolezza gli permette di rendersi conto, almeno in certi casi, delle imperfezioni tecniche o delle esagerazioni nelle quali incorre, ma, allo stesso tempo, l'urgenza espressiva che lo accompagna costantemente gli impedisce di porvi davvero rimedio con una scelta *tranchant*, facendolo propendere invece per soluzioni metanarrative che accentuano il problema piuttosto che appianarlo. L'oleografia delle immagini riportate, che paiono

¹⁶¹ *Ivi*, p. 631.

prese da quelle cartoline che mettono insieme in fotomontaggio le vedute più significative di una città, viene colta dal narratore, che la segnala al lettore: «[...] come tante diapositive turistiche [...] Era tutto come un grande teatro di posa pronto per il ciak [...] Lo scenario della notte fiorentina [...] appariva come finto. E in effetti era finto». Ma la momentanea denuncia di finzione, la presa di coscienza postmoderna dell'impossibilità di rappresentare il reale se non attraverso un palese artificio conduce a null'altro che all'ennesimo giudizio di valore calato dall'alto: «si trattava semplicemente di una fra le tante migliaia di città della notte in cui un occidente agonizzante specchiava la propria inevitabile fine». Un giudizio senz'altro profondo, interessante e anche esteticamente apprezzabile – l'intera descrizione è linguisticamente pregevole ed è molto riuscita l'immagine conclusiva –, ma che non è funzionale alla naturalezza del racconto ed è buono solo a rendere ancora una volta sentenziosa e poco credibile la voce del narratore.

Il tentativo acrobatico di raccontare la superficialità di un'epoca da una pluralità di punti di vista, e dunque attraverso una visione che appaia a prima vista anch'essa superficiale, ma che faccia invece affiorare i nodi di tragicità che si celano sotto quella superficie, fallisce: la superficie vince. Gran parte della critica, anzi, ne travisa l'intenzione, scambiando le istanze narrative di Tondelli per uno stratagemma strumentale a ottenere un facile successo di pubblico, quando è questo forse il suo più ardito progetto sperimentale: costruire un *conte philosophique* nella forma di romanzo popolare. Purtroppo *Rimini* non è né l'una né l'altra cosa. Non avvince e non convince. Non avvince come romanzo di intreccio, perché le singole linee narrative sono troppo poco interdipendenti le une dalle altre (alcune sono completamente slegate dall'andamento complessivo della trama) e non vi è alcuna prevalenza del tema della *detection*, appena accennata, come invece sarebbe imprescindibile in un romanzo di genere. Non convince la visione del

mondo che ne scaturisce, perché la voce narrante che la propone non ha sufficiente autorevolezza e credibilità, smarritasi nelle pesantezze di una scrittura troppo "voluta" e di un passo forzatamente disteso e di ampio respiro, che non gli è ancora congeniale. Possibile che abbia inciso anche la velocità con la quale Tondelli ha scritto il libro – pochissimi mesi fra il 1984 e il 1985, stando alle date della scheda di presentazione del progetto all'editore e a quelle di due lettere scritte a François Wahl in cui si parla del romanzo¹⁶². Un tempo che poteva forse andar bene per i suoi primi libri, sorretti da ritmi cadenzati nella narrazione e, per riflesso, nella composizione, ma che non è sufficiente per la scrittura di un romanzo come *Rimini*, che avrebbe richiesto probabilmente una maggiore lentezza d'esecuzione e il consolidarsi nell'uso di strumenti narrativi con i quali l'autore non era ancora affine.

Con mirabile sintesi e lucidità, François Wahl, amico e mentore letterario oltralpe di Tondelli, seziona ed evidenzia i difetti del romanzo, identificandone i limiti di struttura e di concezione in un giudizio senza appello ma dal quale traspaiono il rispetto per l'artista e l'amicizia per l'uomo:

Di *Rimini*, non ritengo si possa salvare molto, a parte i monologhi di Renato. Con questo libro, PVT commise un errore di dimensioni, non seguendo il consiglio di Tagliaferri e sottostando alle incitazioni della direzione letteraria Bompiani. Ottenne il successo di vendita, ma rovinò il suo libro. Mi disse: «Sapevo bene che un giorno mi avresti rifilato una scarica di legnate». È vero che ambiva a provare l'esperienza della scrittura in terza persona, e anche che non aveva mai abbandonato l'idea di voler scrivere del suo

¹⁶² Cfr. la "Scheda di presentazione di *Rimini*", datata Bologna, 12 novembre 1984, in P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 1165.

tempo. Ma in *Rimini* descrisse la dimensione a lui estranea di quel tempo, senza riuscire a comunicare (o senza osare comunicare?) la sofferenza che ciò provocava in lui¹⁶³.

Si tratta quindi di un fallimento senza remissione. Come correttamente argomentato da Oreste Del Buono¹⁶⁴, però, si tratta di un fallimento che ci dice molto di più di un successo privo di ambizione, perché è rivelatore di quello che Tondelli ha tentato di fare sfidando i propri limiti con le armi della curiosità e della generosità di sé, che lo hanno forse portato a mirare troppo in alto e a spendersi più di quanto avrebbe potuto. Il tentativo comunque rimane, ed è di per sé notevole. Rimane il sogno colorato e *kitsch* della provincia, la rutilante marginalità di una periferia produttiva e godereccia, negli anni di un apparente nuovo boom economico, abbacinata dal miraggio dell'appartenenza a un'élite. Hollywood resta un'ombra di fondo, evocata a più riprese fin dallo strillo di copertina, ma inafferrabile oltre il gioco intellettuale di sovrapposizione che propone l'autore; è la presunzione di centralità di un piccolo nulla dal quale tutti passano senza fermarsi. Ed è forse per questo che sempre Oreste Del Buono suggerisce un'interpretazione rovesciata di questo *leitmotiv* azzardando che forse la vera intuizione di Tondelli non è «la riviera adriatica è come la California, ma, esattamente, il contrario: la California è come la riviera adriatica». Farsi irretire dal miraggio di una gloria effimera è una favola senza lieto fine buona per la provincia come per il centro del mondo, senza alcuna differenza. Da Rimini, allora, prima ancora che da Hollywood, tutti passano inseguendo un sogno, e nessuno si ferma.

¹⁶³ F. WAHL, *PVTTTPV*, in «Panta», n. 9, cit., p. 252.

¹⁶⁴ O. DEL BUONO, *Luci al neon*, in «Panta», n. 9, cit., p. 52.

CAPITOLO V

Dall'elegia al sublime. L'ennesima rinascita dell'ultimo Tondelli

1. Biglietti agli amici: *della perfezione per sottrazione*

Ultimata la fatica del romanzo meno intimamente sentito, e forse proprio per questo affrontato come una prova tecnica d'esame (non del tutto brillantemente superata), Tondelli cambia ancora una volta decisamente registro. La fase che verrà inaugurata nel 1986 con *Biglietti agli amici* vede prevalere l'attenzione al proprio particolare, così come una poetica di sospensione, di ritegno e sobrietà. Dopo la bulimia espressiva di *Rimini*, diretta a estendere la sua visione morale a una realtà esteriore distante dal suo io più intimo (per quanto ben conosciuta e frequentata), concretizzatasi anche nell'eccessivo didascalismo di numerosi passaggi narrativi dei quali si è in precedenza dato più d'un esempio, lo scrittore si orienta all'opposto a privilegiare la rappresentazione di un mondo completamente privato. Ogni risonanza e raccordo, ogni riferimento letterario e riflessione esistenziale sono strettamente connessi alla sua sfera più personale.

Personale è infatti la medesima concezione dell'opera in questione, pensata e voluta come strumento di comunicazione – o meglio sarebbe dire di confessione – rivolto a poche elette persone destinatarie dei singoli *biglietti*. Il libro è infatti composto da ventiquattro scritti brevi, veri e propri messaggi diretti appunto a ventiquattro persone a Tondelli molto care. In origine il progetto consisteva in una sorta di regalo, un pezzo unico personalizzato,

creato per pochi amici e curato nei minimi dettagli editoriali. Un libro d'arte suddiviso in ventiquattro sezioni, quante le ore del giorno e le persone cui ogni singola sezione è dedicata, corredate dalle tavole angeliche e astrologiche riprese da *The Magus* di Francis Barrett, come appaiono nel *Dizionario degli Angeli* di Gustav Davidson. Ventiquattro avrebbero dovuto essere anche le copie dell'edizione, come sembrerebbe sia accaduto, quantomeno in prima tiratura. Gli esemplari in questione vennero regalati alle ventiquattro persone cui erano rivolti i singoli messaggi e ogni sezione, infatti, recava un'intestazione col nome per esteso del destinatario¹⁶⁵. Venne poi stampata una seconda edizione, lievemente diversa, di cinquecento copie in modo da far rientrare dalle spese il piccolo editore, Baskerville, che si era impegnato nell'operazione. Le copie destinate alla vendita non recavano più il nome dei destinatari per esteso ma solo per iniziale (al riguardo i proprietari della casa editrice hanno anche ricordato come una ulteriore tiratura di altre cinquecento copie non venne messa in commercio perché, per un errore del tipografo, le copie recavano i nomi dei destinatari in esteso, come per le copie originali¹⁶⁶). Dopo tanta pubblica ostensione e la chiara volontà di mantenere un contatto costante e duraturo con un pubblico il più possibile vasto (sebbene, come si è detto in precedenza parlando di *Altri libertini*, il

¹⁶⁵ Questa, almeno, è la versione ufficiale confortata dalla testimonianza degli editori (Baskerville). Massimo Canalini, patrono della casa editrice Transeuropa, però riferisce, avendo avuto sottomano la copia originale di Pierre Riches, uno dei ventiquattro destinatari, che essa differiva dalle altre solamente perché era accompagnata da un foglio libero che riportava il testo del biglietto dedicato a Riches con l'intestazione completa. Cfr. M. CANALINI (a c. di), *Tondelli e la religione. Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, Transeuropa, Ancona 2004, pp. 57-58.

¹⁶⁶ MARIO e MAURIZIO MARINELLI, *Storia di un libro*, in «Panta», n. 9, cit., pp. 80-83. Alla luce della circostanza riportata nella nota precedente, la questione rimane contraddittoria.

pubblico di Tondelli è in realtà sempre una tribù di iniziati, più che una massa indistinta), ecco il bisogno di raccogliersi in gesti e operazioni piccole e mirate all'attenzione di pochi e scelti individui. Il clamore e l'ostentazione di ogni manifestazione emotiva attraverso la ricerca dell'effetto linguistico (come in *Altri libertini* e *Pao Pao*) o per via della scelta di un tema sfacciatamente popolare (come accade in *Rimini*) vengono messi da parte.

Si direbbe che alla metà degli anni ottanta – siamo appunto nel 1986, ma la gestazione del libro comincia nel 1984¹⁶⁷ – Tondelli abbia già superato quella tendenza alla spettacolarizzazione che è stata fino a quel momento (e certo sarà ancora per qualche anno) la cifra stilistica più evidente di un'intera società.

Ancora una volta il correggese, quasi profeticamente, anticipa i tempi. Difficile però dire se il suo nuovo atteggiamento sia stato influenzato da agenti esterni assorbiti nel corso della sua costante attività di interpretazione e testimonianza di un'epoca. Da ciò che scrive nelle opere di questa fase e nelle consuete note di commento alle stesse, pare in effetti il contrario. Come avremo modo di vedere, sembra che questo ulteriore cambio di passo sia dovuto più a una istanza interiore connessa a motivi squisitamente personali – il compimento del trentesimo anno d'età, la consapevolezza via via più pressante, sebbene mai foriera di ansie banali e frettolose, del tempo che passa, il bisogno di recuperare un dialogo con se stesso attraverso la solitudine del viaggio e del ritorno – che non a una analisi del mondo esterno.

In quel periodo, del resto, si è ancora lontani dalla rivalutazione di uno stile di vita più raccolto e semplice che ispirerà – ma solo a livello di immagine e come ennesima moda del momento – gli anni novanta¹⁶⁸. L'Italia è in piena era Craxi e la «Milano da bere»,

¹⁶⁷ Cfr. M. CANALINI (a c. di), *Tondelli e la religione. Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 44.

¹⁶⁸ Sulla avidità come connotato tipico anche degli anni novanta (dei quali il

secondo il noto slogan del 1987 che glorifica attraverso lo spot di un amaro una città/paese volitiva, insonne e godereccia, è al culmine della sua esposizione mediatica. La prima avvisaglia del mutamento alle porte, ovvero il crollo di Wall Street del 19 ottobre 1987, con la decisa inversione di tendenza dei mercati borsistici mondiali che fino ad allora sembravano, anche ai *trader* più esperti, destinati solo a salire¹⁶⁹, deve ancora arrivare. Per non parlare della crisi giudiziaria italiana di Tangentopoli che sancirà la definitiva conclusione di un'era politica, sociale e di costume soltanto negli anni novanta inoltrati. Nel 1986 il paese viaggia ancora con le vele spiegate dal vento dell'ipertrofia egotica dei suoi uomini più in vista, e, chissà, forse per reazione contraria inizia invece la fase più intimista della carriera di Tondelli.

I riferimenti letterari che risiedono alla base di una simile metamorfosi, e che sono diretta fonte di ispirazione per la piccola, preziosa opera che ne segna il principio, ce li fornisce con assoluta puntualità Generoso Picone in un brano critico relativo appunto a *Biglietti agli amici* contenuto nel numero di «Panta» dedicato a Tondelli a un anno dalla sua morte¹⁷⁰. La prima e probabilmente più immediata fra queste ascendenze è *Il libro degli amici* di Hugo von Hoffmannsthal¹⁷¹, raccolta di aforismi pubblicata per la prima

nascente movimento New Age inneggiante a una nuova spiritualità fu soltanto la poco credibile foglia di fico) si veda J. E. STIGLITZ, *I ruggenti anni novanta*, Einaudi, Torino 2005.

¹⁶⁹ «In un mercato come questo, ogni singola storia è positiva. Ogni notizia è una buona notizia. Può darsi ormai per certo che il mercato continuerà a crescere», da un'intervista a un operatore della borsa di Wall Street apparsa sul «Wall Street Journal» del 26 agosto 1987 all'indomani del più alto picco registrato dall'indice Dow Jones fino ad allora e meno di due mesi prima del crollo del 19 ottobre (traduzione mia), citata in *How the Bull Crash into Reality*, «Business Week», 2 novembre 1987, consultato su: <http://www.e-investimenti.com/crollo-borsa-wall-street-del-1987-dow-jones>.

¹⁷⁰ G. PICONE, *Stazioni di sosta*, in «Panta», n. 9, cit., pp. 84-90.

¹⁷¹ H. VON HOFFMANSTHAL, *Il libro degli amici*, Adelphi, Milano 1980.

volta nel 1922 in un'edizione limitata per bibliofili nella quale, sulla scia di un altro illustre antecedente, Wolfgang Goethe, e del suo *Divano occidentale-orientale*, che in principio avrebbe dovuto intitolarsi proprio *Libro degli amici*, racchiude pensieri e riflessioni sulla vita intessute fittamente con citazioni di altri autori. Hoffmannsthal dà così luogo a una sorta di conversazione fra amici attraverso un'unica voce che assume di volta in volta forme diverse. Mentre le liriche di Goethe però sono l'espressione di un uomo in qualche modo pacificato e giunto a un ideale privato di vita contemplativa nell'atmosfera accogliente di una casa aperta agli amici e all'arte, Hoffmannsthal mantiene, fin dalla forma letteraria trascalta, un senso di insoddisfatta irrequietezza il cui amaro sentore affiora con regolarità. Tondelli, nei suoi *Biglietti*, condivide nel profondo il sentire di quest'opera. Lo stesso progetto editoriale ne ricalca la realizzazione, con la stampa di una prima edizione in due dozzine di copie.

Nella forma del frammento, l'autore si spinge ancora oltre sul terreno della provvisorietà della composizione. Se infatti la forma aforistica privilegiata da Hoffmannsthal mantiene comunque un certo equilibrio espressivo dovuto alla specificità del sintetizzare in essa un principio filosofico o morale, ovvero un semplice paradosso, nei biglietti di Tondelli anche questa piccola certezza viene abbandonata. I messaggi agli amici sono come lacerti di una scrittura diaristica spesso interrotta o dal senso ambiguo, irta di sottintesi, probabilmente più chiari ai singoli destinatari dei biglietti ma non necessariamente comprensibili a chi li legga al di fuori del contesto al quale si riferiscono. Eppure è proprio questo il loro fascino e al contempo il pregio stilistico: l'incompiutezza, la sospensione che prelude o allude a un prosieguo non inscritto nello spazio della pagina ma realizzato (forse) nella dimensione reale di quei viaggi solitari attraverso l'Europa che vengono

descritti per brevi accenni o semplicemente vagheggiati e suggeriti nelle scarse annotazioni di cui è composto il libro.

Il motivo ricorrente del viaggio, del recupero di una misura spaziale e temporale della propria sostanza umana e sentimentale attraverso gli spostamenti fisici e le occasioni di confronto che ne conseguono – ma che vengono rigorosamente omesse a favore di uno sviluppo tutto interiore del tema – è la strada per la quale Tondelli estrinseca il cuore della sua riflessione. Nei *Biglietti*, come nel successivo *Camere separate*¹⁷², il fulcro è la ricerca di una nuova identità nel cruciale momento di passaggio all'età adulta, l'età della responsabilità e del principio della decadenza. Qui l'autore identifica un altro suo punto cardinale letterario in Ingeborg Bachmann. La cita apertamente nel biglietto numero 2, proprio insieme a una riflessione sul piacere di viaggiare, inesistente ai suoi vent'anni e invece maturato verso i trenta. Il viaggio vissuto come occasione di accumulare un bagaglio esperienziale di cui poter rendere testimonianza attraverso la scrittura, ormai sola e vera cifra esistenziale di Tondelli. Ma viaggio inteso anche come rottura e liberazione, interruzione di un agire quotidiano routinario e dunque inutile, abbandono (un abbandono di cui lo scrittore è a volte soggetto attivo e a volte passivo, ma che coincide sempre e comunque con una evoluzione). La Bachmann, nei racconti della sua prima prova narrativa, *Il trentesimo anno*¹⁷³, pone esattamente la medesima questione, e proprio sotto questa luce sembra coglierla Tondelli. In un articolo del 1986 scritto per la rubrica *Culture Club* tenuta su «Rockstar», lo scrittore racconta del suo incontro con il

¹⁷² Almeno nella metà dei *Biglietti* ci si riferisce a viaggi, città e luoghi specifici mentre *Camere separate* è interamente costruito sull'esperienza di elaborazione di un lutto attraverso un pellegrinaggio laico per i luoghi d'Europa che sono stati importanti nella vita del protagonista.

¹⁷³ I. BACHMANN, *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano 1985.

libro della Bachmann e della sconvolgente corrispondenza col suo sentire che vi ha trovato:

Di Bachmann ho comunque trovato ai *Remainders* un bel volumetto di Feltrinelli: *Il trentesimo anno*. Anche qui si tratta di racconti, sette per la precisione, scritti agli inizi degli anni sessanta. Il giorno del mio trentunesimo anno, quindici giorni fa, ho letto il racconto che dà il nome alla raccolta. E ho trovato una inquietante descrizione del mio stato d'animo attuale, addirittura quella stessa "irrequietezza" che mi spinge ora, domani, a partire: «È costretto a fare le valigie, a licenziarsi dalla sua camera, dal suo ambiente, dal suo passato. Deve, non soltanto mettersi in viaggio, ma anche andarsene. Deve essere libero quest'anno, rinunciare a tutto, cambiare posto, cambiare quelle quattro pareti, cambiare gente. Deve far tornare i vecchi conti, accomiarsi da un protettore, dalla polizia e dalla compagnia di amici, attorno al tavolo riservato. Per liberarsi, per staccarsi da tutto».

Be', non è stato un compleanno allegro, direte voi. Certo. Quello che mi colpisce è fino a che alto grado le donne siano capaci di descrivere i miei spaesamenti interiori¹⁷⁴.

Questo spaesamento interiore Tondelli decide di raccontarlo non più attraverso il filtro razionale di una trama romanzesca nella quale dare vita e volontà a personaggi finzionali che interpretino, di volta in volta, visioni del mondo e sentimenti che gli paiono degni di nota. Al contrario, lo scrittore predilige la misura del frammento, slegato da ogni fardello diegetico, da ogni ricostruzione evenemenziale. Abbandona per una volta la consueta atten-

¹⁷⁴ P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 866-867.

zione alla leggibilità, che lo aveva sempre contraddistinto (fino talvolta ad appesantire la sua prosa nelle prove meno felici come *Rimini*), e prende così forma quello che uno dei suoi amici più sensibili nonché critico fra i più inflessibili, François Wahl, definirà un «capolavoro a bocca chiusa»¹⁷⁵, lodandone l'estrema riservatezza e l'economia espressiva. Dire meno, e probabilmente a meno persone, per significare di più, inverando un'idea di letteratura quasi dimessa, umile, pronunziata sottovoce a beneficio di un millesimato convivio, che contrasta con tutto ciò che fino a quel momento Tondelli ha praticato e professato. Che fossero infatti le provocazioni linguistiche, le tematiche scomode e le situazioni estreme rappresentate in *Altri libertini* e *Pao Pao*, oppure i tentativi di una satira di costume operata dall'interno del contesto sociale preso di mira, come in *Dinner party* e *Rimini*, Tondelli aveva sempre obbedito a un principio fondamentale: per quanto la sua scrittura non sia mai stata sciatta o banale, per quanto invece ne abbia sempre assicurato fin nei dettagli il rigore formale, seppure secondo una sua personale declinazione, egli aveva sempre cercato di garantirle un elevato potenziale di diffusione. Non fino al sacrificio della qualità formale all'altare della popolarità, ma senza rinunciare a priori quantomeno alla "possibilità" di raggiungere il più alto numero di lettori possibile. Ciò attraverso uno stile che coniugava egregiamente invenzioni verbali e semplicità sintattica con una maniacale attenzione a ritmi e cadenze di ogni frase.

Biglietti agli amici invece è programmaticamente un libro per pochi, per due dozzine di lettori-narratori, o poco più. Il destinatario di ogni parola è perfettamente in grado di cogliere ogni riferimento e di riempire i vuoti. Tondelli vi si può rivolgere ricorrendo liberamente a sottintesi ed ellissi, a brani di canzoni, citazioni di libri propri e altrui, oltre che a una lingua totalmente libera da ogni remora di comprensibilità. Il che non significa

¹⁷⁵ F. WAHL, *PVTTVP*, cit., p. 252.

affatto che Tondelli prenda a scrivere in maniera tortuosa o arditamente sperimentale fino alla cripticità. La lingua dei *Biglietti* rimane comunque piana e accessibile, ma l'irrilevanza del dato commerciale in questo particolare momento aiuta l'autore a traghettare verso un nuovo lido la propria ricerca stilistica. La parola si rastrema, viene estenuata in un esercizio di economia e disciplina semantica sempre più stretto. Viene portato a compimento il lavoro che era iniziato già con *Rimini*, ma che in quel caso rimaneva a metà del guado, poiché aveva liberato il testo da eccessi e intemperanze senza però badare a costruire al contempo una lingua che potesse farne a meno senza risultare piatta (come invece accade a molte parti di quel libro). In *Biglietti agli amici* non c'è una parola di troppo, non un aggettivo, non un avverbio o una costruzione sintattica superflua. La parola invece sembra aderire a perfezione al pensiero, facendosene ancella discreta e mai prevaricandolo con gratuiti colpi a effetto o didascalismi superflui. Un capolavoro a bocca chiusa, appunto.

L'economia dell'espressione che bilancia la generosità con la quale Tondelli rivela una porzione reale del suo mondo e del suo sentire trova una nuova sponda letteraria in uno dei libri più atipici di uno dei critici più influenti di quegli anni: *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes. Ancora una volta, il già citato Picone fornisce una valida chiave di lettura delle intenzioni di Tondelli attraverso la cartina di tornasole dell'opera di Barthes, avendo riguardo, fra le molteplici definizioni di cui è composto quel monologo sui sentimenti in forma enciclopedica che è *Frammenti*, al concetto di *fading*, la dissolvenza. Barthes ne parla come il processo per il quale l'amato si sottrae a ogni contatto con colui che lo ama. Questa mancanza viene colmata dal soggetto amoroso in virtù di un atto di parola. Chi ama si assume il compito di riempire il vuoto lasciato dall'assenza dell'amato parlando (di sé, del proprio sentimento, stilizzandolo, strutturandolo, ragionandoci

sopra) alla persona amata che rimane muta e, dunque, assente. Attraverso il linguaggio e soprattutto attraverso la sua «messa in scena» risulta possibile «manipolare l'assenza» e pertanto dilazionare il più possibile, forse all'infinito, la sanzione definitiva di quell'assenza, ossia la morte dell'altro.

Biglietti agli amici appunto non è altro da questo, l'esercizio di un potere di parola col quale l'autore ferma il tempo in istantanee nelle quali ritrae momenti tipici del proprio universo emotivo e intellettuale, spesso oggettivandoli con la presa di distanza della terza persona: l'invecchiamento, l'accettazione dell'impossibilità di un amore, l'evoluzione del modo di intendere il proprio lavoro. Qualche esempio in sintesi.

Biglietto 21: osserva il proprio volto appesantito nel finestrino di un aereo (immagine che ritornerà nell'incipit di *Camere separate*) e riflette su come a vent'anni viveva per amare gli altri mentre a trenta, per sopravvivere, deve trovare il modo di amare se stesso.

Biglietto 12: incontra un passato amore a Venezia e nonostante la dolcezza del momento commenta acre «Quel che ho voluto perdere di certo non mi riapparirà se non come una maledizione».

Biglietto 16: Con le parole di Morissey: *Love is Natural and Real/ But not for such as You and I, my love*.

Biglietto 5: La sconfessione, quasi infastidita, di un suo ormai superato metodo di lavoro, il bisogno di «far trame» di costruire intrecci: «Ha impiegato sei anni per disfarsi di queste ossessioni. Oggi, tutto ciò non lo interessa più. Quello che invece vorrebbe scrivere è un distillato di “posizioni sentimentali” [...]»

2. *In esilio da se stesso*

A quanto preziosamente messo in rilievo da Picone circa l'influenza del Barthes dei *Frammenti* in questa fase creativa assai

delicata di Tondelli, mi pare si possa aggiungere, accanto al su riportato concetto di *fading* (quasi obbligato visto che espressamente citato dal correggese nel *Biglietto 18*), quanto il critico francese osserva sul tema dell'Esilio¹⁷⁶, termine che Tondelli non usa, ma la cui impronta compare in filigrana in tutti i suoi scritti del periodo.

Barthes riflette sulla necessità di procedere a un esilio dal proprio immaginario nel momento in cui ci si decida a liberarsi dalla propria ossessione amorosa. Non si tratta di un semplice allontanamento dalla persona amata (che è comunque altro da sé), ma appunto un esilio, cioè un forzato distacco dalle proprie radici, dalla propria più intima essenza, che comporta, per usare le parole del critico francese, il «soffocare quell'energia delirante che viene chiamata Immaginario». La morte dell'Immaginario, la rinuncia a una parte fondante del sé, è dunque il prezzo che una persona deve pagare per ottenere l'eliminazione dalla propria vita dell'amato. Muore l'Immaginario e con esso muore l'immagine dell'amato, aprendo la possibilità di una nuova esistenza che ne prescinda.

Il processo che Tondelli affronta nel momento in questione ha più d'una consonanza con quanto appena descritto. Nel suo caso non si tratta però di un esilio d'amore inteso nel senso di amore per un'altra persona (o almeno non si tratta soltanto di questo), ma di un processo che coinvolge principalmente la sua sfera intellettuale che, come più volte abbiamo visto, per Tondelli è sempre fortemente connessa allo stato emotivo e ne influenza la temperatura. Si può dire che Tondelli è da sempre sentimentalmente legato al suo mondo intellettuale e soprattutto al suo modo di essere e di agire all'interno di questo. Essere uno scrittore, essere un artista e, prima di tutto, essere un testimone è ciò a cui egli tiene sopra ogni cosa. Alla metà degli anni ottanta, esaurito un percorso artistico ed

¹⁷⁶ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2005, pp. 87-89.

esistenziale con *Rimini*, che rappresenta un modo ben preciso di raccontare la realtà e, conseguentemente, di porsi problematicamente rispetto a essa, Tondelli si muove in un'altra direzione. Parlare con i toni della critica o della satira sociale di episodi con un forte addentellato nel presente, che potrebbero essere venuti fuori dalle pagine di cronaca di un giornale, è una pratica che ai suoi occhi comincia forse a mostrare segni di usura. Gli esiti dell'ultimo romanzo non sono stati del resto pienamente soddisfacenti.

Ancora nel 1985, parlando del suo modo di scrivere, il correggese insisteva sul bisogno di confrontarsi con il quotidiano e la contemporaneità:

Penso che tutti i miei lavori, anche quest'ultima commedia [*Dinner party*, N.d.C.], 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 di stimoli che provengono dal quotidiano, dalla cronaca, piuttosto che dalla ricerca nel passato o da ipotesi futuristiche: c'è bisogno di raccontare quello che sta succedendo in questo momento in Italia¹⁷⁷.

Ma pochi anni dopo (1989-90), commentando il suo ultimo romanzo, *Camere separate*, l'orizzonte è diverso e Tondelli riflette su come un atteggiamento maggiormente contemplativo e introiettato abbia ultimamente influito sul suo lavoro e sulla maniera di accostarvisi:

Ho sentito il bisogno, dopo aver fatto tre o quattro libri e dopo dieci anni di lavoro, di riflettere sul perché la mia vita poteva andare in una direzione piuttosto che in

¹⁷⁷ *Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi*, in P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 943-944.

un'altra. O quanto il fatto della solitudine e della contemplazione nei confronti della realtà avesse a che fare proprio col tipo di lavoro che è quello della scrittura¹⁷⁸.

Ciò che Tondelli dunque sperimenta dal 1985-86 in avanti (prendiamo per riferimento convenzionale il periodo precedente l'uscita di *Biglietti agli amici*) è allora un esilio dall'Immaginario che va inteso come allontanamento definitivo da un metodo di lavoro e di interpretazione della realtà. L'oggetto amato nel suo caso è una poetica, una visione del mondo e, attraverso di questa, una precisa configurazione del suo ruolo di intellettuale. Fino a qui Tondelli è stato a detta di molti il cantore della sua generazione e uno dei più ascoltati interpreti dello spirito del tempo. Gli svariati temi affrontati nei suoi romanzi e, con tocco diverso ma sempre con versatile attenzione, nelle sue cronache giornalistiche divengono spesso fenomeni di tendenza, a riprova di un suo pervasivo e fruttuoso radicamento nel tempo reale che racconta. Da qui in avanti però il suo atteggiamento cambia e il suo modo di leggere la realtà per trasportarla sulla pagina, quantomeno nella scrittura narrativa, si trasforma. L'osservazione, quasi maniacale, dell'habitat che lo circonda cede il passo a un'indagine su se stesso portata avanti attraverso quell'isolamento errante del quale *Biglietti agli amici* costituisce un distillato di squisito rigore formale. Se prima il metodo di Tondelli è inclusivo e comporta un interesse onnivoro ed estroflesso sul mondo, adesso egli opera una selezione ben più radicale dei suoi centri di interesse, che vengono valutati e raccontati da una prospettiva interiorizzata, assurgono cioè alla dignità della narrazione solo in quanto comportino una effettiva influenza sul mondo interiore dello scrittore ed egli possa dunque darne testimonianza rendendo conto delle mutazioni emotive che

¹⁷⁸ F. PANZERI - G. PICONE, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, cit., p. 48.

gli hanno provocato. Ciò che si racconta non è tanto l'evento esteriore quanto gli effetti che l'evento esteriore ha prodotto in chi lo osserva, la trasfigurazione di quell'evento individuata grazie a una lente di ingrandimento rivolta contro lo stesso osservatore a coglierne i più minuti mutamenti.

Questo procedimento di progressivo e sempre più stringente discernimento degli oggetti di interesse del correggese e, contemporaneamente, di raffinazione della sua lingua, che si fa sempre più nitida e minimale, è risultanza di quella ricerca letteraria che Tondelli ha in più occasioni battezzato con la definizione di «Fenomenologia dell'abbandono». Già nel 1984 al teatro Humor Side di Firenze Tondelli tiene una conferenza con questo titolo durante la quale offre la lettura e il commento di alcuni brani di scrittori che hanno trattato da varie prospettive il tema dell'abbandono, fra cui appunto il citato Roland Barthes, Botho Strauss, Gianni Celati. Legge anche un suo racconto, *Attraversamento dell'addio*¹⁷⁹ nel quale si ritrova in forma larvale la storia di due personaggi del successivo *Rimini* (Bruno e Aelred, nel racconto sono Fredo e Aelred). Lo stile della narrazione è ancora eccessivamente verboso e pedante nel pretendere di risolvere esteriormente i crucci interiori dei protagonisti – formalmente più vicino a *Rimini*, di cui è una costola, che non alle opere successive – ma la prevalenza del racconto degli stati d'animo, più che degli eventi che li hanno originati, è già chiaro sintomo della futura evoluzione dell'autore. Il perno attorno al quale ruota la sua rinnovata sensibilità artistica è dunque l'abbandono, il "lasciamento", per ricorrere al termine volutamente singolare che lo stesso Tondelli usa nel glossare la sua copia dei *Frammenti* di Barthes¹⁸⁰. Abbandono, come si diceva, nel senso

¹⁷⁹ In P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., pp. 734-741, pubblicato per la prima volta col titolo *L'addio* nel volume antologico F. GNERRE (a c. di), *Avventure dell'eros*, Gammalibri, Milano 1984.

¹⁸⁰ Secondo almeno quanto ci dice in un articolo giornalistico uscito su

però più ampio. Essere abbandonati, ma anche abbandonare, abbandono di un amore, di un luogo, di abitudini materiali o mentali. Abbandono quale doloroso distacco da ciò a cui si tiene e come liberazione da un fardello (spirituale, corporale, metodologico) per viaggiare più leggeri e maturare¹⁸¹.

Tondelli dunque vive l'abbandono, almeno nella sua declinazione artistica, più da soggetto attivo, colui che abbandona, che non da persona che viene abbandonata. Abbandona il suo vecchio stile, sia quello pirotecnico e accumulatorio dei primi tempi, sia il «far trame» preconizzato già dal 1979, realizzato nel 1985 con *Rimini* e sconfessato poco dopo¹⁸². Abbandona, in un certo senso, la sua «tribù», il pubblico di lettori che gli aveva manifestato apprezzamento dopo *Altri libertini* e *Pao Pao* e che Tondelli coltiva da sempre attraverso gli scritti giornalistici, sempre molto attenti agli aspetti generazionali e alle tendenze di costume, di riviste come «Rockstar» e «Linus». Nella sua narrativa non guarda più a loro, ma a se stesso – quantomeno al se stesso narrativo, maschera funzionale al gioco di travestimenti che inevitabilmente implica il racconto di una storia. Per esemplificare una simile metamorfosi, giacché si è accennato al tema del viaggio, cui Tondelli fa ricorso costante in tutta la sua opera, se ne prendano uno dietro l'altro alcuni brani, fra i più significativi lungo l'arco della sua carriera. Sarà agevole riscontrare come lo spostamento materiale nello

«Rockstar» nel febbraio del 1986, raccolto in *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, cit., e successivamente in P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 802-805.

¹⁸¹ La scaturigine letteraria di un siffatto atteggiamento anche qui non può che identificarsi nella Bachmann de *Il trentesimo anno*, cit.

¹⁸² Mi riferisco naturalmente alla nota del 2 luglio 1979 nella quale parla della importanza di un intreccio ben congegnato per ottenere una storia che funzioni (a proposito del progetto di una narrazione ambientata a Rimini) e al *Biglietto 5*, già richiamato, nel quale esplicitamente dichiara il suo disinteresse per quel modo di scrivere che, fino alla prova di *Rimini* invece lo ossessionava.

spazio descritto decine, forse centinaia di volte si fa via via sempre più racconto di una dislocazione emotiva interiore, la cui percezione e rilevanza vale per ciò che si muove all'interno dell'autore piuttosto che per le mutazioni di panorami urbani e di contesti sociali.

Altri libertini

Amsterdam è sporca e puzza. Sui canali c'è tutta la sozzeria umana che riesco a immaginare. Da Haarlem Gigi ed io decidiamo di passarvi per conto nostro un po' di giorni, dormiremo al Vondel Park; altrimenti, se farà brutto tempo, in uno sleeping qualsiasi. Per prima cosa ci siamo seduti in Dam Plaze, non facciamo in tempo a posare il culo che ci si avvicina un nero a biasciare la sua litania «Hasch, hasch, el-es-di, hasch, hasch». Scuotiamo la testa, non ci son soldi¹⁸³.

Pao Pao

Sotto il cielo di Roma, ad esempio, dalle parti dei Fori Traiani ci siamo finalmente visti con Enzino e tutto il suo giro romano durante una sua licenza. Ci si è dati appuntamento di fronte al cinema Rialto che posso raggiungere tranquillamente a piedi dalla mia Caserma. Attendo dunque sul muricciolo che costeggia via Magna Napoli, attendo e finalmente da un Dyane azzurro vedo sbucare la chioma biondoliscia dell'Enzino che fa sorrisi e movimenti di testa eppoi mi corre incontro, ma accidenti non riesce ad attraversare, io e lui di fronte, in piedi, cercando di allungarci mani e sorrisi, ma il flusso delle auto è continuo, da una parte e dall'altra, saranno le sei e mezza di sera eppoi filobus, autobus, taxi, motorette, tutta Roma sembra risalire da piazza Venezia, restiamo quindi così come due burattini l'uno di fronte all'altro finché Enzino non si getta nella

¹⁸³ P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, cit., p. 67.

mischia e fra clacson e frenate e tutuu di autobus ci raggiungiamo e ci abbracciamo, lui dice ti trovo in forma e anch'io glielo dico e il Tony e Renzu e magico Alvermann¹⁸⁴?

Rimini

Le torri di Fiabilandia svettavano color rosa salmone nella notte illuminata da grandi fari rendendosi visibili fin dalla provinciale. Alcuni altoparlanti diffondevano all'esterno una musica di flauti come per sedurre il pubblico a entrare nel giardino delle fiabe.

Il parco dei divertimenti sorgeva su una superficie di circa centoventimila metri quadrati, attorno a un lago artificiale, nei pressi di Miramare di Rimini. Non fu difficile raggiungerlo. Beatrix e Mario impiegarono un paio d'ore, però, a causa del traffico congestionato della sera¹⁸⁵.

Questa specie di patto (racconto)

Sono anni ormai che viaggio da solo. Conosco l'infinita pena del viaggiatore solitario che in un qualunque scompartimento di un treno deve chiamare il controllore per andare alla toilette e non lasciare i bagagli incustoditi; conosco la seccatura un po' umiliante del dover pranzare da solo in un ristorante sotto gli occhi irritati di squallide coppie che, in fila, ti guardano come se fosse un loro dovere avere il tuo tavolo, di cui sei soltanto uno sfigato usurpatore; conosco la fatica fisica, gli imbarazzi, i dubbi di chi viaggia solo con se stesso¹⁸⁶.

¹⁸⁴ IDEM, *Pao Pao*, cit., p. 110.

¹⁸⁵ IDEM, *Rimini*, cit., p.653.

¹⁸⁶ Dal racconto *Questa specie di patto*, pubblicato su «Per lui» di luglio del 1987, ora in IDEM, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 760.

Biglietti agli amici

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. Ma sono ragioni che all'esterno appaiono esili e misteriose, mentre per lui sono totali e assolute. 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 libro¹⁸⁷.

Camere separate

Ora lui sta ritornando, lentamente, quel bambino. Si rende conto di non aver nient'altro al di fuori di se stesso. Il lutto per la morte di Thomas, una morte che continua, ora dopo ora – quante volte al giorno Thomas *per lui* sta morendo? – lo sta soverchiando. Tutto in lui è in via di distruzione. O meglio, di eliminazione. Cammina in silenzio per le strade, siede nei pub attorno al Covent Garden e ordina pinte di *bitter ale* senza rivolgere parola a nessuno. Il suo inglese è infantile. Passa pomeriggi interi alle slot machine elettroniche o nelle sale gioco aggrappato a un videogame¹⁸⁸.

Si tratta solo di brani sparsi, la cui selezione è inevitabilmente soggettiva, eppure da essi, come da molti altri che non si riportano per ragioni di spazio, pare possa riscontrarsi un criterio, quando non addirittura un filo conduttore, che svela l'evoluzione della poetica, del modo di fare narrativa e, attraverso di questo, della visione del mondo e del ruolo in esso ricoperti dall'autore. In *Altri libertini* il tono è secco e lo svolgimento della diegesi tutto giocato sull'azione dei personaggi. Il loro pensiero, il carattere, le manie e i vizi vengono rappresentati attraverso le azioni e resi

¹⁸⁷ IDEM, *Biglietti agli amici*, Baskerville, Bologna 1986, (*Biglietto 1*).

¹⁸⁸ IDEM, *Camere separate*, Bompiani, Milano 1989, p. 87.

memorabili dall'impressività della voce narrante. Il brano citato si apre con un giudizio esplicito del narratore-protagonista, «Amsterdam è sporca e puzza», e a farvi da corollario vengono subito aggiunti dei dati materiali, visibili, cui il lettore possa immediatamente connettere un'immagine icastica. La sporcizia di Amsterdam, prima ancora che nella sentenza che apre il capoverso, si decanta nella sozzura dei canali, nella strafottenza dei protagonisti che dormono dove capita, nella noncuranza con la quale rifiutano l'offerta di droga perché non possono pagarla. Tondelli parla agli occhi prima di tutto e punta a toccare l'emotività del suo lettore passando per l'efficacia iconica delle sue parole; parole che rendono il dato esteriore, il movimento, l'azione, il trauma e lo sconcerto di spettacoli poco edificanti descritti in tutta la loro, a tratti rivoltante, corporeità.

L'immagine di Roma quale flusso caotico e incessante di sensazioni viene affidata in *Pao Pao* alla abbastanza scontata descrizione di una strada trafficata, che però l'autore personalizza facendo ricorso più alla forma della descrizione che al suo contenuto. Più che la sostanza di quanto accade, è infatti la rapidità di una sintassi franta e quasi del tutto priva di punteggiatura, condita dall'esuberanza elencatoria (ricorrente in tutto il libro), a restituire la confusione vitale di Roma che si trasfonde nell'umore dei personaggi. Ancora una volta, comunque, il vettore espressivo della narrazione, ossia la direzione che essa imprime alla lettura, muove dall'esterno verso l'interno. Si passa prima dal dato esteriore, dall'osservazione del mondo circostante, per arrivare in un secondo momento alla resa degli stati d'animo, che finiscono col dipendere appunto da quel dato esteriore.

Il brano di *Rimini* è apparentemente oggettivo e distaccato. La lingua è neutra e correda con piglio ragionieristico la descrizione del luogo (Fiabilandia) con cifre e coordinate spaziali. Ma proprio in questo nudo resoconto, inusuale per una scrittura narrativa –

men che meno per la scrittura d'effetto cui Tondelli aveva abituato i suoi lettori – si può avvertire il cambio di rotta dell'autore. Non è lo stile a dettare la cadenza emotiva del racconto e, a ben vedere, anche la descrizione dei dati oggettivi è funzionale a trasmettere un giudizio di valore, una valutazione morale preconstituita all'atto narrativo e alla quale l'intera narrazione soggiace. Quello che ho in precedenza definito “vettore espressivo” ha mutato direzione e va dall'interno verso l'esterno. La descrizione dell'artificialità di un luogo finto per definizione, con la sua invadente architettura dai colori volgari, denuncia l'intento dell'autore con la stessa evidenza con la quale la luce dei riflettori di Fiabilandia spazza la notte della riviera romagnola: Tondelli confeziona una sentenza, ma più che esprimere quel che egli pensa, tratteggia quel che egli vuole ne pensino i lettori. Se in *Altri libertini* ogni giudizio morale era sospeso e lasciato all'opinione del lettore (i giudizi di valore espressi nell'esempio proposto sono opinioni del narratore-personaggio la cui soggettività risulta evidente e fa comunque parte della messinscena), in *Rimini* il distacco della narrazione in terza persona e soprattutto di una lingua a bassa intensità di caratterizzazione celano invece una più strutturata intenzione di influenza. Siamo però ancora in una fase intermedia della metamorfosi. Indipendentemente da ogni discorso sulla riuscita artistica del romanzo, il punto è che il senso dell'operazione narrativa, quello che, con un'enfasi che lo stesso Tondelli non avrebbe gradito, si potrebbe anche definire il “messaggio” dell'opera, cala dall'alto, già dato e concluso prima ancora che l'atto narrativo sia iniziato.

Da questo momento in avanti invece, oltre alla nuova direttrice interno-esterno dell'espressività della narrazione, si aggiunge una rinnovata impostazione metodologica. La costruzione del senso si compie con l'atto stesso del racconto, proprio nel suo farsi, e lo stato emotivo dell'autore modifica l'oggetto della sua descrizione in misura direttamente proporzionale a quanto tale oggetto

influisce su quello stato emotivo. Perché al centro dell'osservazione, come detto, viene posta proprio l'interiorità di chi narra e i percorsi attraverso i quali essa via via evolve al contatto con la realtà; una realtà dunque che muta colore a seconda della temperatura sentimentale di colui che la descrive.

Nel racconto *Questa specie di patto*, e segnatamente nel brano citato, l'assoluta prevalenza di enunciati argomentativi rende chiara fin dal principio la volontà dell'autore di offrire la propria versione di una realtà. Il tono assertivo che ne consegue non ha natura di imposizione o tanto meno di persuasione occulta perché proviene da un narratore (qui la sovrapposizione fra autore, voce narrante e personaggio è pressoché completa) che si limita a sottoporre la propria opinione ai lettori e al loro giudizio, senza alcun artificio o copertura.

Con il brano proposto da *Biglietti agli amici* (si tratta del biglietto d'apertura) il tono si fa ancor più rarefatto. La vaghezza dei grigi della stagione autunnale che scorre fuori del finestrino di un treno è apertamente ricondotta allo stato d'animo espresso dalla voce del narratore. Tondelli è consapevole della natura quasi impalpabile delle sue motivazioni, che non possono avere rilevanza alcuna in una dimensione esterna al suo proprio sentire. Ugualmente però esse sono per lui ben chiare e urgenti, ed è questa urgenza, questa imperativa necessità di far convergere arte e vita in un luogo fisico, che lo induce a renderle concrete tramite la scrittura. Ancora una volta il percorso che muove dall'interiorità dell'autore al mondo sensibile dei destinatari delle sue parole è ben visibile e, proprio in questo biglietto, esplicitamente ammesso («sono ragioni che all'esterno appaiono esili e misteriose, mentre per lui sono totali e assolute»). Il ruolo di testimone, che Tondelli ha da sempre scelto come suo compito professionale e artistico d'elezione, si trasforma nella testimonianza di sé, in un atto estremo di trasparenza¹⁸⁹ mista

¹⁸⁹ Sulla natura biografica e confessoria dei materiali narrativi di quest'ultima

a narcisismo. La linea della spettacolarizzazione dell'emotività, perseguita nei primi anni ottanta relativamente ai sentimenti dei personaggi (personaggi ben lontani dall'esperienza di vita e dal carattere dell'autore, come riferisce chi lo ha conosciuto¹⁹⁰), nel momento in cui Tondelli prende a parlare davvero di ciò che lo riguarda diventa sommessa ed elegiaca. Un'elegia che, con il ritratto della voce e il rigore dello stile, è paradossalmente più scoperta della prosa in apparenza sfacciata dei primordi. L'unico diaframma che l'autore pone fra sé e il pubblico rimane e sempre rimarrà – e non è poco – il suo essere scrittore. Quello che Tondelli racconta e mette costantemente in primo piano non è tanto l'uomo che vive la propria vita ma lo scrittore che vive, sia pur nel profondo della carne, la propria arte. Non a caso nel biglietto citato, il primo, quello che detta il tono intero dell'opera, il dissidio interiore accennato viene subito messo in relazione a un libro, a un metodo di lavoro da recuperare insieme a un'essenza momentaneamente smarrita, «da sua terza persona, un fantasma che deve incontrare per continuare a scrivere». Proprio quella terza persona, probabilmente, che a livello di tecnica narrativa Tondelli sceglie sempre più spesso, anche nei *Biglietti* (laddove parla di sé e dunque la prima persona dovrebbe essere l'opzione più istintiva), per avere un sufficiente margine di manovra.

Il pellegrinaggio spirituale di Leo, oggetto di *Camere separate*, rappresenta un ulteriore passo avanti in quell'esilio dall'immaginario dianzi postulato. Siamo nuovamente tornati al territorio consueto del romanzo, ma con un protagonista che richiama l'interiorità dell'autore più d'ogni altro in precedenza partorito dalla sua penna. Ciò può dirsi non tanto per le vicende raccontate, che non

fase del correggese (e sui limiti che la mimesi finzionale comunque impone anche al più sincero dei *coming out* letterari) si dirà diffusamente più avanti a proposito di *Camere separate*.

¹⁹⁰ M. FORTUNATO, *Le parole in maschera*, in «Panta», n. 9, cit., p. 119.

necessariamente sono la riproduzione di eventi reali della vita di Tondelli, ma per il modo in cui esse vengono presentate. Ogni esperienza, ogni evento o azione, ogni pausa vengono rese significative dalla puntuale ricostruzione dei processi mentali ed emotivi di Leo, dalla lettura che egli dà di quel che vede accadere, di quel che fa e delle relazioni fra il tempo presente e le sue passate vicende personali richiamate alla memoria con cadenza serrata per mettere immediatamente in risonanza ciò che è stato e ciò che è.

3. Camere separate. *Affrontare il Sublime e la vertigine dell'orrore*

Ancora una volta Tondelli utilizza la terza persona per oggettivizzare il più possibile la materia del racconto, per evitare infingimenti e illusionismi stilistici che invece, ricorrendo al narratore in prima persona, gli verrebbero forse troppo naturali. Il ritorno della voce narrante ipercaratterizzata, e di forte ingombro, che i suoi lettori avevano imparato a conoscere in molti racconti di *Altri libertini* e in *Pao Pao* sarebbe qui ingiustificata e dannosa per più d'una ragione. Innanzitutto la ricerca stilistica del correggese si è ormai definitivamente orientata alla nettezza del tratto alla quale l'esuberanza dei primi tempi non gioverebbe. In secondo luogo, la materia narrata è più delicata: raccontare uno stato d'animo, renderne gli ondeggiamenti, cogliere una mentalità sono operazioni che vanno compiute con la massima economia di effetti. Evocare sensazioni e stupore col mero ricorso alla parola rischierebbe infatti di rendere incandescente un materiale emotivo già facilmente infiammabile. Si brucerebbero tempi e tappe, e l'essenza di quanto Tondelli tiene a esprimere, un'essenza già appena palpabile, andrebbe smarrita, evaporata.

La novità però sta nel fatto che rispetto all'elegia dei *Biglietti*, giocati perlopiù sul non detto, sull'ellissi, sul rimosso di sentimenti

e riflessioni, il cui dipanarsi si ferma sempre un passo prima della piena rivelazione, in *Camere separate* quel rimosso trova rappresentazione. La morte, il invitato finora lasciato nell'oblio, siede infine al suo posto. E il posto in questo caso è quello d'onore. In ogni istante del romanzo infatti il protagonista Leo si misura con la morte del suo amante e con l'idea stessa della morte: la propria; quella di chi lo circonda; quella spirituale di chi non riesce a vedere Dio pur illudendosi talvolta di intuirne l'essenza; quella di una società intera in piena corruzione morale e materiale, il mondo occidentale che sembra sempre di più intrappolato in un circuito chiuso di stasi e coazione a ripetere. Questo duello con la propria finitezza, fisica e culturale, è condotto con una scrittura estremamente sorvegliata e, a tratti, quasi pudica, priva d'intemperanze o di scene madri, cui viene preferito un registro di costante anticlimax. Nondimeno essa mostra in modo esplicito l'orrore del quale si occupa. Ne restituisce in pieno l'abisso, anzi ne coglie la fascinazione ipnotica che, grazie proprio alla misurata qualità del linguaggio, Tondelli riesce a proporre al lettore senza ricorrere all'effetto forte, al disgusto o al grottesco, eppure ottenendo ugualmente un risultato traumatico. Una scrittura d'impatto scioccante, ma sempre composta.

Tondelli, per il tramite del suo protagonista, fronteggia l'orrido e la vertigine che esso gli procura. E trasmette intatta l'attrazione verso questo polo negativo dell'esistenza che Edmund Burke, secondo la sua definizione del Sublime in letteratura, avrebbe battezzato in epoca preromantica *delightful horror*¹⁹¹, ossia una bellezza impura, distante dai canoni posti dal razionalismo illuminista che

¹⁹¹ Per una visione completa sulle innovazioni di Burke riguardo al concetto di Sublime, che hanno influenzato enormemente il gusto e la maniera letteraria delle generazioni successive, ben oltre il Settecento inglese, si veda E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, (1759), a c. di G. SERTOLI e G. MIGLIETTA, *Aesthetica*, Palermo 2002.

rimandano all'armonia. Una disarmonia, invece, cui il gusto deve cedere perché vengano resi al meglio i grandi sentimenti e le emozioni che turbano l'anima prima ancora di compiacerla. Il Sublime si ciba dunque di morte, paura, angoscia, ira e dolore che si mischiano al piacere e all'ebbrezza e, anzi, ne sono l'innesco. Ogni ricerca, prime fra tutte quelle relative al senso della vita e al divino, temi ricorrenti dell'ultimo Tondelli, non può prescindere dal racconto di sconvolgimenti materiali, naturali, sociali che siano resi nel modo più vivido possibile¹⁹².

L'intero romanzo è pervaso da questa idea di Sublime, ed è infatti intessuto di immagini e riflessioni che rimandano indefettibilmente alla potenza distruttrice e pervasiva della natura, alla decadenza della carne e del mondo nel quale il protagonista si trova a vivere e a operare. Già nella prima pagina in cui l'autore si sofferma a descrivere il suo volto, riflesso in un finestrino, che reca i primi segni d'invecchiamento, essi sono descritti con tale precisione e proprietà da accentuare la sgradevolezza dell'immagine. Nelle rughe di un trentenne riescono così ben visibili le tracce della futura decomposizione.

[...] l'immagine che vedeva contro quello sfondo acceso era semplicemente il viso di una persona non più tanto giovane, con pochi capelli fini in testa, gli occhi gonfi, le labbra turgide e un po' cascanti, la pelle degli zigomi screziata di capillari come le guance cupree di suo padre. In

¹⁹² Sulla crucialità del Sublime fra narrativa e filosofia, con specifico riguardo ai momenti di crisi sociale che scandiscono il «passaggio dalla concezione del Bello quale armonia e moralità conciliate tra loro a quella del Sublime come orrore e terrore, considerazione disumana dell'umano e tensione verso una salvezza che non può venire se non dal «salto mortale» nel Trascendente», si veda G. PANELLA, *Il Sublime e la prosa. Nove proposte di analisi letteraria*, Clinamen, Firenze 2005, p. 12.

sostanza un viso che subiva, come quello di ogni altro, la corruzione e i segni del tempo¹⁹³.

In questa prima descrizione in realtà non v'è nulla di particolarmente sconvolgente, secondo l'accezione burkeana di Sublime, eppure l'accuratezza con la quale Tondelli sceglie i vocaboli cui affidare la resa della corruzione di un volto – il “suo” volto, la somiglianza lascia poco spazio a dubbi – risulta dirompente come se a essere descritte fossero le interiora esposte di una belva ferita o la violenza di un mare in tempesta. Ciò risulta chiaro quando, più avanti nella narrazione, Tondelli mostra la malattia di Thomas – con terminologia rituale potremmo dire che ne fa ostensione – senza risparmiare nulla dell'orrore di essa ma, a un tempo, col ritegno che risiede nell'occhio di chi ha amato e ama la vittima di quello scempio.

Scopre il lenzuolo e fa un cenno con la testa indicandogli il ventre. Una striscia di garza bianca e di cerotti lo attraversa dall'inguine al centro del petto. Dal fianco sinistro escono alcune cannule scure che scendono verso la parte nascosta del letto. Il padre di Thomas, ritto in un angolo, lo ricopre con un istintivo gesto di pudore [...].

Leo non si sarebbe mai aspettato di trovarlo così sfiancato. Dimagrìto in modo osceno, quasi mummificato. Il volto scavato, tirato sugli zigomi. Le labbra quasi scomparse, ridotte a un esile filo di pelle che non riesce a ricoprire i denti. I capelli rasati a zero. Le braccia e le gambe simili a quelle di un bambino denutrito. E quel ventre enorme, rivoltato e squartato. Del Thomas che ha conosciuto restano solo gli occhi, se possibile ancora più grandi, più larghi, più neri. Sono occhi che si muovono a fatica, che

¹⁹³ P. V. TONDELLI, *Camere separate*, in IDEM, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 913.

restano praticamente immobili e in cui le pupille sono scomparse. Sono due buchi neri spalancati sul vuoto e che sembrano ossessivamente ripetere una sola cosa: «Non posso, non posso credere che stia succedendo a me»¹⁹⁴.

Il nome della malattia di Thomas non verrà mai pronunciato, la descrizione è delicata, per certi versi. Il ricorso alla sintassi nominale nel delineare l'aspetto fisico dell'infermo equivale a usargli una gentilezza, evitando che un predicato verbale insista con la violenza dell'azione su quel corpo già sofferente. La devastazione che il male ha perpetrato, trasformando un bel giovane in un prematuro simulacro di morte è però tutta negli aggettivi e nei participi passati, che non fanno sconti. Thomas è sfiancato, dimagrito, mummificato, il volto scavato e tirato agli zigomi, le labbra scomparse, ridotte a un filo di pelle, il ventre è rivoltato e squartato. Così esatta e incalzante, l'aggettivazione rende la decadenza di Thomas e, di riflesso, di una fase della vita del suo amante Leo, con pervicace morbosità che fa da contraltare al pudore dello stile.

Più avanti ancora nel romanzo, la violenza abbacinante di un'esperienza di contatto primordiale con la natura, estrema nella sua brutalità e perciò sublime, produce nel protagonista una vera epifania, un totale turbamento dei sensi che stimola un'intuizione superiore. In seguito a un estemporaneo episodio di commercio e assunzione di stupefacenti, Leo cade in una sorta di stato paranoico, forse indotto dalla droga, e per dare sfogo all'ipercinesi parossistica che gliene deriva, si avventura da solo in una corsa notturna attraverso la campagna. Ne acquisirà una diversa e più profonda consapevolezza di sé. E si noti come l'autore anticipa l'esplicazione di questo suo nuovo stato d'animo e del processo mentale ed emotivo che lo ha prodotto prima ancora di riferire

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 938.

l'evento, proprio a sottolineare, come già ricordato più sopra, che a rilevare non è il fatto in sé ma la sua impronta psichica.

Anni e anni prima, quando aveva poco più di vent'anni, forse era successo un avvenimento analogo. E lui s'era accorto, nel crescere, che quel particolare fatto non era stato altro che il superamento traumatico, violentissimo, della barriera che lo teneva racchiuso nella sua adolescenza, nei suoi miti, nelle sue illusioni. Quasi improvvisamente si era reso conto di essere un uomo. Non era più il ragazzo e non era più l'immortale. Lui che aveva sempre pensato alla morte come a un'amica con cui dialogare durante i giorni bui della scuola – quando nessun altro gli sembrava disposto ad accoglierlo teneramente in braccio – di colpo ebbe il terrore di morire. Si vide morto, con la consapevolezza di esserlo. E questo fu insostenibile¹⁹⁵.

Corse ancora più forte, abbandonando la strada e attraversando i campi. Non sentiva la fatica, non sentiva il battito del proprio cuore, né il respiro che gli gelava i denti. Non sentiva né il freddo né il caldo, né il bene né il male. Era troppo abissalmente lontano. Cadde in un fossato¹⁹⁶.

Sentì di impazzire, una dieci, cento milioni di volte. Sentiva nel suo cervello le cellule cerebrali bruciarsi, rendersi incandescenti e germogliare continuamente una nell'altra, friggere e schizzare, morire, dissolversi e sempre milioni di altri gangli nervosi venire avanti. Sentiva il brusio dei neuroni correre impazziti da un lato all'altro di un labirinto che non aveva lati e che, pur ristretto nel suo corpo finito, non avrebbe mai avuto un limite, piccolo, sempre più piccolo, sempre più profondo fino ad arrivare

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 942.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 949.

all'universo, verso quei confini astrali che lui sentiva sempre più vicini, sempre più prossimi, e allora quando sarebbe arrivato laggiù – e ormai ne vedeva la luce, poiché oltre quei confini c'era una luce – sarebbe precipitato e non sarebbe mai più, mai più tornato indietro [...] Voleva morire e trovare la pace. Ma era già morto e sapeva che la pace non era nemmeno là [...] ¹⁹⁷.

Fino a qui protagonista è la dimensione psichica di Leo, solo brevemente intervallata da dettagli fisici, ma, da questo momento in avanti, le azioni e i dati di realtà si fanno più pressanti, a inverare il bisogno di situare in un contesto reale l'emozione appena descritta.

Cercò di ancorarsi a quello che sentiva, che toccava con le sue mani, che portava alla bocca e che aveva un sapore di acquitrino e di pantano, di marcio ma che lui poteva ancora ricordare, situare in una visione "reale" [...] Uscì dal paese, attraversò altre strade di campagna finché non sentì un senso di sospensione enorme, grandissimo, fra la terra e il cielo e il fiume. Stava albeggiando, le stelle erano piccoli punti traslucidi che brillavano con grazia. Fece un grande respiro e si accorse di essere arrivato al delta del fiume.

Sulla spiaggia sporca e fredda si spogliò. Radunò degli sterpi e dei fogli di giornale e accese un piccolo fuoco. Completamente nudo andò verso l'acqua, si lavò e tornò al fuoco. Ogni cosa che faceva, ogni azione, ogni gesto, era in un certo senso automatico. Non riusciva a decidere niente, ma si vedeva agire e questa azione lo rincuorava. Tutto nasceva dal mare. E al mare lui era tornato. Il chiarore si fece più deciso. Guardò l'acqua e vide milioni di esseri nascere e giungere sulla spiaggia portati dall'onda e poi

¹⁹⁷ *Ivi*, pp. 949-950.

sparire quando altri milioni stavano già per arrivare. Lui era uno di quegli esseri¹⁹⁸.

Il ritorno di Leo alle cose della sua quotidianità dopo questa parentesi epifanica si compie infatti per il tramite di un richiamo sensoriale terreno, basso, che però lo vede riemergere con in dote un più ampio bagaglio di conoscenza della vita.

E fu un odore a riportarlo a casa. A fargli capire che stava ormai arrivando, che il viaggio, o almeno quella parte eccessiva del viaggio, stava per avere termine. L'odore era forte, distinguibile fra le nebbie profumate di vino e di terra marcia. Gli fece allargare i polmoni e camminare ricurvo per trattenerlo maggiormente. Era l'odore della sua terra, di una campagna in cui vivevano più porci che uomini. Era l'odore delle porcilaie, dei maiali, del loro liquame raccolto in grandi latrine per essere riconvertito in energia. I maiali. Più porci che uomini.

Quella volta, in riva al delta del Po, Leo seppe che la sua prima giovinezza era finita con la consapevolezza di essere uno dei miliardi di esseri in gioco¹⁹⁹.

L'alternarsi di vivide immagini di dissoluzione materiale e corporale a sempre più sottili intuizioni spirituali e memorie rivelatrici procede dunque lungo tutto l'arco del percorso di Leo, che diventa ora un viaggio di fuga e ora un viaggio di ricerca, posto che l'orrore e la morte cui il protagonista intende sottrarsi sono indispensabili alla sua illuminazione.

Lo struggimento che egli prova per Thomas, fatto di amore e senso di colpa, viene reso ad esempio con precisione chirurgica e forza travolgente nel dipanarsi di una lunga sequenza che incastra

¹⁹⁸ *Ivi*, pp. 950-951.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 953.

in un gioco di scatole cinesi ricordi di viaggio, memorie di infanzia e libere associazioni. La testimonianza del *delightful horror*, di cui si diceva, emerge nell'evidente volontà del protagonista di spingersi e perdersi in una peregrinazione verso il rigore invernale dell'Europa settentrionale che gli provoca un «senso di piacevolezza» e si concretizza in diverse visioni significative. Sul ponte di un traghetto nel mare del nord, immerso di colpo in una nebbia fittissima, egli viene travolto dal suono «quasi ancestrale» della sirena di una nave russa che incrocia la rotta del traghetto. La sagoma nera ed enorme della nave, apparsa dal nulla a pochi metri e nuovamente inghiottita nella nebbia dopo istanti impressionanti e onirici, causa a Leo un'eccitazione dei sensi e della mente «come avesse appena avvistato Moby Dick»²⁰⁰.

Nel suo spostarsi verso nord, Leo sta per approdare via mare a Londra. Al suo arrivo, una veloce riflessione, sulla quale torneremo dopo per comprenderne appieno la portata, funge ancora una volta da anticipata interpretazione di quanto verrà descritto. Parte da qui il resoconto in analessi di un viaggio nella Germania dell'est fatto

²⁰⁰ Sulle visioni di naufragio e tempesta, evocatrici di sconcerto e di conoscenza, all'interno di una più ampia indagine sul Sublime, si vedano le pagine dedicate a Herman Melville e a Victor Hugo da B. SAINT GIRONS: «Hugo evoca il fragore dell'abisso che disperde ogni armonia: è "l'immensa voce bestiale del mondo", è l'"informe che urla", è "la museruola disfatta del gorgo" è "la velleità di rivincita del caos sulla creazione". L'ombra viene a "tastarci", così che la "prossimità dell'ignoto" diventi "palpabile". Ma l'ignoto non è l'irrazionale: "Il capriccio non esiste. Le cose sconcertanti che, nella natura, chiamiamo capriccio e che, nel destino, chiamiamo 'caso' sono tronconi di leggi, appena intravisti"», in *Il Sublime*, Il Mulino, Bologna 2006, p. 163. Sono proprio queste leggi, testimonianza di una intelligenza del mondo celata nella apparente casualità degli eventi, che Leo ricerca nella sua fuga fatta di osservazione e apprendimento. Leggi che, scombinandoli, in realtà governano in modo stringente i piccoli destini umani. Leggi, sia ben chiaro, che forse esistono e forse no, che forse costituiscono la manifestazione del trascendente e forse sono solo caos. La risposta di Tondelli in proposito non mi pare definitiva.

con Thomas alcuni anni prima. Visitare la città di Dresda e riflettere sulle sue rovine riporta il protagonista a un angosciante ricordo d'infanzia: la prima volta che, in uno sceneggiato televisivo, ha visto la rappresentazione di un campo di sterminio. L'esperienza lo aveva fortemente impressionato:

Per anni e anni il senso di colpa di quelle camere a gas, delle torture, delle distruzioni lo aveva perseguitato come se ne fosse stato lui, il bambino-Leo, il principale responsabile. Poi, crescendo, era riuscito a mettere tutto questo in un angolo del suo sentire [...]

Poi una mattina, sulle rive dell'Elba, con un braccio leggermente appoggiato sulle spalle del suo amico, quella ferita di paura si era riaperta. E lui si trovò sull'orlo del panico. Presto sarebbero venuti a portarlo via, questo pensava. Arriveranno e mi porteranno via. Si prese la testa fra le mani e strinse gli occhi cercando di convincersi che non stava succedendo nulla, che niente era vero. Ma arrivavano i soldati con i camion. Urlavano, picchiavano, lo separavano dalla sua famiglia, da sua madre, da suo padre e lui si trovava solo davanti a una camera a gas a veder sfilare un interminabile corteo di ombre curve e disperate. Vedeva la guerra in quel momento, sentiva la carne che gli veniva strappata, sentiva il fetore dei forni crematori e l'aria gli sembrava irrespirabile, annerita, tossica e non riusciva a vedere Thomas, Thomas era lontano, lontano...²⁰¹

Una sagoma inquietante nelle nebbie del mare del nord, Londra, Dresda, uno sceneggiato visto in televisione da bambino. Il dedalo mentale, del quale Tondelli percorre insieme al lettore i corridoi, procede per sovrapposizioni di piani temporali e psicologici. Il senso di colpa derivante dall'essere sopravvissuto allo sterminio,

²⁰¹ *Ivi*, pp. 973-974.

che dovrebbe riguardare soltanto una sfortunata generazione di ebrei, viene trasmesso a un bambino dalle crude immagini di un film (è la visione delle immagini, teniamolo a mente, a scatenare la suggestione: «Non ero nato e non ho niente a che fare con quei cumuli di cadaveri e con quelle fosse di scheletri ammassati. Perché allora *mi fanno vedere* le camere a gas? Io non ho fatto niente, niente, niente di tutto questo», pensa il bambino Leo). Al momento della malattia di Thomas, e precisamente dopo che Leo ha “visto” le stimmate della morte solcare il corpo dell'amato, un senso di colpa simile a quello provato da bambino si fa di nuovo strada in lui: è ancora il peccato irredimibile di chi è destinato a sopravvivere. L'approssimarsi delle coste inglesi, così, rappresenta un'idea di salvezza e rigenerazione in un luogo, un'isola appunto, non inquinato dalla storia che Leo vuole lasciarsi alle spalle. E infatti, tornando a quella riflessione anticipatoria, che sta a monte delle citazioni già richiamate, se ne comprende meglio il senso:

Londra avrebbe dovuto essere soltanto un punto di riferimento, la tappa finale del viaggio. E invece, durante la traversata per mare, diventa per lui un'idea di salvezza. Dopo circa un mese di piccoli spostamenti ora sta finalmente lasciando il continente e con esso il corpo martoriato di Thomas. Si lascia alle spalle la guerra, i cadaveri, il dolore, i campi di sterminio, le città distrutte e rase al suolo. L'Inghilterra gli appare come un paese separato e distante in cui non conosce nessuno e nessuno lo conosce, in cui può stare solo senza soffrire di solitudine, in cui può camminare, sedere al pub, bere, scrivere senza che nessuno lo guardi o lo disturbi. Dietro si lascia un continente in via di distruzione. Thomas era la storia; il suo paese e la sua lingua gli scenari di guerra.

Ma Londra diventa molto di più. Non appena arrivato, Leo cerca istintivamente (e trova) altre testimonianze di decadenza,

stavolta quella di un'intera civiltà. Nota i numerosissimi immigrati che nella grande città vivono oltre le soglie della povertà eppure dimostrano una voglia di vivere, un desiderio di salvezza e di riscatto che i londinesi, gli occidentali, hanno ormai smarrito nelle pieghe di un benessere esteriore che è destinato a esaurire presto la sua forza propulsiva. La variegata e precaria umanità che ha visto scendere carica di bagagli modesti all'attracco di Folkestone, i vecchi indiani, i bambini, i pakistani, le famiglie di immigrati turchi, la incontra ancora durante la ricerca di un appartamento. La scarsa disponibilità economica porta Leo a battere anche zone ben diverse da quelle della Londra benestante di South Kensington o Chelsea. E di nuovo l'intuizione gli giunge in virtù della sua condizione emotiva e sentimentale, più che dall'osservazione oggettiva della realtà. Quel che vede lo interessa per un motivo preciso, strettamente connesso al suo statuto sentimentale di vedovo non legalmente riconosciuto, che cerca una via per ritualizzare la sua perdita e dunque per metabolizzarla.

Ora non lo interessa più l'appartamento. *Gli interessa vedere e cercare di capire in nome di Thomas.* Sente come un dovere spingersi nelle più sordide palazzine-albergo dove vivono in maggioranza indiani, pakistani, studenti africani, camerieri west indians, ragazzi giamaicani²⁰².

È il ricordo della malattia e della morte di Thomas, messo in parallelo con il crepuscolo di una società malata che finirà soffocata dagli stessi reietti che fin qui ha sfruttato, a sollecitare al protagonista, ed evidentemente all'autore, una serie di considerazioni di natura politico-sociologica.

²⁰² *Ivi*, p. 980 (corsivo mio).

Che cosa sta facendo questo vecchio, decrepito continente al Terzo Mondo? Questo popolo di pirati e di beoni rissosi alle sue ex colonie, ai suoi ex sudditi, a chi ha piegato con la frusta e la violenza dopo averlo depredata e sfruttato? Con quale ipocrisia l' europeo impone regole e comportamenti come se i valori fossero ancora dell'Occidente quando invece tutto dimostra il contrario? Qual è la ragione per cui da ogni angolo del mondo i più disgraziati, i più poveri, i reietti della storia, le valanghe di straccioni, le orde dei pezzenti e di mendicanti invadono la città dovendo addirittura scimmiettare, per integrarsi, di essere educati, perbenisti, ipocriti come tutta intera la middle class europea? Come non provare una immensa, profonda, proprio interiore vergogna nel vedere gli occhi del ragazzo indiano con la sua giubbetta McDonald steso sul letto nel tentativo di recuperare qualche ora di sonno fra un turno e l'altro? Il risultato, pensa Leo, è che ci stiamo contendendo le città palmo a palmo con i poveri. E lui può già vedere la vecchia e malata Europa, con tutta la sua grandeur e la sua cultura e la sua boria, il suo tè delle cinque e le sue cerimonie accademiche, abolita, occupata, conquistata dalle masse dei più miseri, dei più affamati, dei più sfruttati. Sarà la loro guerra. I poveri si vendicheranno seminando figli ovunque, riproducendosi a raffica come il crepitio delle mitragliatrici, occupando ogni postazione con i propri cadaveri, usando se stessi come forza di sfondamento. Vinceranno, e di loro, evangelicamente, sarà la terra²⁰³.

Non deve stupire che il tono di questa lunga citazione (riportata senza tagli proprio per restituirne la piena misura) sembri fuori contesto rispetto all'oggetto molto intimo della storia. Come sopra accennato, l'analisi sociale e la profezia della prossima lotta di classe che, inevitabile, verrà, scaturiscono sempre e comunque dal

²⁰³ *Ivi*, pp. 982-983.

ripiegamento sul proprio personale, dal lutto non elaborato per la perdita dell'amato. Il tentativo di allontanarsi da quello, di esorcizzarlo, porta Leo a confrontarsi col mondo esterno, nel quale però rintraccia costantemente il riflesso della propria condizione interiore. Il corpo oltraggiato di Thomas e la fine tragica del loro amore nell'indifferenza del mondo vengono traslati in una dimensione pubblica, globale, e diventano il tramonto dell'Occidente (o quantomeno la sua dolorosa trasformazione). E ancora: la mancanza di legittimazione della condizione omosessuale della coppia e, di conseguenza, il mancato riconoscimento sociale del sentimento su cui si fonda – l'impossibilità di compiere tutti quei gesti che sono consueti e scontati per una famiglia "normale", come assistere il proprio caro in ospedale senza dover passare per l'altrui tolleranza – pongono Leo e Thomas su un piano assimilabile a quello dei migranti che vivono ai margini di una società che li ingloba ma non li assomiglia davvero, almeno non senza pretendere di alterare la loro identità.

Sulla questione omosessuale e sulla dimensione spirituale che la concerne avremo modo di soffermarci più avanti. Nell'immediato, preme invece ribadire che questa improvvisa apertura al mondo esterno, resa nelle forme di un inatteso sermone politico, parte in realtà da uno stato interiore, da questo trae linfa e ragion d'essere e a questo finisce col ritornare. Parlando d'altro ancora una volta Leo/Tondelli parla di sé. Parlando d'altro e anche di sé, raccontando esperienze estreme col massimo nitore di una fulgida narrazione in terza persona, l'autore interpreta se stesso sondando anfratti di cui prima di scrivere, forse, nemmeno sospettava l'esistenza, e ogni cosa, ogni fatto riportato prende senso pieno leggendolo nella prospettiva di spietata introspezione che lo stesso autore impone quale condizione della lettura.

In proposito, l'ultimo esempio di questa sezione è emblematico di come il lavoro di scavo del sé sia necessario a scoprire le vere

ragioni delle azioni raccontate, e quanto queste ultime rilevino unicamente per indagare e meglio interpretare quell'interiorità. Verso la fine del secondo movimento del libro si racconta di un'esperienza sessuale sadomaso nei camerini di un locale di spogliarello di Washington. Leo non è avvezzo a simili pratiche; il suo stupore e il disagio vengono resi infatti dall'ennesima sovrapposizione di memorie per libera associazione. La costrizione con lacci di cuoio, lo strangolamento e la violenza fredda e implacabile di quell'erotismo vengono messi sullo stesso piano di un intervento chirurgico durante il quale il protagonista, per un difetto dell'anestesia, è rimasto cosciente, ancorché paralizzato, fino al momento di essere intubato. Il senso di soffocamento, la forzata immobilità, la paura dell'ignoto delle due situazioni così apparentemente diverse sono paragonati con effetto straniante. Il senso dell'episodio emerge dopo alcune pagine, quando, accostandosi a un vecchio padre sofferente per aver dovuto seppellire un figlio, Leo riflette sulla vera natura del suo amore per Thomas, che, pur senza sembrarlo a prima vista, è una vera e propria ossessione di controllo:

E allora pensò che anche lui aveva sepolto, in un certo senso, Thomas. E che, sia lui sia il vecchio, erano assassini che in un modo o nell'altro avevano controllato fino alla fine la vita della persona che amavano. Fino a deporre nella fossa il corpo che avevano creato.

Allora Leo sente che questa necessità di sadomasochismo non è un impulso estraneo, ma forse la perversione più pura che abbia mai provato, quella più sincera. Perché lui è un torturatore ed è la vittima designata di quell'aguzzino che porta il suo stesso nome. Hermann, Thomas o chi altro sono solo gli strumenti di una sevizia che si sta infliggendo da quando ha preso coscienza di sé: e cioè del proprio bisogno di annullarsi e di morire.

La strategia delle camere separate si rivela infine per quel che è: un inganno. Nella terza e ultima parte del libro, appunto denominata *Camere separate*, Tondelli rivela come l'ostentato desiderio di libertà che il protagonista teorizza nel pensare un rapporto amoroso che contempra sia la consuetudine di una vita di coppia, sia il recupero di un proprio spazio autonomo, è in realtà un bluff, ossia esattamente il contrario di quell'esperienza totalizzante e distruttiva che per lui l'amore davvero rappresenta. La progressiva acquisizione di consapevolezza passa come abbiamo visto per il trauma della perdita dell'amato, che traghetta Leo da un'idea lecata di amore come vacanza dalla vita a un'altra di esperienza che sonda i recessi più oscuri e spaventosi della propria psiche. Nella ennesima rievocazione, Leo aspetta che Thomas venga a prenderlo in aeroporto dopo uno dei loro strategici allontanamenti e si abbandona a una speculazione molto eloquente:

Continuava a credere che l'amore fosse una meravigliosa vacanza dalla sua vita. Un week-end da passare insieme alla persona desiderata nella comodità, alla luce delle candele, con un paesaggio da ammirare e del buon rhum da bere. Forse "camere separate" era l'illusione fin troppo turistica, che la sua idea dell'amore corrispondesse a quella delle canzoni e dei libri. Ma quale altro tipo di amore poteva esistere?²⁰⁴

Il dubbio appena espresso si scioglie quasi subito. La riflessione viene interrotta dall'irrompere di Thomas, trafelato e in ritardo, nella sala aeroportuale. I due compagni si avviano, ma subito Leo sente che la lontananza dei mesi precedenti ha innalzato una cortina di disagio e diffidenza che non è facile vincere – e sempre più difficile diverrà in seguito. Ecco il limite di una maniera idealizzata

²⁰⁴ *Ivi*, pp. 1072-1073.

e troppo distaccata di amare. Quando arriverà anche l'ingombro di una terza persona, una donna con la quale Thomas decide di convivere, Leo avrà la conferma della incurabile incompletezza del suo modo di vivere il sentimento, una via troppo programmata e voluta, e proprio per questo mutila.

Così, quando Leo sfoglia gli atlanti sparsi per l'appartamento in cerca di una meta per il loro prossimo viaggio, pensa che si è inventato una forma di amore alla quale sta credendo e alla quale non chiede troppo; e così come è avvenuto per il suo sentimento religioso, confinato in uno spazio non di verità ma di ricerca, ugualmente sta accadendo per l'amore: la consapevolezza che non troverà mai pace e che, per quelli come lui, niente sarebbe mai sufficiente²⁰⁵.

Durante la sua errabonda elaborazione della perdita tragica di un amore così desiderato, Leo è dunque giunto, come sopra accennato, a comprendere che l'amore è per lui il contrario di quanto aveva fino a lì vagheggiato, ossia non l'edulcorata e liberale versione delle camere separate ma il possesso più vorace, la passione che vampirizza e annienta l'essere che ne viene investito. Le camere separate, più che una strategia per vivere l'amore sono uno stratagemma per la sopravvivenza all'amore; non la ricerca del modo di far perdurare un sentimento perfetto ma la constatazione che solo godendo di una passione smorzata, cerebrale, si può evitare di farsene risucchiare del tutto. Ed ecco dunque che Leo ammette la sua vera natura di amante rapace:

Deve finalmente procedere al disimpasto fra chi è vivo e chi è morto. Annullare l'avvoltoio che è in lui. Perché se una cosa è certa è che per tutti questi anni lui si è man-

²⁰⁵ *Ivi*, p. 1082.

tenuto in vita cibandosi delle spoglie mortali di Thomas, dissetandosi con il suo sangue, sfamandosi con la sua carne squarciata come un qualsiasi insaziabile predatore di carcasse nella savana²⁰⁶.

Per questo motivo quando, al termine del romanzo, incontra una persona che si interessa a lui, il protagonista fornirà una diversa interpretazione della sua teoria: «Capisce che deve tenersi un po' distaccato, distante da lui perché corre il rischio di frantumarlo: nessuno può essere così forte da reggere all'onda d'urto di una persona come Leo, o almeno, nessuno che gli voglia bene»²⁰⁷.

L'asestamento cui Leo si avvia al termine del percorso lungo il quale lo seguiamo è dunque l'accettazione che per uno come lui, per le persone dotate di forte emotività, di esacerbata sensibilità, il sentimento d'amore non può essere vissuto appieno; la passione e la carnalità che ne derivano devono invece essere stemperate, lasciate decantare in una camera di decompressione separata dal mondo reale. Altrimenti la violenza generata dall'incontro di vita e amore allo stato puro abatterà tutto ciò che incontra, perché l'energia elementare che ne scaturisce è troppo forte per la fragile anima umana. L'uomo non può esporsi nudo alla potenza della natura. Controindicazione di un siffatto atteggiamento è, ovviamente, l'incompletezza della propria sentimentalità, quel volere tutto e doversi sempre accontentare di qualcosa, confessato da Leo a Thomas in un momento di estrema lucidità.

Tutto questo viene ancora una volta reso in un passo descrittivo, molto intenso, nel quale si rinvengono gli estremi di uno sguardo attento a focalizzare il Sublime nella vivida potenza della natura leggendolo come riflesso dell'interiorità del protagonista.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 1088.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 1095.

Leo e il suo nuovo amico camminano lungo la “Passeggiata Rilke”, il sentiero che collega il castello di Duino a Sistiana.

Fa freddo, la foschia avvolge il profilo della rocca, il cielo è basso e il mare, di sotto, una lastra immobile d'acciaio. Il viottolo serpeggia sulla cresta della scogliera fra rocce bianche bucate, traforate dal vento come da migliaia di bruchi calcarei. Ma il terriccio sabbioso sul quale camminano è purpureo. E le frasche spinose nascondono grappoli di bacche color zafferano. Leo si arrampica su un masso, a strapiombo sul mare. Sente il vento sotto la pelle, spinge lo sguardo verso l'orizzonte, ma non può vedere null'altro che un fondale grigio screziato di aria e di vento, di densità acquose e di nubi cariche di pioggia. L'orizzonte non c'è, né può rintracciare un punto di separazione fra le acque e il cielo. Ombre argentee si specchiano nell'aria umida e salsa; lui stesso, sulla roccia, non è che un riflesso inconoscibile guardato dalle nubi e dal mare. Il castello, massiccio, assomiglia a un fortino. Si erge forte e pauroso come un complesso di colpa: l'avamposto della cupezza dal quale rivolgere domande senza risposta. In basso, dall'altra parte, seminascosto fra le rocce carsiche c'è Eugenio che lo guarda, senza sorridere, senza complicità. Lo guarda e si passa un filo d'erba fra i denti. Leo capisce in questo preciso istante che Eugenio sa. E sente con forza il desiderio, se tutto questo fosse mai in suo potere, di benedirlo²⁰⁸.

Come per le immagini in principio richiamate del volto invecchiato del protagonista e dei segni della malattia sul corpo di Thomas, anche nel brano appena citato il tratto possente che connota la natura e che trasmette turbamento è reso dalla precisione e dal rigore della lingua più che dall'oggetto della descrizione. Non c'è bisogno di rappresentare la furia degli

²⁰⁸ *Ivi*, p. 1094.

elementi per dar significazione dell'immanenza della natura che soverchia l'uomo (e delle pulsioni naturali dell'uomo che ne influenzano invincibili il destino). La scogliera di roccia bianca calcarea a strapiombo sul mare immobile, l'orizzonte denso di pioggia in cui cielo e mare si confondono in una massa cupa e opprimente inquietano semplicemente per la loro nitidezza e l'immobilità impenetrabile. Su questo sfondo si muove Leo che, da una prospettiva d'osservazione rovesciata, appare come un «riflesso inconnoscibile», distante e inaccessibile tanto quanto la scogliera. E invero a essere minacciosa, a incutere il *delightful horror* caro a Burke in questo caso è la potenza distruttrice della emotività del protagonista, che si ciba dell'oggetto delle sue attenzioni:

Lui sa di comportarsi come quegli insetti che infilzano un pungiglione nelle larve e per giorni e giorni le succhiano, le digeriscono, si nutrono sempre avvinghiati a quello squarcio iniziale fino al momento in cui non resta che un involucro accartocciato e completamente vuoto, un sarcofago senza mummia. E allora volano via alla ricerca di altro giovane cibo²⁰⁹.

Per questo motivo, per salvaguardare il suo giovane amico e il suo stesso equilibrio, si trova costretto a non vivere con pienezza le sue passioni, a disperderle lungo un più ampio orizzonte che non converga su un unico soggetto.

4. *Una questione rimossa*

Sulla scorta di tali riflessioni il protagonista, apparentemente, modula anche un rinnovato atteggiamento nei confronti del pro-

²⁰⁹ *Ivi*, p. 1095.

prio desiderio sessuale e, di conseguenza, della propria sessualità. Ma in questo caso il narratore/autore alza la posta del suo bluff delle camere separate. Il professato ridimensionamento della sfera sessuale in funzione del recupero del rispetto dell'altro e di una visione ecumenica del rapporto con il mondo, che affiora nell'ultima parte del libro, suona un po' forzato.

Tondelli, sfruttando la focalizzazione del suo protagonista, si pone alcune domande retoriche molto eloquenti e per certi versi sorprendenti, considerato l'argomento del libro:

Quale catastrofe iniziale ha permesso che l'Eros diventasse rintracciabile solo nell'ossessione della genitalità e non invece nel rispetto delle reciproche posizioni d'amore? Quante amicizie Leo ha visto finire, brutalmente, con dolore, perché uno dei due non concedeva il proprio corpo all'altro? Confinare la sessualità entro i dovuti limiti, circoscriverla, non è forse attribuirle il suo naturale rilievo?

Tutti accusano Leo di non fare l'amore. E il primo ad accusarsi, tempo fa, è stato proprio lui. Da quando poi si sa che non fa l'amore con nessuno il suo peso sociale si è affievolito fino a scomparire [...].

E poi conclude:

Tutti dicono di amare, ma Leo pensa che chi ama veramente gli uomini e il mondo intero, gli alberi, i fiumi e gli animali, quell'unico uomo è l'eremita. E lui, a suo modo, è un monaco. Questa è la sua diversità²¹⁰.

Mi sembra che due livelli distinti qui finiscano con l'essere confusi. Il discorso sul modo di vivere il sentimento, lo slancio verso gli altri e la passionalità che ne deriva non collima, né

²¹⁰ *Ivi*, p. 1093.

dovrebbe farlo, con quello, diverso, sulla gestione della sessualità. Quando Tondelli chiama in causa «l'ossessione della genitalità» oppure le amicizie che il protagonista ha visto naufragare «perché uno dei due non concedeva il proprio corpo all'altro» è all'essere gay che si riferisce, e all'omoerotismo, non semplicemente a una generica eccessiva leggerezza dei costumi. Simili affermazioni dunque sono più pesanti di quanto non appaiano a prima vista. Quasi che l'autore si ritrovi a prendere atto – per non dire a convincersene – che l'unica via possibile per vivere serenamente la propria omosessualità, in pace con se stessi e con il mondo e con una prospettiva di recupero di una spiritualità di matrice religiosacattolica, sia quella di sperimentarne una versione depotenziata, non conflittuale, astratta, desessualizzata. Eppure una simile visione mal si accorda con le molteplici prese di posizione che, in tema, lungo tutto il romanzo l'autore esprime con convinzione e nitore argomentativo, dando loro forma tramite scelte narrative spesso felici.

È sufficiente citare pochi brani per rendersene conto.

Più volte gli è capitato di dire: «Non posso vivere senza Dio, ma posso vivere senza religione». Poiché, se ha abbandonato la pratica della religione in cui è cresciuto e attraverso la quale ha imparato a segnare il mondo, il suo ambiente, i suoi sentimenti, l'ha fatto per un'inconciliabilità di fondo fra la sua vita e il suo misticismo. L'ha fatto perché portava non solo la propria emotività, ma anche la sua sensualità nella ricerca di Dio. Nello stesso tempo *vedeva la religione vissuta in modo sdilinquito, atrocemente svirilizzato senza la passione feconda, la recettività violenta della femminilità o l'esuberanza della virilità. Una religione senza sesso per uomini che hanno paura delle passioni e della forza dell'amore. Una religione accomodante, borghese, il più delle volte ipocrita. Mentre invece, anche nella sua silenziosa preghiera, lui era consapevole di mettere in gioco tutta la propria sessualità. Per questo leggeva*

Osea. Perché in quelle pagine non c'era una visione esclusivamente mentale del rapporto fra Dio e il suo popolo, ma una rappresentazione di corpi, di prostituzione, di abbandono, di delirio della separazione, di rabbia, di paterna protezione. Come succede da sempre fra gli uomini che si amano.

A volte gli era capitato di pregare mentre faceva l'amore. Il suo sguardo si distendeva sulla nudità del corpo desiderato con una devozione castissima, addirittura verginale [...] Potevano trascorrere ore in queste ricognizioni in cui il corpo dell'amato diventava l'universo, con le sue costellazioni e i suoi mondi²¹¹.

«[...] Vorrei essere felice nella mia religione, perché lo sto sentendo come un bisogno biologico, come mangiare, come bere, come fare l'amore. Ma voi sembrate non capire questo. *Io cerco di parlare con sincerità, ma voi negate la mia stessa esistenza.* Eppure per quello che lei e io ne possiamo sapere, anche i cani hanno un Dio» [...] Ma lui non poteva rinunciare a se stesso, *non poteva mutilarsi, diventare uno fra gli altri milioni di svirilizzati dalla religione, una povera anima moscia e penitente*, impaurita dal mondo. E per questo aveva lentamente abortito, giorno dopo giorno, il suo bisogno di Dio²¹².

In queste poche righe c'è la quintessenza del peculiare misticismo di Tondelli, la visione religiosa per la quale corpo e anima non possono in nessun caso andar divisi, che dà origine al suo dilemma. Egli sente crescere prepotente col passare degli anni il bisogno di trascendenza, sia per condizionamento culturale sia per l'umana necessità di trovare un conforto nel momento del declino. È pronto a riprovare anche la strada di una religione canonica, ma non può, non vuole assoggettarsi alla "svirilizzazione" del suo

²¹¹ *Ivi*, pp. 996-997 (corsivi miei).

²¹² *Ivi*, pp. 998-999 (corsivi miei).

sentimento religioso, alla negazione di quella sensualità che è per lui parte integrante del suo essere e che però la confessione cattolica non è disposta ad accettare. Molto appropriatamente infatti l'autore, sempre attraverso le parole del suo personaggio (ma in questi passaggi ancor più che nel resto del romanzo non mi pare abbia molto senso distinguere fra autore, narratore e personaggio), fa cenno al profeta Osea, che è il primo, nel Vecchio Testamento, a dare di Dio un'immagine terrena, corporale, trasfigurando il rapporto di Yahweh col popolo ebraico in quello dello stesso profeta con la moglie infedele.

L'inconciliabilità fra il modo tondelliano di sentire il divino e il cattolicesimo emerge piena quando Leo parla dei suoi turbamenti a un sacerdote durante una confessione, accorgendosi che è proprio quest'ultimo a rimanere sconvolto, a preferire un atteggiamento di chiusura completa piuttosto che la ricerca di un punto d'incontro. La reazione emotiva di Leo è di sdegno e di immediato arrocco sulle posizioni precedenti, stilisticamente sottolineate col ricorso, sia pure misurato, a una serie di metafore falliche per definire la situazione: «non poteva mutilarsi, diventare uno fra gli altri milioni di svirilizzati dalla religione, una povera anima moscia e penitente».

È ben chiaro del resto a Leo che il rifiuto oppostogli dalla Chiesa è in linea con quello manifestato dalla società in generale, per la quale l'omosessualità è una condizione priva di diritti civili e umani, che viene tollerata in ambiti specifici di scarsa rilevanza (momenti ludici, eventi eccezionali), ma del tutto ignorata o comunque relegata ai margini nelle questioni politiche, nella quotidianità e nei momenti di maggiore e dolorosa intensità emotiva della vita delle persone, nei quali conta davvero solo chi è riconosciuto dal diritto di famiglia. Ciò risulta evidente in occasione della malattia di Thomas:

Hanno scritto insieme, hanno suonato, hanno ballato. Si sono azzuffati, si sono strapazzati, anche odiati. Si sono

amati. Ma è come se improvvisamente, accanto a quel letto di agonia, Leo si rendesse conto di aver vissuto non una grande storia d'amore, ma una piccola avventura di collegio. Come se gli dicessero vi siete divertiti e questo va bene. Ma qui stiamo combattendo per la vita. Qui la vita è in gioco. E noi, un padre, una madre, un figlio siamo le figure reali della vita.

Leo sente allora l'interezza della propria vita abissalmente separata dai grandi accadimenti del vivere e del morire. Come se avesse sempre vissuto in una zona separata della società²¹³.

Dopo questo ampio sfoggio di consapevolezza del proprio statuto interiore e della volontà di contrapporre la propria natura a un'organizzazione sociale e confessionale che la rigetta, lo scioglimento conclusivo in direzione di una mistica asessuata ed eremitica non può che lasciare delle perplessità. È una ben amara conclusione, quella che porta Tondelli a scegliere, per il suo personaggio alter ego, il ridimensionamento della sessualità come via eletta alla riconciliazione col mondo che lo circonda e, soprattutto, con la pulsione verso il divino che sente crescergli dentro. Ma, più di questo, può sembrare una scelta incongrua. Un finale amaro sarebbe da un punto di vista critico non eccezionale, posto che non sta al critico entrare nel merito della visione del mondo e della vita di un autore (si può essere o meno d'accordo con lui ma ciò non ha rilievo artistico). Quel che par di notare di primo acchito è invece che questo finale, oltre che amaro nella sua arresa riconciliazione, sia irrisolto nella logica evolutiva del protagonista assoluto del romanzo, che pare non dare seguito alle premesse poste in principio. Per argomentare con ragion veduta in proposito, deve però aversi riguardo alla concezione integrale dell'opera.

²¹³ *Ivi*, p. 940.

Camere separate è un romanzo con un impianto affatto singolare, nel quale il piano finzionale e quello di realtà si confondono con la naturalezza e la frequenza con cui la voce del narratore e quella del protagonista si sovrappongono l'una all'altra; un romanzo nel quale Tondelli usa la forma narrativa per parlare della sua esperienza o, quantomeno, della sua visione del mondo trasposta nell'esperienza del personaggio da lui creato. I processi mentali di Leo, le sue valutazioni, la sua dimensione spirituale sono palesemente quelli di Tondelli, come testimonia il riutilizzo di brani scritti dall'autore in prima persona nei *Biglietti agli amici* o in altre sedi, che ritroviamo a dar sostanza alla voce e ai pensieri di Leo²¹⁴. Che si voglia chiamarlo romanzo-confessione, romanzo-verità o in qualsiasi altro modo, la coerenza nella rappresentazione del mondo interiore del protagonista e la consequenzialità della sua evoluzione assumono un senso diverso rispetto a una qualsiasi altra opera di fiction. Proprio perché Leo non è un mero frutto di fantasia, ma è un "quasi Tondelli", proprio perché, di Tondelli, Leo acquisisce gusti, bisogni e speranze, forse la sua non completa coerenza interiore rivela più che una forzatura artistica dell'autore, più che un difetto tecnico della sua scrittura, un supplemento di verità. A rassegnarsi alla sublimazione della sua identità sessuale pur di avere in cambio il conforto della religione, di un'idea religiosa condivisa con una larga comunità, non è Leo, ma proprio Tondelli. E le contraddizioni del personaggio Leo sono dovute al fatto che esso non è del tutto un personaggio, ma una delle forme nelle quali si esprime la personalità del suo autore. In questo particolare momento della sua vita Tondelli vuole credere in Dio e non in un Dio qualunque, vuole credere nel Dio della sua infanzia, della sua

²¹⁴ Scriverà l'autore a Françoise Wahl: «Sto lavorando a *Camere separate* strapandolo 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, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit, p. 1213.

comunità di appartenenza, il Dio del luogo dove andrà a morire. Se però non siamo disposti ad accettare le incoerenze di una figura finzionale, poiché le giudichiamo come altrettante cadute dell'opera che le contiene, non possiamo fare altrettanto con le incoerenze di un uomo in carne e ossa, la cui esposizione è indice di debolezza, forse, ma anche di onestà, e vanno dunque tenute nella giusta prospettiva e considerazione.

Il pericolo naturalmente è quello di confondere l'uomo con l'autore, l'opera con la vita, ma in questa fase della vita e dell'opera di Tondelli non è facile, e forse nemmeno proficuo, mantenere i due piani separati. A farlo si rischierebbe di ricavare una visione troppo incompleta per essere soddisfacente. Di contro è bene evitare certe esegesi unidirezionali che hanno condotto parte della critica ad attribuire al correggese intenti che non sempre gli appartenevano, fino a una rilettura della sua intera opera secondo una chiave confessionale²¹⁵.

5. *Omosessualità e religiosità. Due declinazioni dello stesso verbo, fra critica ed esperienza*

In merito alla trattazione delle tematiche omosessuali, soprattutto, è stato notato²¹⁶ come Tondelli sia stato fatto più volte oggetto di ridimensionamenti o di esegesi forzate, a seconda del sistema valoriale di riferimento dei critici che di volta in volta se ne

²¹⁵ Mi riferisco naturalmente alla critica cattolica e in particolare, ma non solo, all'interpretazione fornita da A. SPADARO in *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002.

²¹⁶ Si veda il saggio di L. PRONO, *A Different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in «International Journal of Sexuality and Gender Studies», vol. 5, n. 4, pp. 295-310, ottobre 2000, in traduzione sul sito web «Caro Pier – Studi gay», <http://digilander.libero.it/CarMan/caropier/studies2.htm> col titolo *Un altro Pier: La riscrittura dell'omosessualità nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*.

sono occupati. Curiosamente, tali atteggiamenti, tenuti da interpreti che per formazione e per obiettivi sono assai lontani fra loro, hanno spesso comportato, sia da un versante che da quello opposto, un risultato simile, ossia quello di mettere in ombra o fraintendere una componente che dovrebbe invece ritenersi di indiscusso rilievo nell'opera del correggese. E invero, diversi critici cattolici hanno fornito interpretazioni fin troppo parziali delle questioni relative alla sessualità messa in scena da Tondelli, orientandosi a cogliere anche nelle sue opere giovanili un segnale univoco di quel riavvicinamento alla religione, che sicuramente si realizzò nell'ultima parte dell'esistenza dell'autore. Di contro, alcuni critici gay hanno minimizzato la portata di Tondelli quale autore omosessuale, non giudicandolo sufficientemente affermativo e militante, e hanno altresì ignorato quella pulsione alla trascendenza che non va invece trascurata in quanto proiezione, atipica e interessante, della sua sessualità.

Nella multiforme carriera del correggese il tema omosessuale, com'è ovvio, ricorre spesso. Si riscontra però un graduale cambio di tono nell'affrontarlo dalle prime opere a quelle della maturità. In *Altri libertini* e *Pao Pao*, lo si è accennato nel secondo capitolo, i personaggi non si fanno condizionare dalla sessualità, non è quest'ultima a dominare le loro vite ma sono essi stessi a gestirla e a viverla con esibita naturalezza. Quasi che proprio attraverso la pubblica manifestazione, talvolta estrema, della propria diversità sessuale, se ne ottenga una pacificante normalizzazione: più se ne parla, più essa diventa un dato quotidiano che non necessita di una specifica considerazione critica.

Col giro di boa rappresentato da *Rimini*, invece, il racconto della sessualità e, di conseguenza, dell'omosessualità viene problematizzato e socialmente contestualizzato molto più di prima, con una ricaduta nella sfera religiosa dei personaggi (e dell'autore) sempre più rilevante. Ne sono chiara testimonianza le inquietudini sofferte

da figure come Bruno May (in *Rimini*) e, soprattutto, il Leo di *Camere separate*, che vengono rappresentate in una sempre più indistinguibile sovrapposizione con l'autore.

Al fine di chiarire l'interazione tormentosa fra sesso e religione in Tondelli, sarà utile e propedeutico menzionare alcuni brani della testimonianza di Pierre Riches, un sacerdote molto singolare, allievo di Wittgenstein e amico di artisti come William Burroughs, Giorgio Manganelli, Lou Reed, che è stato anche amico e consigliere spirituale dello scrittore di Correggio e che, riguardo al tema dell'omosessualità, ha mantenuto opinioni di grande apertura, non certo condivise dalla dottrina cattolica prevalente («il mio atteggiamento in proposito [...] era di considerare l'omosessualità come una variante all'interno della sessualità umana, e per ciò stesso accettabile»²¹⁷). Riches formula senza mezzi termini una considerazione assai utile per comprendere la natura della religiosità di Tondelli e la profondità del dissidio interiore che essa gli ha causato:

Pier Vittorio era un uomo di preghiera, e negli ultimi anni usava certamente, per le sue preghiere, quel che i preti usano ogni giorno: le preghiere del breviario, composto in gran parte di Salmi [...] Pier Vittorio era un credente che credeva anche nella Chiesa. Non si trattava di un credente, per così dire, illuminista.

Ovviamente, la sua posizione di credente non avrebbe potuto che essere posta ai margini, considerato l'atteggiamento della Chiesa rispetto all'omosessualità, anche perché non è che Pier Vittorio rinunciasse al sesso, quando aveva vent'anni²¹⁸.

217 M. CANALINI (a c. di), *Tondelli e la religione. Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 28. Riches è evidentemente la figura alla quale Tondelli si è ispirato per dare forma al padre Anselme di *Rimini*.

²¹⁸ *Ivi*, pp. 31-32.

Certo, gli davano non solo fastidio, ma anche rabbia e dolore certe prese di posizione rigide della Chiesa e certe sue durezza; ma aveva capito che la Grazia di Dio è data a tutti, e ne usava pienamente²¹⁹.

Il Tondelli credente non si limita dunque ad avere fede in Dio; egli crede anche nella Chiesa, vi confida come istituzione, trova ristoro nella pratica dei suoi rituali, ed è da qui che muove il disagio di sentirsi scisso nel profondo della sua natura più intima fra le tensioni del corpo e quelle dell'anima. È questo il *metaphysical bug*, il tarlo metafisico cui si fa riferimento in *Camere separate*, in particolare nelle righe finali nelle quali si accenna alla fine del protagonista. Quel tarlo metafisico, che è un termine coniato dalla scrittrice Iris Murdoch e deriva proprio da un'esperienza di Pierre Riches, al quale la Murdoch lo aveva attribuito in ragione dei suoi interessi prima filosofici e poi religiosi²²⁰, nella accezione di Tondelli si riferisce all'impossibilità di recuperare un equilibrio duraturo perché messo alla prova insuperabile di conciliare le pulsioni di una sessualità che non vuole reprimere e le sue contrastanti convinzioni religiose, cui per cultura, per consuetudine e per fede non riesce a rinunciare.

Fulvio Panzeri, critico di formazione cattolica, riduce invece la religiosità di Tondelli a un tema indubbiamente presente, ma che «percorre timidamente la sua opera», nella quale la questione viene affrontata da un punto di vista meramente intellettuale, che porta lo scrittore ad approfondire anche altre religioni, come quella ebraica, o da un punto di vista strettamente esistenziale²²¹. Panzeri, all'indomani della morte di Tondelli, ha anche parlato dell'ultima

²¹⁹ *Ivi*, pp. 78-79.

²²⁰ *Ivi*, pp. 38-39.

²²¹ F. PANZERI, *Tondelli: né monaco, né libertino*, in «L'Avvenire», 12 dicembre 2001.

fase della sua vita e della sua opera come di un «sofferto cammino di uno scrittore verso la redenzione»²²². Si tratta di un ben noto, e molto sentito, “coccodrillo” nel quale il critico dà conto del forte riavvicinamento dello scrittore al cattolicesimo nel momento estremo dell’esistenza, della sua volontà di epurare i suoi scritti dalle espressioni più forti e blasfeme, che potevano offendere il nome di Dio e la sensibilità religiosa dei lettori, e si sofferma sull’immagine, elegiaca quanto retorica, di un uomo ormai fisicamente debolissimo che ritrova vigore nella Grazia accostandosi al sacramento della comunione. Vi si trovano insomma, mirabilmente sintetizzati, sia l’affetto verso un amico malato, sia la remora di stampo cattolico, involontaria ma presente, riguardo alla diversità sessuale, che per ciò solo imporrebbe una redenzione attraverso il potere salvifico del dolore. La lettura religiosa però, a detta dello stesso Panzeri, non può essere applicata semplicisticamente all’intera opera di Tondelli perché ne snaturerebbe il senso «nel tentativo di giustificare quelle che possono apparire evidenti contraddizioni»²²³. Panzeri cita peraltro un’intervista nella quale il correggese ribadisce con forza di non volere in nessun caso essere etichettato come scrittore cattolico, evidentemente trovandola una definizione asfittica e riduttiva. In questa affermazione pare di potere intuire una risonanza con una sentenza simile, pronunciata da Tondelli riguardo a una sua potenziale definizione di scrittore omosessuale, con la quale aveva dichiarato, proprio su un periodico di cultura gay, «Babilonia»: «Io non parlerei di omosessualità. Parlerei di amore e basta... Io sono un po’ stanco di queste separazioni fra un modo d’amare che in fondo mi sembra abbastanza simile a quello di tutti»²²⁴.

²²² IDEM, *Il sofferto cammino di uno scrittore verso la redenzione*, in «L’Avvenire», 18 dicembre 1991.

²²³ IDEM, *Tondelli: né monaco, né libertino*, cit.

²²⁴ L. ROMAGNOLI, *Amori inseparabili*, in «Babilonia», settembre 1989, pp. 14-

Da un ben diverso punto di vista, Gilberto Severini, autore gay certo non sensibile a mode intellettuali o speculazioni di matrice ideologica o dogmatica, ha rilevato come il senso religioso col quale Tondelli vive la propria omosessualità – cercando di farlo senza sofferenza, verrebbe da aggiungere – si riscontra nella affinità che egli sente di avere con la visione di un altro grande scrittore omosessuale che aveva maturato un sentimento religioso non scontato, ossia Carlo Coccioli. Tondelli si è dedicato con passione all’opera di Coccioli, intervistandolo e riportando le proprie conclusioni nel solito zibaldone de *Un weekend postmoderno*²²⁵, ove trasmette la sua soddisfazione nell’incontrare un autore italiano nel quale si rinvengano «quei tormenti e quegli entusiasmi per una religiosità pura e incorrotta, per una fede da vivere nella pienezza del proprio corpo e nella unicità della propria storia». È lo stesso Tondelli a ricordare che, a differenza di Coccioli, lui ritiene il Cristianesimo una religione ancora «praticabile»; cionondimeno l’affinità fra i due su questo tema risulta palpabile. La visione che Coccioli propone in *Fabrizio Lupo* (1952), fra eros, religione e omosessualità, precedente alla rivoluzione sessuale e per questo assai coraggiosa, coincide con quella postrivoluzione di Tondelli, che mostra altrettanto coraggio sia nel sottolineare la condizione ancora precaria e dimidiata dello statuto civile dei gay nel contesto sociale degli anni ottanta, sia nell’affrontare quel bisogno spirituale che, sempre per usare le parole di Severini, «né i locali gay, né la stampa gay o i rari dibattiti televisivi possono soddisfare».

Anche Antonio Spadaro, studioso gesuita che si è estesamente occupato dell’opera del correggese, riconosce, non senza una buona dose di apertura, lo stretto legame fra la concezione di Tondelli

16.

²²⁵ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, cit., pp. 489-496.

della sessualità e quella del sacro. Ma egli, ancor più di Panzeri, ne fornisce un'interpretazione molto sbilanciata in direzione di una redenzione fortemente anelata dall'autore, che avrebbe influito sulla scrittura delle ultime sue prove.

Che Tondelli sia stato un uomo, prima che uno scrittore, di profondi interessi religiosi non può evidentemente dubitarsi alla luce dei suoi scritti; quello che però appare forzato nella interpretazione di Spadaro è il far risaltare la dicotomia fra le prime opere e le ultime – dicotomia senz'altro esistente – esclusivamente in funzione di una opposizione fra trasgressione che allontana dalla fede e recupero di una condotta più riflessiva che conduce alla salvezza attraverso la pratica religiosa. Per Spadaro «all'ombra dell'abbandono-separazione le luci policrome della cultura della trasgressione si spengono perché incapaci di pronunciare una parola di salvezza»²²⁶. Tondelli lo avrebbe riconosciuto più volte (nello specifico della citazione il critico gesuita rimanda a uno scritto in morte di Andrea Pazienza dove si parla di una generazione che ha creduto soltanto alla propria dannazione). La sua «ossessione di assoluto» (definizione di Geno Pampaloni) allora finirà con lo sfociare nel riavvicinamento alla fede canonica e alla celebrazione dei suoi culti come sbocco naturale, per quanto sofferto. Tale scelta sarà quindi il risultato «di una dialettica tra la libertà individuale fino alle pastoie dell'arbitrio e un destino soprannaturale dal sapore sempre più intenso della fede. In ogni caso il giovanilismo e l'arbitrio libertino delle prime opere è radicalmente messo in discussione su quella via di Damasco che è l'«abbandono»»²²⁷.

Da un punto di vista laico, forse spiritualmente più limitato ma che ritengo preferibile in ambito critico, mi pare invece di poter

²²⁶ A. SPADARO, *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in «La civiltà cattolica», IV, 1995, pp. 30-43.

²²⁷ *Ivi* p. 38.

dire che quelle che Spadaro definisce «pastroie dell'arbitrio», riferendosi all'ostentato e leggero libertinaggio degli esordi, siano semplicemente la libera espressione di un libero pensatore e ardito stilista della scrittura che gioca con la provocazione anche per mero gusto artistico e che, data la giovane età e le connesse prospettive, non pensa ancora alla morte. Non mostra dunque la gravità che caratterizza il secondo Tondelli, non perché ancora lontano dalla Grazia che lo folgorerà sulla via di Damasco solo più in là, ma perché le vicende reali della sua vita non lo hanno ancora portato a problematizzare la sua condizione esistenziale. Gli scritti dell'ultimo Tondelli, invece, grondano morte a ogni pagina. Rappresentano lo strumento eletto, l'unico che l'autore abbia mai avuto e voluto, per cercare e fornire una risposta alla domanda suprema ormai non più rinviabile, e all'umano timore che ne consegue. Tondelli si appresta a scrivere *Camere separate* già probabilmente conscio del suo destino²²⁸, e ciò non può non essere tenuto nella debita considerazione per mettere in prospettiva il tono e i temi che ricorrono in quest'ultimo romanzo.

²²⁸ L'unica affermazione precisa ed esplicita al riguardo, data la comprensibile riservatezza tenuta sul tema dalle persone più vicine all'autore, pare sia la testimonianza di Pierre Riches, che rivela come lo scrittore lo avesse informato di essere sieropositivo nel novembre del 1989; in M. CANALINI (a c. di), *Tondelli e la religione. Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 50. Si può dunque ragionevolmente ritenere che lo scrittore sapesse della sua malattia (o almeno ne avesse il sospetto) già prima di iniziare la stesura di *Camere separate*, sia in considerazione della prossimità della pubblicazione dell'opera a tale data, sia dai riscontri di Massimo Canalini che, in una nota prodromica alla pubblicazione dei volumi di documenti e testimonianze raccolti sotto il titolo *Tondelliana* (entro cui è compreso il volume appena citato), riferisce di un compagno di Tondelli scomparso per AIDS già nel 1986, cui sarebbe ispirato il personaggio di Thomas e che nella vita reale si sarebbe chiamato Mario: IDEM, *Su Piero. Gli anni con Tondelli al Dams di Bologna*, reperibile in rete al sito dello scrittore Enrico Brizzi : http://www.enricobrizzi.it/canalini_su_piero.htm.

Ritornando al punto di partenza, la stessa visione della sessualità, che Spadaro riconosce giustamente essere una chiave privilegiata per l'interpretazione della peculiare religiosità dello scrittore, viene però declinata in modo da farla rientrare nell'alveo di una accettabile concezione di matrice cattolica. La questione della castità posta da Tondelli nell'ultima parte di *Camere separate*, ove egli riflette anche nei termini, tipicamente cattolici, che la individuano come virtù mistica e addirittura come «uso sovrumano della sessualità», appare ancora una volta oggetto di eccessiva sovrainterpretazione critica. L'acquisizione di un erotismo completamente mistico, come mezzo per superare l'istinto umano all'accoppiamento e sublimarlo in direzione di una unione con la divinità, che trascenda il corpo utilizzandone comunque le pulsioni, è un tema sul quale Tondelli certo si sofferma, ma che non fa suo. La castità alla quale giunge, sempre raccontata nel romanzo attraverso l'esperienza di Leo, suona più come il compromesso di chi ha bisogno di una immediata riappacificazione con la spiritualità delle proprie origini, che non come una scelta piena e gioiosa. La sessualità religiosa cui Tondelli aspira è invece quella che non prescinde dall'uso del corpo ma che lo coinvolge in un rito privato, come viene descritto nel brano già citato in precedenza, nel quale Leo prega e trova una piena comunione col divino unendosi al corpo di Thomas. L'uso sovrumano del sesso, che invece si realizza nella sua negazione attraverso la castità, non appartiene davvero a Tondelli, né lo si potrebbe chiedere a un uomo che vede la propria sessualità già repressa e negata dalla società. Per l'autore l'astinenza equivale a rinuncia e repressione, più che a sublimazione. È bene ricordare in proposito tutti i numerosi passaggi del romanzo, molti già richiamati, in cui Tondelli dà sfogo, con misura e dignità ma pure con fermezza, al suo risentimento verso una società (e dunque una religione) per la quale l'amore omosessuale non ha pieno diritto di cittadinanza, trasformando così il

dolore di Leo per la perdita di Thomas in un lutto elevato all'ennesima potenza, una morte al cubo, amplificata dal rifiuto sociale del riconoscimento di uno status al superstite. A Leo viene negata la possibilità di istituzionalizzare l'unica cosa che gli rimane, ossia il ricordo di ciò che è stato: una coppia, un amore. Tondelli/Leo non cerca la castità come momento di elevazione spirituale; preferirebbe piuttosto avere la possibilità di amare, anche fisicamente, come è concesso agli eterosessuali e coltivare la propria fede in Cristo nell'ambito della coppia, pure tramite il rapporto fisico. Quello che la Chiesa chiede a ogni coppia eterosessuale. Ciò non è però ammissibile per la dottrina cattolica dominante, e per questo i suoi riferimenti conclusivi alla castità suonano più come una rinuncia materiale, strumentalmente fraintesa dalla critica, che come una conquista spirituale²²⁹.

Dall'altra parte, a testimonianza di una eccessiva rigidità ideologica di segno opposto, che invece tende a escludere lo scrittore dal consesso degli autori omosessuali che hanno trasposto con piena consapevolezza la diversità sessuale nelle loro opere, vi sono approcci come quello di Giovanni Dall'Orto²³⁰ che dipinge Tondelli, troppo semplicisticamente, come un gay represso che ha

²²⁹ In questo clima di dilemmi intellettuali e spirituali irrisolti si iscrive e si spiega la scelta, maturata dall'autore, di epurare alcuni passaggi delle sue prime opere da espressioni blasfeme e, addirittura, l'intento, accennato ma non concretizzato, di tagliare, nella versione francese di *Camere separate*, la scena del rapporto sessuale ambientata nel locale di spogliarello di Washington. Tondelli lo accenna in una lettera inviata alla traduttrice francese del libro, dal cui tono di incertezza si evince, in qualche misura, l'intrecciarsi di dubbio etico e considerazioni sulla propria cifra artistica: «Vorrei fare qualche taglio sulla parte di Washington cioè non vorrei descrivere dettagliatamente come in un film pornografico tutti i passaggi del rapporto tra Leo e il Boy. Vorrei tagliare prima... D'altra parte, come avrai ormai imparato in questi anni, il côté hard-core appartiene da sempre alla mia scrittura e non so... Devo pensarci.», in P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit, p. 1224.

²³⁰ G. DALL'ORTO, *Con le ali tarpate*, in «Babilonia», febbraio 1992, pp. 21-23.

rinnegato la cultura gay in nome di una fantomatica e irraggiungibile cultura universale dietro la quale avrebbe celato la mancanza di accettazione della propria condizione.

Le occasioni in cui l'autore si lascia andare ad affermazioni che rivelano insofferenza all'idea di essere inserito nell'ambito di una letteratura omosessuale, ovvero la messa in discussione del reale valore di una cultura gay di ampio respiro, pur senz'altro ricorrenti nell'ultimo periodo di vita dello scrittore, come risulta dalle interviste rilasciate a Romagnoli e a Panzeri sopra richiamate, non vanno però interpretate in maniera troppo drastica. In primo luogo, infatti, bisogna comunque attenersi al dato costituito dall'opera letteraria in sé, più che alle eventuali opinioni espresse dall'autore a commento e corollario del suo scritto. Le affermazioni presenti in un'intervista possono non essere riportate correttamente e, quando anche lo siano, rimangono asserzioni estemporanee, spesso corrispondenti all'umore del momento²³¹. Il senso profondo di un'opera letteraria è invece frutto di convinzioni maturate nel tempo e non dovrebbe venire inficiato o sopravanzato da poche veloci dichiarazioni dettate da un estro passeggero. Tondelli ha senza dubbio delle remore a qualificarsi e a lasciare che gli altri lo percepiscano come "autore gay", soprattutto per il timore che un'etichetta così fortemente caratterizzante comporti una ghettizzazione culturale e un'esclusione a priori da certe fasce di lettori non interessati (o che credono di non esserlo) a tematiche ricorrenti in ambito omosessuale. Il voler perseguire un orizzonte di interesse generale piuttosto che quello della particolarità gay, però, non necessariamente va interpretato, sulla scorta di quanto affermato da Dall'Orto, come un tentativo fallace di negazione della propria

²³¹ Dello stesso tenore, anche se in relazione a circostanze differenti, l'opinione espressa da Aldo Tagliaferri in merito alle ultime interviste rilasciate dall'autore in A. TAGLIAFERRI, *Intorno a Tondelli. Testo e contesto. (Conversazioni con Massimo Canalini)*, Transeuropa, Ancona 2004, p. 91.

essenza profonda. Non pare infatti possibile indagare gli aspetti psicologici e più intimi della sessualità di Tondelli, del suo grado di accettazione di essa, del suo modo di viverla, sulla sola base dei suoi comportamenti e dichiarazioni pubbliche (cosa che Dall’Orto fa, mi pare, con eccessiva e sbrigativa disinvoltura). Con equivalente carenza di prove, infatti, si potrebbe formulare un’ipotesi opposta. Si potrebbe per esempio interpretare la sua diffidenza verso una troppo marcata identificazione col mondo gay come derivante dalla volontà di evitare di predicare ai convertiti, e dunque come un tentativo, di forte valenza politica, di sensibilizzare un contesto sociale più ampio possibile verso problematiche cruciali per il mondo omosessuale.

Furio Colombo ha posto la questione con ben altro equilibrio, dando il giusto rilievo all’influenza che la sfera privata, la vita e i valori personali di un autore gay hanno sul suo lavoro, ma spostando opportunamente il focus del discorso dal modo di porgersi dell’autore a quello di percepirlo di pubblico e critica:

Se questo è il paesaggio, vita e valori personali del nostro autore non sono un dato privato da tacere discretamente. Perché sono parte del lavoro, sono cultura, sono elementi di una poetica in cui l’autore si è formato, che lui ha proposto.

È giusto filtrare il giudizio come se si trattasse di “messaggi speciali”? [...]

Questa è la domanda in più che manca, difficile da legittimare, difficile da omettere. Definire la cultura di Tondelli.

Vogliamo dire che gli scrittori gay passano *anche* qualche altro messaggio, ma che noi, i lettori e i critici non gay, dobbiamo restare nella parte universale della stanza? Oppure si vuol dire che anche l’altra parte del messaggio ci riguarda, se poniamo fine alla barriera, sia pure rivestita di civiltà e tolleranza, della “diversità”? O meglio che le identificazioni personali ed esistenziali sono irrilevanti perché

contano solo le regole del gioco, che in questo caso è un gioco di letteratura?

Ma se sono irrilevanti, perché tornano con tanta intensità e determinazione in tutte le pagine?²³²

Colombo non entra nel merito dell'analisi di Tondelli quale autore omosessuale, ma fornisce un principio metodologico per farlo, mettendo in evidenza che «se è diventato esplicito il gesto politico, che non cerca discrezione e non vuole silenzio, lo è diventato anche il testo», perché «le nuove immagini ci sono e sono lì, nelle pagine», e sta al lettore, al critico accostarvisi libero dalla discrezione perbenista che per anni ha imposto di fingere di non notare la portata sociale di scritti di matrice omosessuale, ma anche, d'altro canto, libero dall'imperativo di dover intendere ogni parola di un autore gay in funzione della sua peculiarità sessuale. Colombo infatti prosegue precisando che:

“Gay” non è “uno special interest group”. Non dà luogo a una fruizione speciale. L'artista gay, da Mapplethorpe a Tondelli, non ha altro pubblico che non sia *tutto* il pubblico. Ma a quel pubblico offre una visione poetica che si lega a una visione politica che a sua volta deriva da una catena di fatti anche privatissimi e personali²³³.

Pur non volendo minimizzare le parole dette da Tondelli, pare dunque più importante soffermarsi su quelle da lui scritte, che si consolidano e diventano rilevanti e autonome solo nel corpo del testo, anche quando scaturiscono dall'esperienza personale, che per un autore gay è mediamente più conflittuale e perciò più

²³² F. COLOMBO, *Tondelli*, in «Panta», n. 9, cit., p. 244.

²³³ *Ivi*, p. 246.

incisiva di quanto avvenga per uno etero, in considerazione dell'etero-normatività²³⁴ che domina la nostra cultura.

Al fine di allontanarsi dalla prospettiva appena descritta dalla quale buona parte della critica italiana ha analizzato Tondelli²³⁵, quantomeno in merito all'interpretazione dei risvolti omosessuali delle sue opere, può essere utile accostarsi alla lettura che qualche critico straniero esperto di *queer studies* ha dato della medesima questione. In particolare Derek Duncan si è soffermato sull'argomento in modo diretto e consapevole dei preconcetti e degli stereotipi di genere che hanno spesso caratterizzato la critica italiana. In un saggio del 2006²³⁶, Duncan ha riconosciuto – e, aggiungerei, ha dato quasi per scontato, rivelando una radicale diversità di punto di vista rispetto a molti suoi colleghi italiani – che il problema della manifestazione pubblica dell'omosessualità è elemento cruciale per una corretta comprensione dell'opera di Tondelli e del modo in cui essa è stata percepita all'esterno, poiché il suo lavoro appare al critico britannico come del tutto ed evidentemente incentrato sull'omosessualità, sul modo in cui essa viene espressa e sui significati che diffonde. Il corpo maschile viene esposto e utilizzato come terreno di confronto per formulare e mettere alla prova rivendicazioni sociali che sovvertono la con-

²³⁴ Utilizzo il termine nell'accezione indicata da Michael Warner come la tendenza della cultura eterosessuale dominante a considerarsi come l'unica, imprescindibile forma di aggregazione sociale, in M. WARNER (a c. di), *Fear of a Queer Planet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, p. XXI.

²³⁵ Mi riferisco non soltanto alla critica cattolica e a quella gay, ma anche ad altri interpreti, non caratterizzati dogmaticamente e senz'altro di vedute ampie, che però hanno circoscritto, nelle loro analisi, la portata omosessuale dell'opera tondelliana in favore di una lettura meno settoriale, come ad esempio C. PIER-SANTI in *Nel mondo di un altro*, in «Panta», n. 9, cit., pp. 94-101, o lo stesso A. TAGLIAFERRI in *Intorno a Tondelli. Testo e contesto. (Conversazioni con Massimo Canalini)*, cit. p. 105.

²³⁶ D. DUNCAN, *Reading & Writing Italian Homosexuality. A case of possible difference*, Ashgate Publishing, Aldershot 2006.

cezione corrente di individuo e della sfera di diritti a esso connessa. Lungi dal soffermarsi sulla presunta forza provocatoria degli scandalosi contenuti del primo Tondelli, che probabilmente da un approccio anglosassone non paiono così dirompenti²³⁷, nella sua disamina, Duncan traccia una linea di demarcazione fra la rappresentazione dell'omosessualità dell'autore nella prima fase della sua carriera, nel romanzo *Pao Pao*, e nella seconda fase, corrispondente a *Camere separate*. Nella prima opera vi è il racconto di un'omosessualità vissuta come marginalizzazione sociale ulteriore all'interno della realtà già di per sé marginale e repressiva del mondo militare. Entro di esso, la piccola e gioiosa comunità gay di cui il protagonista fa parte vive il proprio stato non come mezzo per transcendere la costrizione che le viene istituzionalmente imposta, ma come approccio finalizzato a un compromesso o, al più, come piccola forma di resistenza interiore e sottotraccia rispetto a un contesto che perlopiù la ignora. Riguardo a *Camere separate*, invece, Duncan propone una interpretazione poco diffusa, quando non addirittura avversata soprattutto dalla sponda critica più vicina alla famiglia dell'autore, secondo la quale l'aspetto più rilevante del romanzo sarebbe da individuare nel tentativo di creare un discorso significativo che implichi l'identità omosessuale maschile e l'AIDS inteso come tema sociale²³⁸. Viene lasciata aperta la questione se il discorso proposto da Tondelli attraverso la narrazione rappresenti una nuova strategia espressiva di resistenza ovvero di acquiescenza rispetto alla considerazione generale del problema, ma non viene

²³⁷ Al riguardo si veda anche l'opinione di J. BURNS, che ridimensiona provocatoriamente la portata dei contenuti osceni di *Altri libertini* (prescindendo forse troppo dal contesto sociale in cui quella rappresentazione si innesta), in *Code-breaking. The demands of interpretation in the work of Pier Vittorio Tondelli*, in «The Italianist», 20, 2000, pp. 253-273.

²³⁸ Sulla stessa linea già nel 1995 si era espresso J. CADY, *AIDS Literature*, in C. J. SUMMERS (a c. di), *The Gay and Lesbian Literary Heritage*, Holt, New York 1995, pp. 16-20.

messo minimamente in dubbio che il senso profondo dell'opera (e dell'intera attività narrativa di Tondelli) riguardi la rappresentazione della marginalizzazione omosessuale.

Da una prospettiva nazionale, nella quale l'approccio militante dei *gender studies* non è stato ancora adeguatamente metabolizzato, l'interpretazione di Duncan può forse apparire troppo schematica, ma essa ha l'indubbio pregio di fornire con semplicità e senza supponenza la lettura che, sorprendentemente, mancava quasi del tutto nel panorama critico italiano. Che l'opera di Tondelli sia incentrata su temi universali come l'amore, il rapporto di coppia, la perdita, la morte, l'elaborazione del lutto, il senso religioso, infatti, non dovrebbe distogliere l'attenzione dal fatto che tutti questi temi sono sempre, costantemente declinati da un punto di vista omosessuale. Quando l'autore parla delle remore di Leo a concedersi completamente in un rapporto quotidiano e routinario col partner, è alle dinamiche di desiderio e di relazione di una coppia omosessuale che si riferisce («Dovevano per forza normalizzare un rapporto che la società non poteva appunto recepire come norma? Non sarebbero divenuti lo specchio di quelle convivenze grottesche di omosessuali in cui qualcuno sempre cucina e qualcun altro va sempre al mercato a fare la spesa?»²³⁹). Così come, laddove il discorso si sposta sul senso di perdita per la morte dell'amato, la straniante solitudine che ne deriva scaturisce dalla particolare condizione del superstite di una coppia gay che, oltre al lutto e al dolore, deve fronteggiare l'irrilevanza del suo statuto giuridico di fronte alla società²⁴⁰ («Leo sente allora l'interezza della propria vita abissalmente separata dai grandi accadimenti del vivere e del morire. Come se avesse sempre vissuto in una zona separata dalla

²³⁹ P. V. TONDELLI, *Camere separate*, cit., p. 1067.

²⁴⁰ Si fa riferimento al riguardo al saggio già menzionato di L. PRONO, *A Different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in «International Journal of Sexuality and Gender Studies», cit.

società»²⁴¹). La rappresentazione del corpo, anche e soprattutto del corpo sofferente e dilaniato dalla malattia, è inteso in tutto e per tutto da un'ottica omosessuale²⁴². Il problema religioso, infine, è integralmente incentrato sulla questione del trovare un modo di vivere la fede cattolica senza rinunciare alla propria sessualità gay, ed è forse il campo nel quale l'esperienza e il punto di vista omosessuale dell'autore si fanno più stringenti e imprescindibili per lo sviluppo di ogni plausibile argomentazione in merito.

Che si propenda dunque per l'idea di un autore irrisolto sotto il profilo della omosessualità e della gestione della percezione della propria opera, oppure che si preferisca una visione più pacificata, in accordo con l'ecumenismo di certa critica cattolica, non può in nessun caso negarsi che il punto di vista attraverso il quale viene proposto ogni tema dell'opera di Tondelli, in particolare nel suo ultimo romanzo, è strettamente riconducibile a quello di un soggetto gay. Sovvertire questo dato di partenza equivale a sottovalutare o addirittura misconoscere il senso intero del suo lavoro.

6. *Una provocazione per concludere*

In un brano molto acuto raccolto nel numero di «Panta» del 1992 dedicato alla memoria dell'autore, Mario Fortunato formula un'ipotesi interpretativa originale e interessante²⁴³. Nota come Tondelli, fin dalle prime prove narrative, metta in campo un gioco di maschere stratificando la costruzione finzionale su dati che paiono appartenere alla realtà dell'autore, mentre ne sono invece lon-

²⁴¹ P. V. TONDELLI, *Camere separate*, cit., p. 940.

²⁴² Si veda in proposito W. L. BULLOCK, *Leo's passion: suffering and the homosexual body in Pier Vittorio Tondelli's Camere separate*, in «Italian Studies», vol. 62, ed. 1-2, Heffers Printers, Cambridge 2007, pp. 95-109.

²⁴³ M. FORTUNATO, *Le parole in maschera*, in «Panta», n. 9, cit., p. 117-122.

tanissimi. Egli «usa la gergalità, lo “sporco”, il “basso” (con tanto di omaggi bukowskiani e vitalistici), contemporaneamente [...] prendendone le distanze». Nonostante l'apparente biografismo, dunque, l'autore procede a un'operazione di artificio, di mimesi e configurazione di un io letterario che, ad onta di ogni suggerita corrispondenza con la realtà, è completamente falso. Questo travestimento avverrebbe sia in *Altri libertini* che in *Pao Pao* che in *Rimini* e rivelerebbe un'idea di letteratura come strumento di mediazione fra l'autore e la realtà che non va raccontata se non previo il sistematico occultamento di sé, perché «Tondelli non accetta comunicazione senza mediazione: per questo trova “intollerabile” che qualcuno (noi lettori) voglia “addentrarsi nella sua pelle e nei suoi nervi”».

Per Fortunato, però, con *Camere separate* il gioco di mimesi viene spinto oltre un limite estremo. Questa tensione costante a minimizzare il vero sé dell'autore, a comprimerlo, a nullificarlo e abradarlo per far posto all'invenzione romanzesca favorisce il sorgere di una narrazione che non finge nemmeno più di essere impalcatura entro la quale si scorge l'edificio della realtà, ma diventa essa stessa edificio, essa stessa realtà, sostituendosi all'originale ormai inesistente o irrilevante. Dietro la maschera si trova una nuova maschera che ne cela un'altra ancora. Il gioco si è a tal punto raffinato da imporre all'interprete di chiedersi se «la maschera è giunta ad aderire sul volto del suo autore al punto di non essere più maschera ma pelle e carne viva», per poi concludere che

È la scoperta di questa “realtà”, della sua irriducibile violenza interna, ciò che fa forse di *Camere separate* il romanzo più coraggioso e insieme meno riuscito di Tondelli. Perché, nel mentre l'autore sfonda il suo personale “muro del suono” per scoprire che l'ultimo travestimento corrisponde con l'io, e la nuova maschera scelta ha così finito con l'aderire al proprio volto segreto, gelosamente segreto,

in quell'istante tutto si sgretola e perde di senso. Il gioco è svelato, coraggiosamente: ma è anche finito. Senza il filtro della distanza, la consapevolezza letteraria di Tondelli non può che giungere a un punto estremo: è un punto di non ritorno. Il romanzo non racconta più se stesso (le proprie "forme"): ma prova a raccontare il suo autore come "realmente" è²⁴⁴.

Quel che ne deriva, dunque, per Fortunato è un definitivo cortocircuito fra identità e scrittura dal quale non è più possibile uscire, o, almeno, uscir sani.

L'ipotesi è senz'altro suggestiva ed è resa ancora più sinistramente affascinante dal destino di morte che attendeva Tondelli alla conclusione di quello che sarebbe stato il suo ultimo romanzo, quasi che il limite artistico ed espressivo dell'autore, il punto di non ritorno individuato da Fortunato, abbia trovato corrispondenza nel raggiungimento del limite biologico dell'uomo, o ne sia addirittura stato la causa.

Provo a proporre una variante sullo stesso tema. Dalla dedizione assoluta di Tondelli alla propria arte, dal modo pervasivo col quale ha scelto di interpretare il suo ruolo di scrittore, di intellettuale, di testimone – un ruolo a cui teneva sopra ogni altra cosa, se n'è avuta prova in più di un'occasione – pare di potersi dire che per lui il primato della scrittura sulla realtà non sia mai stato in discussione. In un passaggio rivelatore di *Camere separate*, Thomas dice a Leo (ossia all'alter ego di Tondelli): «Tu mi vuoi tenere lontano per potermi scrivere. Se io vivessi con te, non scriveresti le tue lettere. E non mi potresti pensare come un personaggio della tua messinscena». C'è in questa sentenza molto del metodo esistenziale di Tondelli.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 121.

Se è vero che la mimesi, il gioco finzionale sicuramente presente in *Altri libertini*, in *Rimini* e, secondo Fortunato, anche in *Pao Pao*, porta Tondelli, in una inesausta sovrapposizione con i suoi personaggi, a fingere (lasciar credere) di essere ciò che non è pur di rendere più credibile la propria voce narrante, di fronte al disvelamento del vero io dell'autore in *Camere separate* sorge legittimo un dubbio. Fortunato sostiene che quello che viene salutato come un nuovo corso nella narrativa del correggese, pregno di maggior consapevolezza di sé e quindi più libero dagli infingimenti narrativi, più “vero”, sia in realtà dovuto alla riproposizione di una versione estrema del medesimo gioco mimetico, una versione talmente sofisticata per la quale la maschera scelta aderisce perfettamente al volto nascosto dell'autore e, così facendo, lo svela. Forse si può andare ancora oltre.

Le prime maschere di Tondelli erano artifici completi, ipotesi di esistenze, esperienze e caratteri altri sperimentati narrativamente dal loro creatore. *Camere separate* è – deve esserlo per forza, non essendovene successive – l'opera della maturità. Con la maturità subentra l'accettazione (di quel che si è ma anche di quel che non si è) e questo comporta la somiglianza della nuova maschera all'originale. Tondelli non ha più bisogno di maschere distanti da sé, necessita anzi del contrario, di esplicitare la propria accettazione raccontandosi il più possibile. Una maschera però rimane sempre una maschera; anche se sembra delineare un sembiante che combacia col viso da essa celato, in realtà quel volto, il volto che si è prestato al calco della maschera, è comunque diverso. È già mutato, è più vecchio. Probabilmente è più banale.

Se è vero allora che Tondelli tiene più alla scrittura che alla vita, più all'immagine del reale che al reale, non può darsi che anche in *Camere separate* egli romanzi la sua stessa interiorità in un estremo mascheramento? Non sarebbe, in questo caso, la maschera che aderisce perfettamente al volto dell'autore rivelandone le sem-

bianze, ma il volto stesso a essere modellato per aderire perfettamente alla maschera. *Camere separate* sarebbe dunque il racconto di un io reale che diviene romanzesco in quanto appositamente educato, costruito, estetizzato in modo da poterlo pubblicamente mettere a nudo senza rinunciare all'arte, che è e rimane il fine ultimo. Come se Tondelli avesse lavorato su se stesso con uno strenuo esercizio psicologico, al fine di diventare ciò che aveva intenzione di descrivere²⁴⁵.

Avvitarsi oltre nella vertigine di una simile speculazione non è forse di grande utilità; i riflessi, come in una camera tappezzata di specchi possono infatti riprodursi all'infinito. Il tentativo esperito vale però da corollario a quanto poco sopra espresso circa le dispute critiche sulla visione dell'omosessualità in Tondelli. Nell'ambito del romanzesco, le possibilità esegetiche dell'interprete per quanto in astratto illimitate, se messe alla prova di un loro impiego concreto, si rivelano invece assai ridotte. È allora poco proficuo, da un punto di vista critico, voler distinguere, nella narrazione, la pura invenzione dalla realtà, o pretendere di sostituirsi all'autore per dire cosa questi "avrebbe dovuto" essere o fare con la sua arte. Al di là del valore letterario di una composizione, su cui è buona abitudine soffermarsi, argomentare e polemizzare, ogni opera narrativa andrebbe intesa semplicemente come imitazione della vita. Quanto l'imitazione sia attendibile o utile pertiene all'opinione e al gusto di ciascuno.

²⁴⁵ Massimo Canalini nel già menzionato libro intervista con Aldo Tagliaferri *Intorno a Tondelli. Testo e contesto. (Conversazioni con Massimo Canalini)*, cit., ha addirittura ipotizzato con insistenza e a più riprese che Tondelli non sia mai nemmeno stato omosessuale e che la sua sia stata solo una finzione di sapore e motivazioni letterarie. Si tratta di una speculazione priva di effettivi riscontri, che ritengo del tutto infondata (non ci crede fino in fondo nemmeno Canalini), ma il semplice fatto che un simile dubbio sia affiorato alla mente di un conoscente (se non proprio intimo amico) dell'autore pare significativo del carattere dell'uomo e del suo multiforme ed enigmatico rapporto con la realtà e con l'arte.

CAPITOLO VI

Oltre la scrittura e oltre il postmoderno. Il testimone influente

1. *Lettura carsica di Un weekend postmoderno*

Il corpus eterogeneo di scritti giornalistici e non, raccolti nei volumi *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta e L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, usciti nel 1990 il primo e, postumo, nel 1993 il secondo, è stato definito nei modi più svariati, sia dallo stesso autore che dai suoi interpreti. Romanzo critico, romanzo generazionale, zibaldone, autobiografia negata, caleidoscopio, catalogo, diario pubblico, miscellanea, panoramica, almanacco, enciclopedia, opera aperta, opera postmoderna, testamento²⁴⁶. Non poteva essere altrimenti, data la natura multiforme e variopinta di tali pubblicazioni, che contengono tutti o quasi gli argomenti di interesse, le suggestioni, le citazioni, i rimandi dell'intera vita culturale dello scrittore, racchiusi in una architettura densa di connessioni intertestuali che ricorda più la struttura apparentemente caotica (ma in realtà razionale) di una molecola di DNA che non una silloge sistematica di scritti. Nonostante infatti l'organizzazione dei testi, suddivisi in campi tematici (*Scenari italiani, Rimini come Hollywood, Scuola, Affari militari* ecc.), l'impressione che il lettore trae da un approccio canonico al testo è quella di un divario troppo ampio fra la varietà delle proposte di riflessione che possono ricavarsi dal materiale esposto e le limitate risorse di

²⁴⁶ Ne dà un saggio A. BERTONI in apertura del suo *Un weekend postmoderno come romanzo critico*, in «Panta», n. 20, cit., p. 121.

tempo e di comprensione di un sia pur attento interprete. Seppure, come rileva Alessandro Tamburini, l'eterogeneità dell'opera in questione «è deliberata, mediata da una meticolosa e si intuisce furiosa opera di revisione e montaggio con cui l'autore ha ricostruito il proprio itinerario attraverso la società e in particolare il mondo giovanile degli anni Ottanta»²⁴⁷, orientarsi in essa e averne contemporaneamente un quadro chiaro e completo appare impresa di non poco conto.

Ciò dipende anche dal processo che conduce dalla prima idea dell'opera alla sua realizzazione effettiva. In origine il progetto di Tondelli prevedeva una vera e propria prova narrativa che rendesse il clima festoso e creativo dei primi ottanta attraverso i suoi momenti ludici e mondani, con il racconto di alcuni *party* e la trascrizione delle “parlate” che li contraddistinguevano²⁴⁸. L'idea viene però abbandonata quasi subito²⁴⁹ e il “romanzo di una generazione” uscirà solo molti anni dopo nella forma collage, fra giornalismo, narrativa, saggistica e confessione che conosciamo²⁵⁰.

Per attenersi alla similitudine del DNA sopra accennata, si può dire che Tondelli abbia recuperato e rielaborato nel *Weekend* (*L'abbandono* va considerato come la seconda parte di *Un weekend postmoderno* e non come opera a se stante) il proprio intero codice genetico intellettuale, setacciandone la struttura elicoidale a beneficio di una fruizione pubblica, secondo un certosino lavoro di rimodulazione e spesso di completa riscrittura che, però, non

²⁴⁷ A. TAMBURINI, *Una storia di tutti*, in «Panta», n. 9, cit., p. 129.

²⁴⁸ F. PANZERI - G. PICONE, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, cit., p. 69.

²⁴⁹ Siamo fra il 1982 e il 1983, come testimoniano i brani superstiti di quel tentativo, raccolti nella sezione 5 de *Un weekend postmoderno*, in P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 189-206.

²⁵⁰ Non è un caso se, per espressa volontà dell'autore, la copertina dell'edizione Bompiani del *Weekend* e alcune illustrazioni interne sono collage di Juan Gatti, artista molto noto che ha collaborato con Pedro Almodòvar.

comporta *sic et simpliciter* una semplificazione del macrotesto²⁵¹ che se ne è prodotto ovvero una chiave d'accesso universale che ne illumina ogni aspetto. E difatti troppo vari sono gli spunti che se ne possono ricavare, così come troppo frequenti gli incroci e le bulimiche sovrapposizioni testuali per dirimere ogni nodo. Tondelli nel *Weekend* parla letteralmente di tutto, tutto merita la sua attenzione e la sua disamina critica. E quel che manca, come nota Giuseppe Bonura riferendosi alla dimensione della politica pura²⁵², contribuisce anche con l'assenza a marcare il punto di vista dell'autore, sia pure in negativo. Quel che c'è, di contro, soverchia ogni pur volenterosa intenzione inventariale. Si va dagli universi fantastici dei romanzi di Tolkien (con acuta avvertenza sulle strumentalizzazioni politiche di cui è stato fatto oggetto in Italia) al rock demenziale di Roberto 'Freak' Antoni, dall'estetica dell'Europa orientale rinvenibile nei thriller di Martin Cruz Smith come nel *punk* filosovietico nostrano, allo *yuppismo* allucinato dei post-minimalisti americani, e fino all'intimismo di Ingeborg Bachmann, dalle discoteche di Ibiza al rituale campagnolo dell'uccisione del porco. Rinvenire in questa messe di argomenti e riflessioni una

²⁵¹ Uso il termine macrotesto nella ben nota accezione delineata da M. CORTI in *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in IDEM, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, pp. 185-200, estendendone un poco i limiti. Il *Weekend* infatti risponde senza dubbio al prerequisite fondamentale posto da Corti, trattandosi ovvero di una raccolta di testi che presentano fra di loro una affinità combinatoria di elementi tematici e/o formali da cui risulta l'unità di senso dell'opera. Non pare che sia del tutto riscontrabile però la seconda condizione, pure individuata da Corti, seppur in chiave subordinata alla prima, ossia una progressione di senso che comporta l'inamovibilità dei singoli testi che compongono l'insieme, cioè il principio per il quale ogni brano non può che essere posizionato laddove effettivamente si trova, pena una alterazione di significato. Quest'ultima condizione, anche se qua e là presente, nel macrotesto tondelliano si verifica, mi sembra, più di rado.

²⁵² G. BONURA, *Postmoderni anni Ottanta tra effimero ed eterno*, in «L'Avvenire», 22 dicembre 1990.

strategia comunicativa unitaria è impossibile. Altrettanto impossibile è forse seguire l'invito, rivolto dall'autore in alcune dediche di suo pugno del libro (fra cui quelle a Sandro Lombardi e ad Alberto Arbasino²⁵³), a fare «un po' di filologia della nostra gioventù». Procedere infatti all'indagine filologica di un'epoca e di una generazione attraverso i testi e i documenti proposti di volta in volta dall'autore rischia di rivelarsi un tentativo fallimentare sia per la dispersività del materiale che per l'incertezza del fine perseguito. E invero, nell'opera in questione, il problema critico da affrontare non pare correttamente inquadrato dall'esortazione alla filologia di una intera generazione, poiché andrebbe invece individuato, paradossalmente, nella investigazione del percorso di un unico membro di quella generazione, ossia l'autore medesimo. Il *Weekend* di Tondelli descrive molti aspetti degli anni ottanta dai quali si possono trarre indicazioni rivelatrici riguardo a quel periodo, ma si tratta di rivoli che si disperdono in ogni direzione, insuscettibili di una tematizzazione univoca, se non per un singolo aspetto: in ciascuno di essi può rinvenirsi l'anima intellettuale di Tondelli, ciò che lo affascina, i temi di cui si occupa e il metodo con il quale li affronta, che cambia, si aggiorna e matura anno dopo anno. Ogni fatto, evento o persona descritta «rimanda inesorabilmente ad un libro, a una qualche citazione, alla frase di una canzone, ad un attore cinematografico (in cui insomma il nuovo è fatalmente *déjà vu*, fra cultura alta e cultura di massa)»²⁵⁴. In questa sorta di coazione alla citazione risiede l'essenza postmoderna della operazione dell'autore, la precisa volontà di costruire un mosaico nel quale ogni tassello rimandi indefettibilmente a un altro, ogni situazione rifletta un suo corrispondente letterario, un precedente artistico, nella convinzione che ciò che ci raffigura al meglio e davvero

²⁵³ S. LOMBARDI, *Compagni di strada*, in «Panta», n. 9, cit., p. 144.

²⁵⁴ F. LA PORTA, *Tra mimesi e dissimulazione*, in «Panta», n. 9, cit., p. 271.

conta è la rappresentazione artistica di noi stessi. E dunque, inevitabilmente, il sogno che sogniamo è già stato sognato da un altro.

La cifra postmoderna di Tondelli è interamente racchiusa in questo atteggiamento, nel riciclo anche irriverente dei materiali, nella ridondante intertestualità che lo induce a citare testi altrui, ad autocitarsi, a mescolare edito ed inedito, narrativa, saggistica e cronaca, memoria e immaginazione. Non si rinviene, invece, l'aspetto per così dire deteriore del postmodernismo, ossia l'indifferenza al mondo e la consapevolezza di non poterlo modificare, influenzare, emendare, perché nella unidimensionalità mediatica e capitalistica dell'era contemporanea tutto è (sarebbe) già stato fatto, scritto, digerito, utilizzato e riutilizzato. Per Tondelli è vero il contrario, poiché egli conserva una assoluta fiducia nelle potenzialità del suo ruolo di intellettuale, nella funzione e nel privilegio che si arroga di cambiare la realtà circostante anche semplicemente descrivendola. Potrebbe dirsi che *Un weekend postmoderno* è la sua personale interpretazione attraverso la letteratura di uno dei postulati fondamentali della meccanica quantistica, quello secondo il quale l'osservatore, per il solo fatto di esistere e di svolgere la propria indagine, influenza il fenomeno osservato. Bene argomenta in proposito Alberto Bertoni:

Certo, questi elementi di partenza devono subito essere fatti interagire con la fiducia che fino all'ultimo Tondelli ha riposto nell'azione letteraria, non certo in quanto "bella scrittura", ma in quanto architettura, luogo di confronto tra cultura alta e cultura popolare, generi tradizionali e ibridazioni "basse": e – ancora – in quanto sceneggiatura di punti di vista diversi (tra geografia e inconscio), per un intreccio davvero produttivo di vite individuali e scenari storico-cronachistici, ma anche di parola critica, razionale; e parola emotiva. Ribadirà Panzeri: «Tondelli, spenti gli schemi dell'ossessione televisiva, lasciate da parte velleità

ideologiche o qualsivoglia intento sociologico, si muta in puro osservatore: non è protagonista dell'azione, ma permette che l'azione possa svolgersi o, meglio, possa trovare una scena funzionale attraverso un'immagine letteraria precisa»²⁵⁵.

Come e perché, allora, leggere il *Weekend*? Esistono dei punti fermi e dei poli di interesse ricorrenti lungo il percorso, come la descrizione di viaggi e soggiorni in luoghi distanti da quello d'origine o, di contro, la cura con la quale viene edificata una sorta di epica della provincia, che va oltre l'andirivieni notturno, festaiolo e disperato dei giovani lungo la via Emilia, per recuperare aspetti culturali fra i più vari. Aspetti primordiali e materici, come il già ricordato brano sul rituale contadino dell'uccisione del maiale, oppure altri nei quali la memoria acquisisce un valore estetizzante, come nel brano *Cabine cabine*²⁵⁶ dove Tondelli tesse una trama fitta di suggestioni letterarie e immagini di un tempo passato ma impresso indelebilmente nelle pagine dei grandi scrittori che hanno raccontato le storie di quella terra. Siffatti poli di interesse però non esauriscono la mole delle questioni trattate.

È allora forse opportuno, per costituire un decalogo di prescrizioni per la lettura di un'opera così proteiforme, partire ancora

²⁵⁵ A. BERTONI, *Un weekend postmoderno come romanzo critico*, in «Panta», n. 20, cit., pp. 123-124.

²⁵⁶ In P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 497-524, originariamente scritto per la mostra documentaria "Ricordando fascinoso Riccione" allestita in occasione della quarantesima edizione del premio teatrale Riccione-Ater. Preciso che le note riguardanti i testi di *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta* e de *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta* presenti in questo capitolo fanno riferimento a quelli raccolti nel secondo volume delle *Opere* dell'autore, trattandosi delle versioni più complete, ulteriormente arricchite di scritti inediti e di più facile e uniforme consultazione. Si derogherà a tale principio soltanto per motivi specifici debitamente segnalati.

dall'invito di Alessandro Tamburini, che a sua volta reinterpreta un'indicazione del curatore Fulvio Panzeri:

Fittamente intessuto di riferimenti letterari, il *Weekend* può essere letto anche come un discorso complementare e parallelo a quello dei romanzi dello stesso Tondelli: la provincia emiliana è quella che fa da sfondo ad *Altri libertini*, le cronache della vita di caserma richiamano le scene di *Pao Pao*, così come la riviera adriatica è il teatro di *Rimini* mentre le tante suggestioni del viaggiatore dolente e solitario coincidono sovente con quelle del protagonista di *Camere separate*, sempre all'inseguimento di qualche luogo, traccia o ricordo, forme diverse di un medesimo necessario altrove verso cui dirigersi; movente centrale, questo, in tutte le narrazioni di Tondelli, a partire da *Altri libertini*, dal protagonista di *Autobhan*, che in una fredda notte di Natale parte con la Cinquecento seguendo l'odore del Mare del Nord, che attraverso il Brennero si è insinuato fino alla pianura di Correggio.

Si può dunque interpretare questo libro, accogliendo un'altra indicazione di Panzeri, come «un secondo livello prospettico, sotterraneo e underground, redatto in forma di lunghe note, le quali delineano ulteriormente, nel loro carattere quasi documentario, contenuti emergenti dal primo livello, rappresentato dall'opera narrativa in sé e per sé»²⁵⁷.

Alla luce di simili riflessioni pare consigliabile, per fruire del testo nel modo più proficuo, riferirsi ai tre criteri proposti da Roberto Carnero nel suo *Lo spazio emozionale*²⁵⁸, che peraltro reca un sottotitolo rassicurante ai presenti fini: *Guida alla lettura di Pier*

²⁵⁷ A. TAMBURINI, *Una storia di tutti*, in «Panta», n. 9, cit., pp. 131-132.

²⁵⁸ R. CARNERO, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, cit., pp. 91-99.

Vittorio Tondelli. Carnero evidenzia infatti tre possibili livelli di interpretazione del macrotesto tondelliano. Il primo, il più immediato, consiste nell'utilizzarlo come una visione panoramica sugli anni ottanta, una sorta di guida-prontuario di tutte le tematiche e suggestioni che hanno attraversato il decennio, attraverso uno sguardo senz'altro ampio e polivalente, seppur con l'ovvio limite di una consustanziale parzialità che corrisponde ai gusti e al punto di vista di un singolo soggetto che, per quanto sensibile e poliedrico, propone una personale selezione di eventi nei quali è stato direttamente o indirettamente coinvolto. Carnero la definisce una sorta di *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, riferendosi al trattato storiografico trecentesco di Dino Compagni col quale vi sarebbero concordanze per la soggettività del cronista e (mi permetto di aggiungere) per la vivacità della ricostruzione. L'accostamento non pare peregrino e, anzi, ritengo possa valere anche per gli altri livelli di lettura suggeriti. Andando oltre questo primo stadio, infatti, Carnero cita Panzeri e indica, come già il su citato Tamburini, la possibilità di usare il *Weekend* come sfondo e completamento della produzione più propriamente narrativa del correggese, sfruttandolo come un ipertesto che implementi in chiave informativa e argomentativa gli spunti offerti in forma narrata nei romanzi. Così, ad esempio, per andare più a fondo nei temi trattati nel romanzo *Rimini*, si può consultare la sezione *Rimini come Hollywood* del *Weekend*, oppure quella dedicata agli *Affari militari* per meglio ricostruire le ambientazioni rese in *Pao Pao* eccetera.

Il terzo livello di lettura, definito da Carnero il più interessante, consisterebbe nell'uso del *Weekend* per una migliore comprensione della «figura di Tondelli come uomo e come scrittore», delineandone la poetica «a partire dalle indicazioni che egli stesso ci dà delle sue predilezioni in fatto di libri, di teatro, di cinema di musica, di arte ecc. Si potrebbe in altre parole leggere il Tondelli “critico” alla ricerca del Tondelli scrittore».

Una combinazione dei tre livelli appena descritti è con ogni probabilità la strada migliore per accostarsi al *Weekend* e utilizzarlo al meglio delle sue potenzialità, come si è cercato del resto di sperimentare lungo tutto il corso della presente trattazione quando si è fatto più volte riferimento a brani della raccolta per illustrare le varie fasi della scrittura e, più in generale, dell'intera esperienza esistenziale di Tondelli e per scorgervi rimandi e richiami interni che collegano una fase all'altra. Il parallelo con la cronaca medievale di Dino Compagni proposto da Carnero, dunque, appare sempre più appropriato. Così come quella è stata spesso usata come fonte ove trovare riscontro agli avvenimenti descritti in forma poetica nella *Commedia* del contemporaneo Dante Alighieri, la antologia di Tondelli – *absit iniuria verbis* – si rivela preziosa per effettuare opportune verifiche circa l'opera finzionale del correggese. Invece però di collegare le due opere solo sul piano prospettico più immediato della panoramica evenemenziale di un'epoca, pare possibile e preferibile spingere l'indagine incrociata proprio in direzione degli altri due livelli di lettura prospettati da Carnero, quelli dell'ipertesto completo delle opere di fiction e dell'approfondimento dello scrittore e dell'uomo a partire dai suoi gusti e predilezioni. Attenersi infatti soltanto al racconto degli anni ottanta fra cronaca e narrativa sarebbe riduttivo e ridondante; non avrebbe grande utilità il cercare nei pezzi giornalistici, ovviamente trovandole, conferme di situazioni e di eventi narrati nei romanzi, provenendo sia gli uni che gli altri dalla medesima fonte, né del resto di un periodo così recente mancano testimonianze di prima mano sì da doverne trovare conferma nell'opera di un singolo autore.

Il vero e più significativo valore di *Un weekend postmoderno* risiede nella sua soggettività ed è quello di restituire, ancor più sfaccettata, l'immagine di uno scrittore dentro il suo tempo, per come egli lo vede, piuttosto che la impersonale rappresentazione cronachistica di quel tempo. Da un simile modello interpretativo viene fuori un

ritratto molto credibile di intellettuale, dell'intellettuale che Tondelli era.

La maggior parte degli scritti ricompresi nel *Weekend* sono di provenienza giornalistica, a riprova del grande spazio che tale attività redazionale occupò nella carriera dell'autore e delle sue molteplici connessioni con un notevole numero di testate, dalle più blasonate e tradizionali alle minuscole realtà underground. Un ruolo che si sovrappone e si integra in modo indissolubile con quello di scrittore di *fiction*, restituendo una peculiarità precisa alla sua figura. Tondelli, infatti, per ricorrere a una felice definizione di Enzo Golino tende a «una totale presentificazione della realtà»²⁵⁹. Egli cioè interpreta il compito del narratore secondo un'estetica basilare per la quale in ogni opera – sia in quelle proprie che in quelle altrui che lo interessano – deve avere parte preponderante la vita quotidiana raccontata con piglio e prospettiva il più possibile cronachistiche. Una tendenza, abbiamo già visto in precedenza, che orienta quasi tutto il suo lavoro, emergendo in maniera larvata nei primi romanzi per fiorire rigogliosa in *Rimini*, salvo poi attestarsi su una posizione di più meditata introspezione nella fase conclusiva della sua carriera, ovvero quella segnata dal cambio di passo dei *Biglietti agli amici*. L'attenzione al presente, a un vissuto immediato fatto spesso e inevitabilmente anche di vestiti, acconciature, *look*, ma anche di mode culturali, non meno effimere di quelle connesse al vestiario, potrebbe indurre a credere che la sua attenzione di testimone e la sua sensibilità di autore vengano troppo di frequente asservite a una visione superficiale della realtà, con un risultato inferiore a quel che le doti artistiche di Tondelli potrebbero fruttare. Questa difatti è l'obiezione ricorrente di buona parte della critica, lo si è visto soprattutto nelle recensioni del romanzo *Rimini*. Si è però già avuto modo di argomentare che le cadute di tensione pure indubbiamente presenti, soprattutto in

²⁵⁹ E. GOLINO, *Tondelli giornalista*, in «Panta», n. 20, cit., p. 113.

quell'opera, sono in genere da attribuire a scelte opinabili di tecnica narrativa più che a una errata scelta metodologica e a una prospettiva miope. Quando Tondelli focalizza la sua attenzione su minuti dettagli esteriori, su quelle che banalmente potrebbero definirsi le "mode del momento", in realtà esercita sull'oggetto della sua osservazione un'analisi ben più acuta e approfondita di quanto la rapidità delle sue descrizioni e la natura volatile dei particolari messi fuggacemente a fuoco potrebbero suggerire. Le descrizioni ricorrenti delle varie "faune" giovanili cui si accosta, da Berlino a Londra, da Firenze a New York alla Bassa padana, invece di venire ridotte a mere notazioni di costume che nell'articolo di un giornale di moda si esaurirebbero in se stesse, acquisiscono nei *reportage* di Tondelli una consistenza ben più significativa. Per quanto veloci i ritratti sbozzati dallo scrittore e per quanto rapace lo sguardo che li cattura, esso è sempre attento a fornire una ricostruzione d'ambiente puntuale e pronta a cogliere gli aspetti antropologici che il dato esteriore lascia intravedere. Tondelli non è semplicemente attratto da come si atteggiavano i giovani metropolitani (o gli abitanti di Carpi, o la famiglia matriarcale che scommette all'ippodromo, o lo scrittore *outsider* di Hollywood), né dai dati che si esauriscono nel breve spazio di un pezzo giornalistico, ma cerca di dedurre come tutte queste persone vivano, i loro sentimenti e abitudini, le loro dinamiche di relazione e, su tutto, cosa il loro *modus vivendi* ci rivela della società che abitano e di cui costituiscono parte integrante.

Nella vivacissima e ininterrotta sequenza di istantanee che ritraggono gli atteggiamenti e le "conciature" più svariate dei londinesi di un *reportage* del 1982²⁶⁰, Tondelli ad esempio presenta la sua vertiginosa panoramica di tipi che ruotano tutti attorno ai medesimi luoghi di ritrovo. Il susseguirsi di *punk*, *dandy*, *new romantic*, *skin* nella zona fra Trafalgar square e il Mall, separati da

²⁶⁰ P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., p. 358.

confini invisibili o comunque molto fragili, oltre all'effetto scenico innegabile che produce, serve all'autore per riflettere su un atteggiamento esistenziale molto comune alle giovani generazioni degli anni ottanta (ma in fondo, e più in generale, a un'intera società), ossia una progressiva labilità identitaria manifestata da un'intercambiabilità di segni e simboli tipicamente postmoderna. Una visione, questa, che sarà riproposta nel corso dell'attività narrativa del correggese, apportando via via le dovute correzioni in ordine alle diverse esigenze narrative della singola opera, e che andrà altresì raffinandosi e maturando spessore con la stessa crescita artistica ed esistenziale dell'autore²⁶¹.

La velocità di tratto unita alla speculazione sociologica da consumare in fretta, nel puro piacere di leggere uno scrittore brillante e immediato, è tipica del Tondelli dei primi ottanta. Uno stile che però, senza parere, lascia segni che affiorano alla mente del lettore in modo più disteso in una seconda fase, post lettura, post consumo spicciolo, nella quale quelle che sembravano solo frizzanti note di costume riecheggiano nella mente per articolarsi in sequenze di riflessione ben più complete. Così accade con molti altri pezzi del medesimo periodo, pure relativi a luoghi e situazioni diversi, eppure accomunati da consimili fini e conclusioni: descrivere il postmoderno attraverso uno sguardo solo in apparenza postmoderno, nell'accezione più triviale dell'aggettivo quale sinonimo di disimpegnato. Così ad esempio accade per la colorata galleria di personaggi rivieraschi che sfilano in *Adriatico kitsch*²⁶², del 1982, dove l'infilata di gigolò baffuti, body builder, rockettari, giovani in Vespa, skin villani, *punk* bellissimi, che movimentano le notti di Rimini, ricorda la trasversalità identitaria dei giovani di

²⁶¹ Vi sarà modo di approfondire questo aspetto in uno dei prossimi paragrafi in cui si proporrà una disamina più specifica delle diverse visioni di Londra lungo il corso della carriera di Tondelli.

²⁶² P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., p. 102.

Trafalgar square: «Mica star lì a credere che la cresta voglia dire diverso, emarginato, incazzato, laterale o trasversale, figuriamoci. Vuol solo dire esotico, meraviglioso, inusuale, personale, individuale». Così emerge in un brano più equilibrato e argomentativamente complesso, siamo nel 1984, ma ugualmente esuberante e ricco di spunti come *Punk, falce e martello*²⁶³ in cui si parla del recupero dell'iconografia sovietica passando in rassegna film (*Mosca a New York, Il sole a mezzanotte*), libri (*Gorki park*), riviste («Metal Hurlant»), fumetti (*Balalajke amorose* di Igort), gruppi musicali (dai più noti e commerciali Frankie goes to Hollywood ai meno noti Fehlfarben e Cabaret Voltaire), che inducono Tondelli ancora una volta a concludere che alla base del fenomeno vi sono motivazioni estetiche più che «una improbabile scelta politica»²⁶⁴.

Altro campione esemplificativo dello sguardo antropologico di Tondelli, stavolta accompagnato dall'attenzione filologica rivolta anche a opere letterarie altrui e da uno specifico coinvolgimento personale che viene, com'è usuale per l'autore, trasfigurato in arte, è dato dai vari scritti su un'altra capitale europea, forse quella alla quale egli è stato più legato sia per motivi di affinità intellettuale che per proprie vicende sentimentali, ossia Berlino. Le testimonianze di questo legame sono molteplici, sia dirette che indirette. È lo stesso autore a scrivere su «Rockstar» di avere imparato ad amare Berlino attraverso il filtro letterario delle pagine di Christopher Isherwood²⁶⁵ e ad aver aggiunto una breve notazione

²⁶³ *Ivi*, pp. 320-324.

²⁶⁴ Tondelli riporta opinioni dello stesso Igort, che ammette «Così come era successo con gli ideogrammi giapponesi, i caratteri cirillici hanno per me un tale fascino di impenetrabilità da diventare fenomeno estetico», e di Stefano Bonaga che rileva «come spesso una forma che non funziona più a livello etico-politico (in questo caso la figura 'socialista' del rigore del consumo e della povertà comunicativa) viene recuperata e stilizzata in senso estetico, come se fosse nell'ordine di una bellezza archeologica», in *Ivi*, pp. 322-323.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 1121.

che allude al suo privato in una lettera in risposta a due studiose tedesche che gli chiedevano lumi proprio sul suo rapporto con questa città: «Sappiate dunque che Berlino è una città che ho molto amato (o, più precisamente, in cui ho molto amato) e che rimane nel mio spirito come una profonda cicatrice non del tutto rimarginata»²⁶⁶. Secondo la testimonianza di Pierre Riches²⁶⁷, inoltre, proprio a Berlino lo scrittore avrebbe contratto il virus dell'AIDS. Forse per queste specifiche condizioni e per la disposizione d'animo che ne deriva, le pagine e l'attenzione che Tondelli dedica a Berlino sono spesso volte alla rappresentazione di un'accentuata umanità dei suoi abitanti, che traspare netta e concreta dalle loro azioni, come anche dai luoghi descritti. In uno scritto del 1985²⁶⁸ Tondelli premette come sia arduo cercare di scoprire e spiegare le tendenze e gli atteggiamenti della «fauna giovanile»²⁶⁹ di Berlino ove li si indaghi col parametro di ciò che con i termini “moda” e “look” si intende nel resto del mondo occidentale. Bisogna infatti tenere a mente che la Berlino di cui scrive l'autore è quella della cortina di ferro, del muro come struttura architettonica che si estende oltre lo spazio fisico occupato, penetrando nelle coscienze e nell'immaginario di coloro i quali devono convivere senza alcuna possibilità di ignorarla o di non farsene influenzare. Ed è per questo che la città appare al visitatore in ogni sua manifestazione come un «mascherone incipriato», un luogo nel quale essere ed esprimersi sopra le righe diventa la via più comune a un'accettabile dimensione esistenziale, perché, come segnala Tondelli usando le

²⁶⁶ *Ivi*, p. 1122.

²⁶⁷ M. CANALINI (a c. di), *Tondelli e la religione. Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 50.

²⁶⁸ P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 370-374.

²⁶⁹ Sull'abitudine di Tondelli di riferirsi all'oggetto della sua osservazione col termine ricorrente di “fauna” si veda appresso nel paragrafo dedicato alla dimensione spaziale negli scritti del correggese.

parole di un romanzo di Patricia Highsmith, *Il ragazzo di Tom Ripley*, «La città di Berlino era abbastanza bizzarra, artificiale (se non altro per la situazione politica), e probabilmente i suoi abitanti cercavano di batterla in stranezza, almeno negli abiti e nel comportamento. Era anche il modo dei berlinesi di dire: 'Esistiamo anche noi'».

Per tale motivo Tondelli non indulge, come invece accade per le descrizioni di Londra sopra indicate (e di svariati altri luoghi), nel riportare manifestazioni esteriori eccentriche, che pure avrà registrato in grande quantità: ha infatti compreso che non è in simili dati formali che si rivela la natura più profonda di quella città, ma nei comportamenti che svelano le abitudini di socialità dei berlinesi. Una città spaccata in due parti da una barriera materiale che ne presuppone un'altra, ideologica, ben più insormontabile, diretta a minare le fondamenta delle primarie relazioni interpersonali. In una città connotata innanzitutto da tale anomalia, è proprio il modo in cui le persone la affrontano e la superano che va fatto oggetto di analisi. Quanto rileva Tondelli in proposito è che Berlino (nella sua parte occidentale, evidentemente) reagisce a tale *status quo* moltiplicando esponenzialmente e, quantomeno nelle zone più distanti dal muro, anche platealmente la sua socievolezza e le occasioni di incontro. La sua apertura è certo frutto del cosmopolitismo della grande città e del grande numero di giovani universitari presenti, ma non si esaurisce in questo. Si tratta infatti della reazione civile alla pesantezza del clima politico, che i berlinesi esercitano facendo leva costante sulla loro umanità e sulla loro coscienza comunitaria. Tondelli coglie con chiarezza questa sfumatura e, invece di soffermarsi su acconciature e vestiario, si concentra sulle relazioni umane spicciole, che emergono dalle varie iniziative civiche realizzate anche con organizzazioni attivate dal basso, che rivelano moltissimo sul modo di vivere e di pensare degli abitanti del posto e che inevitabilmente traggono linfa da un

senso civico e di appartenenza ben più radicato nel tempo e nella cultura rispetto alle divisioni sancite dalla guerra fredda. Si va dalle occupazioni di case, alle agenzie che organizzano l'autostop, alle esperienze di mutuo soccorso per l'assistenza a malati e anziani, ai rituali della vita notturna fra le bettole di Kreuzberg, i locali raffinati di Charlottenburg e gli appartamenti di socievoli sconosciuti incontrati per caso.

Il Tondelli giornalista esercita il mestiere cercando di spingersi oltre il mero dato di cronaca, pur muovendo la propria indagine nell'immediatezza del presente (la presentificazione della realtà di cui ha detto Golino), per cogliere l'umanità che scaturisce da ogni minimo gesto del quotidiano. Secondo le sue stesse parole: «Tralasciare gli aspetti più giornalistici per raccontare i modi di vita, i locali, le discoteche, l'arte, il teatro, i rapporti interpersonali fra i giovani di queste città»²⁷⁰.

Suggerimenti che richiamano una simile lettura vengono anche dai brani che Tondelli ha scelto per una selezione antologica dedicata a Berlino pubblicata su «Nuovi Argomenti», n. 35, luglio-settembre 1990²⁷¹. Si tratta di testi di autori fra i più diversi, scritti in epoche anche lontane fra di loro – Walter Benjamin, Botho Strauss, Christiane F., Stephen Spender, Julien Green, John Le

²⁷⁰ La frase è tratta da una lettera di Tondelli a Giordano Bruno Guerri in risposta all'invito di quest'ultimo a scrivere su «Chorus», un nuovo mensile di cui Guerri era direttore, per il quale il correggese, fra le altre idee, propone una serie di *reportages* da varie città dei paesi dell'est europeo, ritenuti la culla delle culture giovanili più fresche e innovative, in P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 1042-1043.

²⁷¹ *Ivi*, pp. 927-939. La selezione non era ricompresa nella versione del *Weekend* data alle stampe nel 1990 né in quella de *L'abbandono* del 1993, ma si è scelto di darne qui ugualmente conto per l'assoluta affinità di argomento e di metodo, motivo per il quale, del resto, Fulvio Panzeri l'ha inserita nel volume delle opere di Tondelli dedicato a "Cronache, saggi, conversazioni", fra i testi sparsi mai raccolti in volume ma comunque ritenuti significativi.

Carré, Christopher Isherwood e altri – nei quali è possibile riscontrare ancora una volta quella specifica attenzione al dato umano e relazionale che si è appena detto essere molto caro allo sguardo di Tondelli. Così nel brano di Benjamin si evoca un accostamento curioso, quello fra l'ambiente dello zoo, attraversato da un fiume di persone il cui passo è scandito dalle note della banda militare, e i giovani uomini che provano i primi timidi approcci, fatti solo di sguardi, verso le ragazze che passano. Poi si muove dalla delicatezza alla brutalità, spostandosi nel tempo ma non nello spazio, con la cruda descrizione del degrado della *Bahnhof Zoo* fornita da Christiane F. in *Noi, i ragazzi dello zoo di Berlino*, e si ritorna di nuovo alla visione gentile dello stesso quartiere ai primi del Novecento negli occhi di un ragazzino che attraversa la città sui pattini in un brano di Gershom Scholem. Si assiste a un disperato regolamento di conti fra operai scioperanti nel 1932, riportato nel diario di Julien Green, e all'immagine di una stazione ferroviaria sventrata, osservata nel dopoguerra da Christopher Isherwood, che si staglia nella luce del mattino come un monito brutale di ciò che può accadere a qualsiasi città e a qualsiasi persona.

La temperie insieme malinconica e gioiosa, profondamente umana, di Berlino, captata da Tondelli, direttamente o attraverso lo sguardo di altri scrittori, si ritrova anche – è quasi pleonastico dirlo – nelle ricostruzioni finzionali delle sue storie d'invenzione. In *Rimini* il personaggio più strutturato in termini di rapporti umani che ne modellano le caratteristiche è quello di una berlinese, Beatrix Rheinsberg, una donna che fin dal principio della narrazione viene definita in base alle relazioni familiari e affettive che ne tracciano motivazioni e percorsi lungo l'arco narrativo. Sulla stessa lunghezza d'onda è il racconto breve *Ragazzi a Natale*²⁷², che segue, fra gli altri, i passi di un giovane rimasto solo a

²⁷² IDEM, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., pp. 742-747.

Berlino proprio il giorno di Natale che vaga per la città sempre più fredda e plumbea col passare delle ore e si sente in guerra col mondo, fino a che la riconciliazione gli viene dall'inaspettata offerta di un autista d'autobus che lo invita a una festa. Ancora e sempre in primo piano, dunque, la cura e l'attenzione verso gli altri dei calorosi abitanti di una fredda città.

Quelli appena battuti sono solo alcuni dei molti possibili sentieri che attraversano il libro. Di simili itinerari, che partono dalla suggestione per un luogo, un evento artistico, un dato di costume e attraversano l'intera vita di Tondelli, le sue letture e gli interessi, fino a toccare le opere narrative e le scelte artistiche e non, nei due volumi *Un weekend postmoderno* e *L'abbandono* possono ricostruirsi moltissimi, ed è probabilmente impossibile tracciarli tutti (e forse anche inutile perché ci si ritroverebbe con una mappa non consultabile per la miriade di indicazioni a volte sovrapponibili e a volte contrastanti che recherebbe). Quello che invece appare possibile e che potrebbe essere stato nelle non esplicitate intenzioni dello scrittore, è usare questi due macrotesti come un utensile col quale costruirsi ognuno il "proprio" Tondelli personale o, quantomeno, la propria personale via d'accesso alla sua comprensione. Una via d'accesso che reca in sé i segni dell'abitudine post-moderna, indubbiamente cara all'autore, del riciclo del materiale esistente sotto nuove forme, ma anche le tracce dell'atteggiamento *punk* più creativo e comunitario, quello del *do it yourself* della scena musicale hardcore americana degli anni ottanta. Così come quella filosofia ha indotto molti musicisti a fondare o a contribuire a etichette indipendenti dalle *major* musicali, Tondelli ha sempre mostrato una sincera propensione per i progetti editoriali che si distinguevano dalla massa, anche, quando non soprattutto, se a realizzarli vi erano piccoli editori (penso ovviamente al già trattato *Biglietti agli amici*, ma anche al progetto *Sante messe*, mai andato oltre una bozza di idea per la scomparsa dell'autore). In ragione di una

simile impostazione di metodo e di pensiero, è senz'altro possibile interpretare le ultime due pubblicazioni del correggese (la seconda postuma) come l'estremo regalo fatto ai suoi lettori, una sorta di manuale di istruzioni alla comprensione della sua vita e della sua poetica in cui però la strada indicata non fosse, né dovesse essere unica, ma molteplice e personalizzata per ciascun lettore.

In una lettera a Elisabetta Sgarbi nella quale si parla del progetto ancora a uno stato embrionale, Tondelli infatti precisa, parlando della gran mole di materiale a sua disposizione, che esso va

[...] riscritto con attenzione, calibrato in modo tale da non dare quella pessima impressione di “grattare il fondo del barile” o peggio ancora, come nel caso dell'ultima raccolta di Alberoni: “Questa è la sintesi del mio pensiero”. Né Tondelli pensiero, né raffazzonature, ma un volume autonomo che, a seconda dei casi, testimoni dieci anni di lavoro di scrittura, oppure scelga un “taglio” critico in tutto quel laboratorio giornalistico, i diari o i racconti scritti su commissione. Importante è lavorare con molta discrezione e uscire “a sorpresa” con un Tondelli in un certo senso inedito.

E più avanti, descrivendo l'ipotesi di impostazione che poi sarà quella prescelta:

Ipotesi 3 – laboratorio degli anni ottanta. Un grosso volume come consultazione... Indice dei nomi, dei luoghi... Incontri con scrittori... descrizioni di concerti rock (ti mostrerò il lavoro fatto per Leonardo da cui è nata questa ipotesi maggiore). Discoteche, città, le solite capitali... Tanti nomi e tanti luoghi... Il mio lavoro di dieci anni, insomma... Il materiale è tantissimo. Inserire o no i racconti? Mah! Il teatro di quel decennio, il cinema, le piazze, la provincia italiana, soprattutto i gruppi musicali, i giovani artisti, i

viaggi, una conferenza... Un diario “pubblico” degli anni ottanta... Questa è l’ipotesi che piace di più a me, magari come strenna per il prossimo Natale²⁷³.

Come i *Biglietti agli amici* costituiscono ventiquattro modi diversi di parlare a ventiquattro persone da parte dello stesso mittente, così il *Weekend* e *L’abbandono*, quale diario “pubblico”, secondo la definizione dell’autore sopra richiamata, sono il tentativo supremo di parlare secondo un codice privato a un numero indefinito di lettori, con la conseguenza naturale che il codice da decifrare per accedere all’*own private* Tondelli di ciascuno (per parafrasare sia un film del 1991 di Gus Van Sant per tematica e intensità molto vicino al sentire tondelliano, sia un classico della musica anni ottanta dei B 52’s) deve essere decodificato singolarmente.

2. *Centri, periferie, fughe. La dimensione spaziale come luogo dell’anima e dell’arte*

Come è stato fin qui agevole osservare, ogni frammento esperienziale, da quelli più leggeri dei primi entusiasmi giovanili a quelli pensosi e tragici della malattia, vengono asserviti all’arte, quale via eletta alla migliore conoscenza della vita, in un’ottica di assolvimento di quella che è una vera e propria vocazione a scrivere. Tondelli non scrive per vivere ma, al contrario, vive per scrivere²⁷⁴. Senza che ciò si traduca in un’ingenua ricaduta egotica,

²⁷³ IDEM, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 1023-1024.

²⁷⁴ Sul punto G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografia di un’Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002, p. 92, nell’esaminare la rilevanza della dimensione spaziale nella prosa di Tondelli sottolinea l’importanza dell’innesto fra arte e vita, propendendo però più per una sostanziale assenza di «filtri di eccessiva consapevolezza o “mestiere”» e suggerendo un’interessante parallelo con Antonio Delfini.

in un Estetismo fuori tempo ma, al contrario, badando a elevare la tecnica e gli strumenti dello scrittore al rango di urgenza esistenziale di comprensione del sé e del mondo.

Sempre in questa luce va dunque esaminata la rappresentazione dello spazio nella scrittura di Tondelli, con specifico riferimento, ancora una volta, ai copiosi esempi in proposito offerti nel *Weekend*, alcuni dei quali abbiamo già avuto modo di richiamare. Spazio descritto, narrato, vissuto dai personaggi (e prima ancora dallo scrittore stesso nella realtà) che è senza dubbio, nella sua ricorrenza tematica e nella sua valenza strutturale portante, sia un irrinunciabile strumento tecnico narrativo, sia una forma privilegiata di visualizzazione dell'esistenza, anche, o forse soprattutto, dell'esistenza interiore. Ogni linea e sfumatura di colore di un paesaggio riportato sulla pagina corrisponde a uno stato dell'anima e richiama una riflessione²⁷⁵, come accade nella letteratura di Ingeborg Bachmann, molto amata dal correggese. E difatti, in un delicatissimo e struggente *reportage* del 1989-90 – nella fase dunque più riflessiva e compiuta della sua parabola – raccolto nella sezione *Viaggi de L'abbandono*²⁷⁶, Tondelli ce ne dà un perfetto esempio. Nel resoconto di un soggiorno in Austria e, nello specifico, a Klagenfurt, città natale della Bachmann, Tondelli racconta di una breve visita al cimitero e alla tomba della scrittrice. Nel compiere questo viaggio e nel renderne conto per iscritto, egli marca il suo modo di essere e il suo tipico modo di fare letteratura. Parte da un'opera letteraria, uno scritto di Uwe Johnson, *Un viaggio a Klagenfurt*, nel quale l'autore, amico della Bachmann, tiene un diario dettagliato del periodo trascorso in quella città subito dopo la morte della scrittrice, con tanto di indicazioni precise su come

²⁷⁵ Al riguardo si veda F. PANZERI, *Il paesaggio come tentazione*, in G. PICONE - F. PANZERI - M. RAFFAELLI, *Paesaggi italiani*, a c. di A. FERRACUTI, Transeuropa, Ancona 1994, pp. 67-102.

²⁷⁶ P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., p. 418.

raggiungere il campo XXV di prima classe, terza fila n. 16 del cimitero, ove riposano le sue spoglie mortali. Tondelli ne ripercorre l'esperienza, vivendola e reificandola passo dopo passo: «Si cammina lungo un sentiero fra le tombe fino a incrociare un viale. Lo si percorre verso sinistra e, subito a destra, ecco i gradini e il campo XXV. Una lastra di granito, il nome, le date di nascita e di morte»²⁷⁷.

Percorrendo questo spazio, posando i piedi lungo l'esatto sentiero già tracciato da Johnson, Tondelli si avvicina prima fisicamente e poi intellettualmente e sentimentalmente all'autrice ammirata e al muto dolore dell'amico di lei, che comprende appieno e ne riporta a sua volta il senso ai propri lettori.

Il diario di Johnson è un racconto di poche pagine, metodico, ricco di osservazioni apparentemente casuali [...] In realtà, è uno struggente breviario del dolore e del lutto per la perdita di un'amica, o, meglio, per la perdita di un poeta [...] Klagenfurt, sia detto con il dovuto rispetto, è Correggio. Innanzi alla tomba del poeta, Klagenfurt è una qualsiasi città in cui ognuno di noi è nato e cresciuto con dolore, scoprendo l'inconciliabilità del proprio sentire, e dove ognuno ha imparato, scrive Bernhard a proposito della Bachmann, a 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»²⁷⁸.

In un continuo rimando fra realtà e letteratura, fra vissuto e rappresentato, in cui si smarrisce l'orientamento e non si è più sicuri se la prima cosa abbia dato origine all'altra o viceversa, dunque, si gioca quell'esercizio di osservazione e di speri-

²⁷⁷ *Ivi*, p. 423.

²⁷⁸ *Ivi*, pp. 422-423 e 425.

mentazione che costituisce il movimento portante e ricorrente della poetica tonnelliana. Un movimento che alterna e intreccia reale e immaginato, riflessione ed esperienza, desiderio e appagamento in un continuo rincorrersi di fughe, solitamente dalla provincia verso la grande città, e di ritorni al luogo natio che, pur nella sua dimensione a volte claustrofobica, segna più una fase di metabolizzazione di quanto esperito altrove che non il ripiegamento di una sconfitta. In proposito, Giulio Iacoli ha notato come: «Il ritorno in Tondelli non è mai neutro, ma sempre caricato della responsabilità di certificare un avvenuto cambiamento, con quel che ne consegue in termini di acquisizioni e constatazioni di perdite, nel personaggio»²⁷⁹.

Un simile procedimento di indagine della realtà e, allo stesso tempo, dei confini interiori dell'autore sia attraverso il filtro di narrazioni altrui che della propria esperienza diretta richiama alla mente alcune considerazioni di geocritica di Bertrand Westphal sulla rappresentazione di Parigi (ovvero sulle remore a una sua rappresentazione) nelle visioni di Calvino, Perec ed Eco.

Infatti, che cos'è davvero Parigi? Una città reale, certo, che nella sua moderna disposizione dobbiamo a Hausmann e ad alcuni altri costruttori e urbanisti [...] Ma Parigi è anche una città che viene *pensata* e costruita seguendo il filo delle letture, senza che se ne siano necessariamente percorse le strade [...] Le fondamenta su cui si è edificata questa città sono alcuni classici tra i più popolari: *I tre moschettieri*, *I Miserabili*, Baudelaire, Balzac, Zola e Proust, ma anche gli innumerevoli pittori le cui opere illustrano ciò che un tempo fu la Ville Lumière nelle sale dei musei di tutto il mondo. Ad ogni stagione della vita corrisponde uno scrittore o un artista, e così i vari strati delle rappresentazioni si

²⁷⁹ G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 101.

accumulano uno sull'altro, talvolta in maniera impercettibile. Parigi è dunque già viva e formata nell'immaginazione dell'autore ben prima che questi vi si rechi fisicamente per la prima volta. Per Calvino il luogo è innanzitutto una costruzione intertestuale. «Ora Parigi è già stato il paesaggio interiore di tanta parte della letteratura mondiale, di tanti libri che abbiamo tutti letto, che hanno contato nelle nostre vite». La rappresentazione dei luoghi diventa allora il risultato di una elaborazione complessa, di un gioco di rimandi in cui si sovrappongono l'«immagine» di Parigi veicolata da un patrimonio di conoscenze, quella personale di ciascuno e infine la città «in sé», la città «reale»²⁸⁰.

Ebbene, la peculiarità e il valore aggiunto della vicenda artistica di Tondelli, in proposito, pare tutta concentrata nella sovrapposizione alla dimensione dello spazio reale e a quella dello spazio finzionale della ricostruzione narrativa, propria e altrui, la terza dimensione dell'emotività che acquisisce nei suoi scritti piena concretezza. Quello «spazio emozionale» di cui Tondelli parlava come dell'unico possibile che un testo avesse per durare, la sola dimensione entro la quale «Il testo emotivo fotte l'inconsolabile solitudine di essere al mondo»²⁸¹.

²⁸⁰ B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando Editore, Roma 2009, pp. 205-206. Al riguardo si veda anche G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008, p. 19, per il quale: «[...] lo studio dello spazio in letteratura procede necessariamente, e lo ha ribadito di recente Westphal (2007, p. 191; cfr. Tygstrup, 2003, p. 58), per un'osservazione dell'esperienza vissuta. A livello metodologico, la categoria di geocritica lanciata dallo studioso francese aggira proprio i vincoli delle poetiche, per osservare e celebrare il potere delle pratiche, asserendo un implicito valore comparativo e interdisciplinare (plurisensoriale) del metodo».

²⁸¹ Si tratta della frase conclusiva di *Colpo d'oppio*, brano del 1980, raccolto nella sezione *Il mestiere dello scrittore*, in P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., p. 782.

Negli scritti di Tondelli, come abbiamo già visto nel corso della presente trattazione, possono trovarsi innumerevoli esempi di questo percorso emotivo e spaziale, dalla fuga da fermo del protagonista tossico di *Postoristoro*, il primo racconto di *Altri libertini*, passando per il microuniverso concentrazionario della caserma di *Pao Pao*, la frenesia turistica ed esistenziale di *Rimini*, fino al cammino a ritroso dalla realtà cosmopolita nordeuropea alla provincia romagnola che il Leo di *Camere separate* compie per elaborare il lutto e riflettere sulla propria percezione di sé in contrapposizione a quella di chi lo circonda. Pare esservi in questo movimento costante una esigenza di mettere continuamente se stesso e i propri personaggi di invenzione alla prova dell'allontanamento, della dislocazione in universi valoriali distanti da quello d'origine per valutarne la capacità di adattamento e contemporaneamente per offrire un'immagine inedita e sempre molto intima dei luoghi attraversati. Le città descritte, numerosissime, Bologna, Firenze, Milano, Berlino, Londra, Parigi, Vienna sono naturalmente occasione per l'autore di indagare una intera società. Le città sono senz'altro anche per Tondelli, come per molti prima e dopo di lui, un luogo d'elezione dell'esperienza e della socialità e dunque un privilegiato punto d'osservazione, senza che però, tranne probabilmente che in *Rimini*, se ne traggano troppo scontati giudizi di carattere morale. Tondelli ha senz'altro superato la visione della città come grande corruttrice, presente in letteratura fin dal *bildungsroman* settecentesco e rilanciata con diverse modalità sia nelle visioni inquietanti del romanzo modernista di una metropoli cannibalizzante e sovradimensionata che in quelle euforicamente compiaciute del postmodernismo.

Per il correggese, alla fine, non è la dinamica sociale indotta dall'ambiente a influire deterministicamente sul carattere del personaggio che nell'ambiente agisce. I suoi personaggi possono avere l'elasticità e la spregiudicatezza del *trickster* del romanzo picaresco

(per esempio il protagonista di *Postoristoro*) o una più pensosa propensione interiorizzante, ma la dimensione dell'umano, comunque, si impone. E pure se il ritorno costante al borgo, con le sue frustrazioni e i suoi ripensamenti, simboleggia una perenne e condivisa prevalenza della natia intimità sentimentale, ogni giudizio di valore viene comunque sospeso per lasciar posto al puro racconto. Un'esemplificazione di questo procedimento è resa assai bene da un brano della sezione *Scenari italiani* del *Weekend, Storie di gente comune*²⁸². In esso Tondelli dà conto, fra varie altre piccole esperienze, di un breve tragitto in auto, la Prinz di un signore di sessantaquattro anni che gli dà un passaggio a casa dopo un lungo viaggio in treno. In precedenza non si erano fermati giovani alla guida di dyane, segretarie, motociclisti, camionisti. Si ferma questo gentilissimo ex contadino «molto più freak e libertario di quegli imbecilli diciottenni che non m'hanno degnato d'uno sguardo», come lo definisce l'autore, e gli racconta dei suoi ricordi della guerra d'Africa e dei tre anni che ha trascorso, da prigioniero di guerra, a New York. Ecco giungere l'occasione in cui il Tondelli osservatore d'uomini avvia, dandone conto in presa diretta, un meccanismo di empatia a fini narrativi per il quale egli condivide una piccola fetta di esistenza con l'oggetto della sua osservazione, l'osservatore si mette al posto dell'osservato e si fa carico della sua esperienza, sempre senza smettere di porsi le domande che uno scrittore/osservatore si farebbe.

Ma che impressione poteva fare a un ragazzo di ventiquattro anni, scalcinato soldato del Regio Esercito d'Italia, contadino strappato alla pianura Padana, campagnolo che non aveva mai visto non dico Milano, ma neppure Reggio Emilia: che impressione poteva avere della grande metropoli? Che cosa potevano rappresentare per lui

²⁸² *Ivi*, pp. 44-66.

i grattacieli di Manhattan, i dock del porto, le grandi strade, le luci e le avenue benché fosse prigioniero? E, soprattutto, che immagine dell'Italia si andava facendo dal suo esilio statunitense? «[...] Insomma, quando sono tornato, ho visto che tutti erano come matti e tutto era miseria, e i miei amici dicevano: “Abbiamo accoppato quello là e quell'altro fascista là”, ma per me che tornavo erano come tutti matti, e io pensavo all'America. [...]».

Ecco allora che il racconto di questo uomo comune può tramutarsi senza difficoltà, in una trama con cui ordire romanzi su temi come “città e campagna”, “capitalismo e società contadina”, “industrializzazione e conservazione del territorio”, “istituzioni repressive e concetto di pena”, “fascismo, antifascismo e vendette personali”, per arrivare ai rapporti sociali fra Vecchio e Nuovo Mondo [...].

Abbiamo qui in poche righe la riproposizione dello schema tipico del processo creativo tondelliano. Si parte da un micro-evento autobiografico che conduce l'autore a entrare nel vissuto di un suo personaggio (il signore anziano, di fatto, diventa un personaggio o quantomeno un potenziale protagonista di una storia ancora da scrivere) e attraverso di questo si arriva a sfruttare uno sguardo “altro” per raccontare la realtà da un differente punto di vista. E ancora una volta, in questa minima teorizzazione di metodo, si mette in scena, seppure solo in abbozzo e in progetto, un percorso di allontanamento, di ritorno e di riconsiderazione del luogo di provenienza alla luce delle diverse esperienze di vita («... ma per me che tornavo erano come tutti matti, e io pensavo all'America»)²⁸³.

C'è dunque l'oggettivizzazione di un osservatore professionale, uno che studia con perizia e attenzione da antropologo i fenomeni

²⁸³ Sulla crucialità dei due estremi di fuga e ritorno si veda anche E. MINARDI, *Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 39.

sociali e umani che metterà al centro delle sue opere e d'altro canto c'è la vicinanza, la pietà di un uomo che si cala emotivamente e completamente in ogni realtà che intenda raccontare.

Questo atteggiamento, artistico e umano insieme, permarrà lungo tutto il corso dell'attività di Tondelli, facendosi però, passo dopo passo, più maturo e interiorizzato. Una progressiva maturazione che si coglie bene confrontando le tre diverse eppure consonanti rappresentazioni di Londra che Tondelli fa nei due romanzi *Rimini* e *Camere separate* e in un *reportage* sulla città contenuto nella sezione *Viaggi* di *Un weekend postmoderno*²⁸⁴.

La cronaca di viaggio contenuta nel *Weekend* è del 1982, la prima in ordine cronologico. Nello stile ritmato e veloce che caratterizza il suo primo periodo, Tondelli passa in rassegna una Londra presentata più che altro come un luogo dell'immaginario, un serbatoio di mode e look nel quale ogni identità si mescola alle altre. L'occhio dell'osservatore, del professionista della scrittura che seleziona i materiali della sua esperienza per poterne scrivere, è più simile a quello di un etologo che a quello di un antropologo o di un semplice uomo in mezzo ad altri uomini. Nelle sue ossessive e minuziose elencazioni di tendenze, stili, modi bislacchi di vestire, la stessa terminologia usata sembra più adatta a descrivere specie animali che tipologie umane. Ricorrono spesso parole come 'fauna giovanile', 'branco', 'branco di ruminanti', 'look gallinaceo', che Tondelli usa per descrivere gli *skinbeads*, i *new romantic*, i *mod*, i *punk*, il loro bizzarro modo di abbigliarsi per passeggiare nel West End. Si parla di cappelli a falde larghe, doppiopetto cremisi, scaldamuscoli di lana colorata, con simpatia ma anche con una distanza ironica che fa assomigliare l'esercizio a una classificazione ornitologica o a una gita allo zoo. Sono presenti brevi notazioni

²⁸⁴ Questa occasione di indagine critica si deve al suggerimento presente in R. CARNERO, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 90.

sociologiche, la sottolineatura, più volte ribadita nel testo, della postmodernità di questa città, ma intesa più come cortocircuito di simboli, mode e movimenti ibridati fra loro, che come manifestazione del distacco deresponsabilizzante e dell'assenza di profondità postmoderniste. Tale portato della postmodernità risiede ancora forse più nello sguardo di chi descrive che non nell'oggetto in esame, come sembra testimoniare la riflessione che conclude il *reportage*, sull'attrazione e il conseguente avvicinamento dell'Occidente alla cultura orientale. Tondelli infatti nota facilmente come perlopiù questa attrazione si esaurisca nella curiosità verso gli aspetti immediati e corrivi dell'Oriente *prêt-à-porter* del quartiere cinese di Soho. Ma anche quando vuole dar conto di un interesse più profondo verso un Oriente intellettuale e spirituale, Tondelli – qui pare francamente con minor consapevolezza – si sofferma su manifestazioni più ricercate ma che sembrano sempre nulla più che passatempi per turisti con velleità cosmopolite: le rassegne di vari cineclub dedicate al cinema giapponese, una mostra sul Tibet al British museum e il film di Graham Coleman *Tibet: A Buddhist Trilogy* proiettato al Ritzy cinema di Brixton («più di tre ore di rappresentazione con commenti ridotti all'osso e via libera a colori e suoni»²⁸⁵ riporta l'autore senza apparentemente avvedersi dell'effetto tragicomico della descrizione di una simile estenuante esperienza).

Questo stesso racconto della trilogia di Coleman alcuni anni dopo, siamo nel 1985, verrà trasportato di peso, praticamente con le stesse parole, nella Londra in cui Bruno May e Aelred, protagonisti del romanzo *Rimini*, vedranno nascere e morire la loro passione amorosa. In questa Londra, lo scrittore in crisi Bruno May appare costantemente in cerca. In cerca di stimoli intellettuali in principio, quando troverà l'amore, e in cerca, senza risultato, di recuperare il rapporto con Aelred in un secondo momento,

²⁸⁵ P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., p. 367.

quando invece dovrà accontentarsi di un addio e della memoria che proprio la nenia dei monaci tibetani gli risveglierà, ricordandogli l'amante perduto (ed ecco il riutilizzo di una reale esperienza biografica trasposta in chiave emotiva nella finzione romanzesca). Il processo verso l'emotivizzazione dello spazio londinese percorso e descritto però si arena un po' anche in questa seconda rappresentazione. La Londra di Rimini rimane quasi sempre quella un po' turistica dei club e dei *vernissages*, dei teatri e dei parchi silenziosi, con una certa, gratuita ostentazione di dati topografici e un uso di anglicismi tesi a ottenere un effetto di realtà ricercato in maniera talvolta ingenua:

Camminò fino a *Leicester square* e lì entrò al *Salisbury* per mandare giù qualcosa [...] Poco dopo entrò nel suo appartamento di *Cranley Gardens*, sulla *Fulham Road*. Si trattava di un *flat* di due stanze comunicanti. Nella *living room* stavano un tavolo, il divano, una poltrona e il caminetto.

Bruno si spogliò, sfece il nodo della cravatta, accese una sigaretta e si allungò in poltrona verso il pallido fuoco del caminetto²⁸⁶.

Non si tratta solo della disattenzione finale che porta Tondelli a descrivere un camino acceso in una città in cui i camini non possono più essere messi in funzione dal 1956 per la normativa antismog; il limite sta più nell'immagine stereotipata, leccata, filtrata da suggestioni letterarie forse troppo evidenti e non necessarie: «Aelred disse qualcosa a proposito di Charles Dickens che Bruno non afferrò»²⁸⁷.

La Londra di *Camere separate* (1989) invece è tratteggiata con un tocco più lieve e l'interiorità del protagonista, Leo, viene fuori in

²⁸⁶ IDEM, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. 615 (corsivi miei).

²⁸⁷ *Ivi*, p. 613.

modo articolato e naturale nel corso del suo attraversamento del paesaggio urbano che ne simboleggia magistralmente gli stati d'animo. Mentre il Bruno di *Rimini* è a Londra per cercare qualcosa o qualcuno, Leo è in fuga dalla morte del suo compagno Thomas, dall'orrore dell'irreversibile decadimento della carne. In un primo momento Leo crede di fuggire «da una morte per avvicinarsi alla propria morte»²⁸⁸. Si sente attratto dai luoghi dello squallore del sottoproletariato e vi si accosta visitando l'interno di una palazzina vicino Earl's Court spinto dalla necessità di trovare una stanza in affitto. In questo inferno metropolitano egli vede dove sopravvive una fascia di miserabili senza speranza, di dannati, e ciò lo conduce a considerazioni generali che lo allontanano dal suo inferno privato:

Sente come un dovere spingersi nelle più sordide palazzine-albergo dove vivono in maggioranza indiani, pakistani, studenti africani, camerieri west indians, ragazzi giamaicani. Sente il corpo sofferente e incancrenito di Thomas incollato al suo, proprio attaccato alla sua pelle, inchiodato. La femmina di un animale che si trascina appresso il cadavere del figlio, che si rifiuta di abbandonare quella carcassa ancora calda e sanguinante. Il suo dolore lo spinge verso gli altri. Più volte si sorprende a dirsi, per strada, ad alta voce: «Non vedi anche tu, Thomas, l'orrore?»²⁸⁹.

Leo sublima, tramite questa esperienza, il ricordo del corpo piagato e sofferente di Thomas, si accosta a una realtà di malessere sociale per potersi affrancare da un malessere personale. Leo, e Tondelli con lui, posa il suo sguardo su questi ultimi del mondo, provenienti dalle colonie dell'Impero, sull'ipocrisia dell'Occidente che ha loro imposto i suoi valori e infine sulla decadenza di

²⁸⁸ *Ivi*, p. 969.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 980.

un'Europa vecchia e malata (malata come Thomas) che subisce ora la lenta vendetta degli immigrati, con l'avanzare del degrado urbano, con l'occupazione di ogni postazione da parte di questi nuovi cittadini che sfruttano la propria forza demografica come arma di riscatto sociale «[...] usando se stessi come forza di sfondamento. Vinceranno, e di loro, evangelicamente, sarà la Terra»²⁹⁰.

Lentamente Leo riemerge alla vita dei quartieri alti, dei club, delle discoteche. Ritornano le notazioni di costume, che sembrano riecheggiare quel giovanile *reportage* sulle tendenze londinesi citato in precedenza, e, vagando da un luogo di ritrovo all'altro, il protagonista:

Capisce per la prima volta che non sta affatto morendo, come pensava. Sta continuando a vivere, anche se non proprio a desiderare [...] Perché lui è destinato a continuare e in questo modo a uccidere, giorno dopo giorno, quell'unità armonica che si chiamava Leo-e-Thomas e che ora non c'è più e non potrà più esserci²⁹¹.

Ecco dunque che la città si fa stato d'animo e non più scenario o banale effetto di realtà.

La fisicità estrema, che avvince sia Tondelli che i suoi personaggi allo spazio circostante in un legame così diretto, pare quasi una estrema espressione e affermazione di sensualità e di sessualità ctonia (la madre che si trascina appresso il cadavere di suo figlio)²⁹².

²⁹⁰ *Ivi*, p. 983.

²⁹¹ *Ivi*, p. 989.

²⁹² Una simile materica e pure simbolica interconnessione con lo spazio, forse non a caso, è riscontrabile, seppur con una cifra stilistica ben diversa, anche nel Pasolini dei romanzi romani e di un'opera memoriale come *Il romanzo del mare*, in cui, riflettendo sulle sue giovanili letture salgariane, lo scrittore

In ogni caso, attraverso l'emozione, attraverso lo "spazio emozionale", il verbo si fa carne. Mediante questa acuta attenzione sentimentale all'oggetto delle proprie narrazioni, con estrema cura per la sua collocazione fisica, Tondelli viaggia felicemente in controtendenza. In un'epoca nella quale, anche da questa parte dell'oceano, ci si ispirava, spesso velleitariamente, alle *Bright lights* della metropoli artificiale e anaffettiva tratteggiata da Jay McInerney e dagli altri postminimalisti, Tondelli compone un proprio atlante interiore di luoghi cari, una mappa emotiva che tiene conto delle mille luci della città, ma non perde mai di vista le proprie origini marginali in una poetica di sommessa e genuina attenzione all'umano.

3. La bottega dell'artigiano: l'esperienza di "Under 25"

Alla metà degli anni ottanta, quando è ormai un autore affermato, Tondelli intraprende un'iniziativa che dimostra ancora una volta la qualità intellettuale che forse maggiormente lo caratterizza: la curiosità. Egli avvia infatti una collaborazione con la casa editrice Il lavoro editoriale (che poi muterà nome in Trans-europa), di Massimo Canalini, al fine di disegnare una sorta di

friulano ricorda che esse lo conducevano a confondere la dimensione spaziale del reale con quella della finzione narrativa. Come nota in proposito M. A. BAZZOCCHI in *Personaggio e romanzo nel '900 italiano*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 106: «Il rapporto fisico con lo spazio dell'avventura, la discesa in una dimensione di libertà assoluta e immorale ci porta verso l'elemento che mi sembra predominante in *Ragazzi di vita*, cioè l'immediata adesione fisica dei personaggi allo spazio in cui si muovono. Lo spazio dei racconti di Salgari, reinventato attraverso la lettura, viene definito "il regno dell'arbitrio interiore", un'espressione che Pasolini usa anche per definire la propria omosessualità». Viene dunque da pensare che l'attenzione allo spazio possa essere intesa anche come strumento psichico per il dominio della propria sessualità.

mappa letteraria e sociologica della giovane Italia che scrive. Il progetto viene battezzato “Under 25” e consiste, com’è evidente fin dal nome, nella pubblicazione di scrittori che abbiano, appunto, meno di venticinque anni. Nel giro di un lustro vedono la luce tre volumi collettanei di racconti di giovani esordienti, alcuni dei quali diverranno più avanti nomi di un certo rilievo della nuova narrativa italiana, come Gabriele Romagnoli, Andrea Canobbio, Claudio Camarca, Silvia Ballestra, Giuseppe Culicchia e altri (Antonio Spadaro²⁹³ e anche altri critici hanno creduto di identificare Angeliki Riganatou come l’autrice che si nasconde dietro lo pseudonimo di Elena Ferrante, ma in proposito non vi sono reali evidenze). I tre volumi in questione, *Giovani blues* (1986), *Belli & perversi* (1987) e *Paperyang* (1990), sono il frutto di un lavoro di scrematura e di editing che Tondelli svolge interamente in prima persona di concerto con gli autori. A seguito di un preventivo lancio pubblicitario dell’iniziativa attraverso le testate a cui Tondelli collabora, come «Linus» e «Rockstar» e di altre come «Reporter», «Annabella», «Fare musica», la casa editrice riceve in breve tempo circa quattrocento dattiloscritti di vario genere:

Sono arrivati dattiloscritti composti nelle forme più strane: chi batte a macchina su fogli di quaderno, chi sulla carta intestata di papà, chi sui protocolli senza tralasciare una facciata, chi su biglietti da visita. Moltissimi ragazzi adottano la spaziatura uno, la più serrata, e le loro pagine sembrano informi macchie d’inchiostro [...] Le mamme ci hanno raccomandato le poesie delle loro figliolette e, di questo passo, siamo arrivati a ricevere le fotocopie dei temi in classe delle bimbotte prodigio. Sono arrivati disegni so-

²⁹³ A. SPADARO, *Laboratorio “Under 25”. Tondelli e i nuovi narratori italiani*, cit., p. 47, cui rimando anche per una trattazione più generale e approfondita dell’intero fenomeno “Under 25”, anche con specifico riferimento ai singoli autori selezionati per le tre raccolte.

prattutto a pastello. La redazione sembrava un doposcuola²⁹⁴.

Com'era forse prevedibile, l'apertura di un canale editoriale diretto con il sottomondo degli "scriventi" dà la stura a un fiume in piena di materiale variegato e diseguale. Ciò accade nonostante Tondelli nel primo intervento su «Linus» in cui dettava i termini dell'esperimento fosse stato molto chiaro, perfino didascalico:

Ecco alcune indicazioni, come per un tema in classe. Scrivete non di ogni cosa che volete, ma di quello che fate. Astenetevi dai giudizi sul mondo in generale (ci sono già i filosofi, i politologi, gli scienziati ecc.), piuttosto raccontate storie che si possano oralmente riassumere in cinque minuti. Raccontate i vostri viaggi, le persone che avete incontrato all'estero, descrivete di chi vi siete innamorati, immaginatevi un lieto fine o una conclusione tragica, non fate piagnistei sulla vostra condizione e la famiglia e la scuola e i professori, ma provatevi a farli diventare personaggi e, quindi, a farli esprimere con dialoghi, tic, modi di dire. Descrivete la vostra città, esercitatevi a fare degli schizzi descrittivi su quel che vedete dalla finestra, dall'autobus, dall'automobile. Raccontate le vostre angosce senza reticenze piccolo-borghesi, anzi "spandendo il sale sulla ferita". Dite quello che non va e quello che sognate attraverso la creazione di un "io narrante" che non deve, per forza di cose, essere in tutto e per tutto simile a voi. Iniziate a fingere, a dire bugie, a creare sulla carta qualcosa che parta dal vostro mondo, ma che diventi poi il mondo di tutti, nel senso che tutti noi che leggiamo possiamo comprenderlo.

²⁹⁴ Dalla presentazione del primo volume del progetto, *Giovani blues*, in P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., p. 699.

Fate racconti brevi, ricordando che il racconto è il miglior tempo della scrittura emotiva e parlata²⁹⁵.

Emerge dunque netto il desiderio di orientare i partecipanti al progetto verso una scrittura che sia il più possibile connessa alla concretezza delle esistenze e del mondo di provenienza di chi scrive, con una spiccata attenzione per l'aspetto descrittivo della prosa. Come pure si evidenzia una predilezione per un linguaggio che sia il più possibile diretto e libero da acerbe pretese di letterarietà²⁹⁶. Ciò indubbiamente accade in ragione del gusto personale di Tondelli, è perfino banale evidenziarlo, ma anche, se non soprattutto, per un altro motivo fondamentale. Grazie infatti all'influenza di Aldo Tagliaferri, che ha plasmato lo scrittore esordiente fino a tramutarlo in un vero professionista, Tondelli ha presto imparato per diretta esperienza che la buona riuscita di un talento narrativo dipende dalla intensità con la quale, dopo lo sforzo creativo immediato, si procede a un lavoro editoriale di raffinazione del materiale²⁹⁷. Un esercizio oscuro e artigianale, quanto prezioso, poiché grazie ad esso vengono messe nella giusta evidenza le doti migliori di uno scrittore e le caratteristiche più sincere dei suoi testi. Una simile opera di rastremazione degli scritti rischia senza dubbio di lasciar fuori qualcuno che meriterebbe attenzione, perché magari sovrabbondante nello stile o perché interessato a temi troppo lontani da quelli richiesti, ma si tratta di un rischio calcolato e funzionale all'operazione in questione, visto

²⁹⁵ Dall'articolo *Scarti alla riscossa*, apparso su «Linus», in IDEM, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 691-692.

²⁹⁶ Si confronti il paragrafo dedicato al linguaggio letterario nel saggio introduttivo alla prima raccolta, IDEM, *Under 25: presentazione*, in IDEM, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 715-718.

²⁹⁷ «La prima cosa che ho imparato nell'apprendistato eseguito sotto la guida di Aldo Tagliaferri, redattore editoriale e critico letterario, è stata quella di riscrivere», in *Ivi*, p. 721.

che così Tondelli riesce a selezionare giovani scrittori che accettano con umiltà l'idea di ritenere il loro testo un semplice punto di partenza sul quale lavorare e non un oggetto sacro e inviolabile; ossia la base dalla quale, secondo l'idea di letteratura del correggese, dovrebbe partire un professionista della scrittura.

Se da un lato Tondelli chiede un importante impegno supplementare ai suoi esordienti, però, si deve riscontrare che quello stesso impegno lo profonde egli stesso nell'opera di lettura e scelta di ciascun elaborato e, successivamente, nel lavoro editoriale su ogni testo, che conduce sempre personalmente con un'attenzione e una generosità di sé che gli vengono riconosciute dai suoi "apprendisti"²⁹⁸. Al riguardo è illuminante una lettera che l'autore invia ad Andrea Demarchi (che uscirà nella seconda antologia "Under 25" *Belli e perversi*), con data 21 febbraio 1987²⁹⁹, nella quale Tondelli gli comunica la sua intenzione di pubblicarlo e, allo stesso tempo, gli chiede un imponente sforzo redazionale: la totale riscrittura del testo. Demarchi ha infatti inviato un vero e proprio romanzo, che Tondelli giudica troppo lento: «Il tuo romanzo ha un solo grande difetto: manca di ritmo. Non sceglie. Non taglia. È un po' ron-ron». La richiesta di riscrittura viene però corredata da precise proposte tecniche e operative. Tondelli indica l'episodio, già presente nel romanzo, da trasformare in racconto e suggerisce

²⁹⁸ Si veda in proposito e a titolo meramente esemplificativo quanto affermato da G. ROMAGNOLI in *Uno strumento praticabile*, in «Panta», n. 9, cit., p. 202: «A me resta un esempio di sincerità e generosità. C'era tanta sincerità in *Camere separate* da mettere in imbarazzo quelli che giocano a rimpattino con le loro coscienze, tanta generosità in *Under 25* da essere a volte incompresa, scambiata per qualcosa di mistificatorio, certo più diffuso e spiegabile. Credo fosse qualcosa di più, era lo sguardo di un uomo nudo, in piedi sull'orlo dell'abisso, sul punto di precipitarvi, che ci indica che sul fondo, da qualche parte, qualcosa luccica.»

²⁹⁹ P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp.1093-1095.

di offrire una rappresentazione diretta degli eventi narrati da sostituire alla soluzione dialogica per la quale Demarchi aveva optato, consigliando altresì di variare il ritmo della diegesi attraverso una equilibrata alternanza di focalizzazioni: «Una soluzione può essere scrivere di quella notte inframmezzando gli stacchi “interiori” e giocando a incastri fra i diversi punti di vista: la narrazione del fatto, quello che pensa Emilio, quello che è, quel che sono i suoi compagni, il suo giro, Rotten eccetera». Indica anche i tagli da fare, motivandoli: «Ricordati che molte pagine sono pleonastiche e obsolete. Tutta quella provincia l'hanno già raccontata Chiara e Parise e Mastronardi e Bianciardi. In fondo, non è poi tanto cambiata. Butta via. Lascia perdere i dialoghi. Quando sarai più vecchio li tirerai fuori». Consiglia letture: «Leggi Selby jr, *Ultima fermata a Brooklyn*, i primi due racconti, e non lasciarti plagiare. Però può esserti d'aiuto».

L'approccio laboratoriale che Tondelli mantiene per questa sua incursione nel mondo giovanile interessato alla scrittura viene accolto, soprattutto dalla critica accademica, con una certa severità, unita a obiezioni e considerazioni di tipo strutturale e metodologico. Cesare De Michelis lamenta ad esempio la scelta per la quale l'operazione ha tenuto fuori «qualsiasi organo dell'attuale società letteraria»³⁰⁰, quasi a volere programmaticamente distinguere un progetto che per sue caratteristiche affonderebbe le radici nel corpo vivo della società a fronte di una comunità culturale che ne sarebbe invece distante. Gianni Turchetta in un articolo molto duro su «Linea d'ombra»³⁰¹ rimprovera a Tondelli di confondere la presunta esemplarità sociologica dei racconti scelti con una molto più limitata e limitante configurazione letteraria che corrisponderebbe alla discutibile idea di letteratura del curatore (da qui in sostanza nascerebbe quel “tondellismo”, ossia un intimismo

³⁰⁰ C. DE MICHELIS, *Fiori di carta*, in «Il Gazzettino», 12 luglio 1986.

³⁰¹ G. TURCHETTA, *Storie di esordi*, in «Linea d'ombra», 17, 1986, pp. 42-43.

generazionale facile e di basso profilo, che in moltissimi hanno deprecato nella letteratura italiana giovane degli anni novanta). L'accusa di confondere i piani – quello dell'indagine sociologica, rivendicata da Tondelli soprattutto con l'uscita della prima raccolta, e quello dell'esperimento letterario marcato dal gusto personale dell'autore – pare quasi provenire da un'altra epoca, più ideologicamente segnata rispetto alla metà degli anni ottanta di cui si parla, e forse per questo inquieta il correggese che, solitamente, non è abituato a rispondere alle critiche, anche spietate, che vengono mosse alle sue opere. In questo caso però Tondelli ribatte addirittura nell'introduzione alla seconda raccolta, *Belli & perversi*³⁰², ribaltando proprio sulla rivista di Turchetta e Fofi l'imputazione di “cattiva coscienza” e ricordando, con le parole di Ottavio Cecchi che «Aveva cominciato «Linea d'ombra» [a riunire manoscritti] ma i redattori di quella rivista hanno preteso di giudicare (qual è il modello?) e hanno dovuto smettere»³⁰³.

Al di là dei toni accesi della polemica, in merito alla quale può darsi vi siano ragioni valide da entrambe le parti, pare comunque che il senso dell'operazione lo colga con semplicità Giovanni Ronchini³⁰⁴ quando afferma che, prendendo spunto dalla propria esperienza personale, dal proprio lavoro di artigiano della scrittura, Tondelli abbia puntato a un obiettivo sociologico (tratteggiare la sensibilità e gli orizzonti di gusto di una generazione) attraverso l'uso di strumenti letterari, ossia quelli che l'autore conosce e padroneggia meglio per averli impiegati nel proprio lavoro. Con le stesse parole che Tondelli usa nella presentazione di *Giovani blues*,

³⁰² *Under 25: discussioni*, in P. V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, cit., pp. 729-731.

³⁰³ O. CECCHI, *Quel ragazzo ha la penna facile*, in «Rinascita», 26 luglio 1986.

³⁰⁴ G. RONCHINI, *Il cammino degli «Under 25». Percorsi della narrativa italiana negli anni novanta*, Guaraldi, Rimini 1999, anche per una più completa rappresentazione dell'accoglienza della critica, sia al progetto complessivo, sia ai singoli autori che ne fanno parte, che in questa sede ho quasi del tutto omesso.

dunque, il risultato nella sua interezza deve intendersi, più che come «un'ipotesi letteraria», come invece «un'ipotesi di lavoro letterario».

Il vero discrimine non risiede perciò tanto nelle caratteristiche stilistiche e tematiche degli scritti prescelti, bensì nell'attitudine dimostrata dai singoli esordienti al lavoro editoriale sul testo secondo le indicazioni di Tondelli; nella disponibilità di questi giovani a considerare le loro opere e, in genere, il lavoro dello scrittore come un processo in divenire nel quale l'atto creativo è solo il primo passo, da integrare con un rigoroso esercizio di riscrittura e rimodulazione in una fase successiva che, per usare un linguaggio cinematografico (ossia del campo di un'arte che ha senz'altro più implicazioni con le logiche dell'industria e della modernità di quanto di solito non accada alla letteratura), potremmo definire di postproduzione.

Che un simile progetto comporti una precisa influenza del suo curatore e delle sue inclinazioni letterarie è dato abbastanza ovvio, ma non si vede perché ciò dovrebbe dar corpo di per sé ad una critica negativa. Volendo indagare le inclinazioni letterarie di giovani e giovanissimi, Tondelli comprende bene che porterà alla pubblicazione talenti alle prime esperienze, probabilmente in parte ancora immaturi, e saranno proprio la cura e l'impegno profusi in questo lavoro di postproduzione a giovare alla loro maturazione. Si tratta naturalmente di un'attività che reca l'impronta di colui che la dirige, ma pare francamente difficile individuare un percorso diverso da battere per giungere a un risultato altrettanto valido. Come altri intellettuali prima di lui, Tondelli semplicemente si assume la responsabilità di esercitare un'influenza sull'evoluzione culturale del mondo letterario che abita; un'influenza caratterizzata sia da una mancanza di ideologismi, veti ideologici e preconcetti fino a pochi anni prima impensabile, sia dalla generosità di sé tipica della figura di questo autore. L'esercizio di questa influenza ha

condotto alla pubblicazione molti nuovi autori, alcuni dei quali hanno raggiunto una rilevante notorietà e a loro volta un loro peso culturale autonomo, e pertanto chiedersi se tale influenza sia stata o meno legittima è questione di lana caprina.

Ciò che invece va segnalato come un dato notevole è che il “postmoderno” Tondelli, secondo la definizione che di lui in molti hanno dato e che egli stesso ha assecondato, ha coltivato in modo contenuto e ragionato la sua postmodernità. Se da un lato gli appartengono esperienze come la contaminazione di cultura alta e bassa, la riscoperta sperimentale dei generi, l’osservazione attenta del processo di mercificazione e di mediatizzazione di ogni spazio riservato alla riflessione intellettuale, vi sono invece aspetti che lo distanziano dalla logica più deteriora del postmoderno. Tratti quali la passiva accettazione dell’esistente, la mancanza di antagonismo, il rifiuto della profondità storica e lo schermarsi dietro un’autoironia deresponsabilizzante sono agli antipodi rispetto all’atteggiamento del correggese nei confronti del suo ruolo di intellettuale, che egli ha invece vissuto nella consapevolezza di essere (e di volere essere) un testimone avveduto della propria epoca e, con iniziative come quella di “Under 25”, anche un protagonista attivo e influente di quella stessa epoca. Il che appare evidente anche ponendo mente ad altre esperienze di questo medesimo tenore che lo hanno impegnato nel corso della sua carriera. Esperienze quali la direzione della collana Mouse to Mouse di Mondadori, cui lo aveva chiamato l’allora direttore editoriale Giordano Bruno Guerri (siamo nel 1987/88), che prevedeva la pubblicazione di autori, possibilmente esordienti, con la caratteristica di appartenere a mondi diversi da quello della letteratura, che potessero offrire l’opportunità di esplorare inediti territori culturali. Oppure la fondazione e codirezione della rivista «Panta», una sorta di luogo privilegiato di dialogo fra narratori della stessa generazione (trenta-

quarantenni) su temi dati, da declinare attraverso rappresentazioni finzionali³⁰⁵.

Tutte iniziative, queste, che testimoniano puntualmente i proponimenti, le istanze e le concrete capacità realizzative di un intellettuale irregolare, curioso e sperimentatore, che però non ha mai snobisticamente disdegnato di usare, seppur a suo modo, i più classici fra gli strumenti e gli spazi nei quali, da sempre, intellettuali ben più istituzionali di lui avevano esercitato la loro influenza.

³⁰⁵ Riguardo alle esperienze di *Mouse to Mouse* e di «Panta», si vedano i contributi di G. DE MARTINO, E. VALENTINI e A. ELKANN, rispettivamente *L'amore fatale della letteratura*, *Vasi comunicanti* e *Nascita di un'amicizia (e di una rivista di narrativa)*, su «Panta», n. 9, cit., pp. 207-235.

CONCLUSIONI

Giunti al termine di questa disamina della figura di Pier Vittorio Tondelli e della sua rilevanza per la comprensione di un momento storico controverso come gli anni ottanta in Italia attraverso le sue incisive e camaleontiche opere, la sensazione più immediata è quella di una sostanziale insuscettibilità di questo scrittore a una riduzione in schematiche linee di interpretazione.

Fin dall'esordio fulminante, accompagnato dall'eco scandalistica del processo per oscenità, è risultato evidente che Tondelli non fosse facilmente accomunabile a quanto era venuto prima di lui, e che anzi rappresentasse una cesura netta rispetto alla voga dell'epoca. La sua apoliticità ostentata in un periodo nel quale ancora la strada dell'impegno politico era quella maggiormente battuta dai giovani e dall'élite culturale dominante risultò spiazzante per ogni approccio pregiudizialmente ideologico alla realtà. Gli intellettuali schierati che avevano dominato il decennio precedente parvero improvvisamente inadeguati tanto quanto i benpensanti piccolo borghesi che si scandalizzavano alle bestemmie stilizzate di *Altri libertini*.

Questo autore, che attingeva con disinvoltura a modelli letterari lontani da un panorama nazionale reso prevedibile dalla coazione dottrinarica, finì per risultare sgradito (non per deliberato gusto dello scontro, che Tondelli non ha mai cercato né alimentato) a quella rilevante parte dell'*intelligentia* critico-letteraria italiana che

CONCLUSIONI

conservava invece una concezione profondamente militante della letteratura e del suo ruolo. L'attenzione che il correggese dedicava ad aspetti della vita e della socialità, in precedenza ignorati perché ritenuti futili, e l'ottica fortemente individualizzata con la quale li inquadrava gli procurarono la disapprovazione di intellettuali come, fra gli altri, Goffredo Fofi e naturalmente della sua rivista «Linea d'ombra». Di contro però la freschezza dello stile e il peculiare modo di intendere la narrativa gli valsero un grande seguito fra i lettori della sua generazione, che nei suoi libri evidentemente trovavano la spontaneità e la vividezza di tratto che le ortodossie care agli apparati critici fortemente politicizzati fino a quel momento più influenti avevano frenato. Opere come quelle di Enrico Palandri (*Boccalone*, 1979) e Claudio Piersanti (*Casa di nessuno*, 1981) andavano nella stessa direzione, testimoniando una nuova sensibilità giovanile che prescindeva dai temi dell'impegno, ma non potevano contare sulla stessa dirompenza stilistica e dunque, pur godendo di una buona attenzione di pubblico, non erano arrivate a rappresentare il vero e proprio fenomeno di costume che Tondelli invece avrebbe incarnato.

Con una padronanza del mezzo narrativo senz'altro rara per un autore così giovane – e qui senza dubbio almeno parte del merito va tributato all'*editing* di Aldo Tagliaferri che lo ha raffinato – Tondelli sa costruire quadri d'ambiente dai quali emerge netta e a colori brillanti una fino ad allora trascurata comunità di figure a vario titolo marginali ed estreme, *freaks*, drogati, ragazzi perduti, omosessuali, che però vengono perlopiù colti nella loro, seppure personalissima, quotidianità. Le intrusioni extradiegetiche dell'autore sono ridotte al minimo in favore di una rappresentazione della superficie delle esistenze dei personaggi. Un procedimento, questo, che però non comporta la sparizione dell'autore dal testo per lasciar posto alla nuda drammatizzazione mimetica intesa in senso aristotelico, poiché la voce dell'autore/narratore rimane sempre

CONCLUSIONI

presente e ben riconoscibile. Si realizza piuttosto la confusione dell'autore con i suoi personaggi in termini di istanze e di punto di vista (una sovrapposizione a tal punto efficace che chi non conoscesse la reale biografia di Tondelli sarebbe portato erroneamente a confonderla con gli eccessi dei protagonisti dei suoi scritti). La rappresentazione che ne consegue rimane comunque behavioristica e priva di pretenziose introspezioni. Il lettore è lasciato libero di costruirsi un giudizio autonomo su quanto gli viene mostrato, senza moralistiche intrusioni dell'autore, né in un senso né in quello opposto. Tondelli mette in scena ciò che egli stesso definisce la «crosta della contemporaneità», quel che si vede, lasciando alla sensibilità di ognuno il giudizio su quanto rimane sottotraccia. Sul piano stilistico (ma in questo caso stile e contenuto non possono in nessun caso andare scissi) egli ottiene questo effetto compromettendo la propria scrittura con le culture underground del rock e del fumetto, con i gerghi giovanili rielaborati. Le osservazioni e gli spunti di costume che hanno fornito materiale ai suoi innumerevoli articoli e *reportage*, poi sistematizzati nella raccolta *Un weekend postmoderno*, vengono utilizzati come sottotesto per le opere di finzione. Tondelli giunge per questa strada a restituire il senso di un'epoca nella quale si sta avviando una inedita dinamica di relazione, basata sull'acquisizione di una dimensione esteriore che sia il più possibile evidente; un'epoca nella quale sta per affermarsi l'idea che l'unica via possibile per una comunicazione efficace debba puntare sulla massima estroflessione ed esibizione; ogni esperienza ed emozione deve essere vissuta e sperimentata in pubblico, dev'essere spendibile come performance.

Esibitivamente performante è senza dubbio la lingua del primo Tondelli, che la costruisce con accuratezza per accreditarsi presso uno specifico tipo di lettore, giovane, intriso di cultura pop (in un momento storico nel quale, a differenza di oggi, a quella pop non

CONCLUSIONI

era riconosciuta la dignità di cultura), insensibile ai pregiudizi di genere, sia sessuale che letterario, e sempre più indifferente alla politica. I detentori di simili caratteristiche, che si scoprono numerosi, manifestano in massa il loro gradimento per l'opera del correggese, che diventa rapidamente autore di culto presso questa nuova generazione. La generazionalità di Tondelli risiede, in gran parte, proprio nell'aver consapevolmente rivestito il ruolo di catalizzatore del gusto di una fascia di giovani che proprio in quel momento storico se ne stava forgiando uno, e lo avrebbe fatto seguendo le indicazioni e le tendenze raccontate dal suo scrittore preferito con un linguaggio assai caratterizzato e dunque facilmente riconoscibile: fresco e colto insieme, mescolazione di alto e basso, tranciante eppure mai banale. Il lavoro meticoloso e innovativo che Tondelli compie sulla lingua, dal quale risulta uno stile, paradossalmente, semplice ed espressionistico a un tempo, è però ben lontano dalle sperimentazioni delle neoavanguardie degli anni sessanta, che erano elitarie e volontariamente distanti dal pubblico quanto l'argot tondelliano è invece attento a tenere alto il suo grado di comprensibilità e piacevolezza. Quella del correggese è un'operazione raffinata ma anche il più possibile aperta al pubblico (almeno a un certo pubblico giovane e incurante degli schemi del consenso intellettuale fin lì dominanti). Un'operazione senz'altro piena dello spirito del decennio appena iniziato, che vedrà sempre più affermarsi la tendenza alla massificazione delle esperienze un tempo ritenute d'élite.

Anche in questa differenza si intravede la matrice generazionale dell'esperienza di un autore la cui concezione della letteratura, seppure consapevole e ragionata, non presenta la fortissima connotazione progettuale delle precedenti neoavanguardie. Tondelli non è un continuatore del Gruppo 63, pure se ne apprezza alcuni dei maggiori esponenti, e intende anzi proporsi ai lettori in modo diametralmente opposto rispetto alle strategie di quel movimento.

CONCLUSIONI

In termini pratici ciò comporta ad esempio che egli non disdegna di utilizzare ai fini della sua narrativa anche modelli formali tradizionali – e infatti nessuna delle sue opere, tranne forse *Biglietti agli amici*, possiede una struttura sperimentale – ma soprattutto si evidenzia nel sostanziale disinteresse dell'autore per una qualsivoglia gestione programmatica o, tantomeno, politicamente impegnata del suo agire letterario. Un atteggiamento, questo, che probabilmente sta alla base dell'iniziale trattamento di sufficienza che illustri esponenti del Gruppo, come Arbasino e Guglielmi, gli riservarono in ambito critico (prova di ciò è data dal fatto che entrambi in un secondo momento, ormai distante il furore politico-dottrinario di quel periodo, riconsiderarono sensibilmente le loro posizioni).

Al riparo dunque da qualsiasi snobismo intellettuale, il dato cruciale della via di Tondelli alla letteratura è l'estrema apertura a ogni novità culturale e di costume, sempre indagata con attenzione e sincera curiosità. Manifestazione concreta di ciò si ha nel romanzo *Pao Pao*, nel quale la rappresentazione di una situazione potenzialmente molto conflittuale viene risolta in chiave antitragica nel racconto di come la piccola comunità omosessuale in cui gravita il protagonista si misura con una realtà opposta ad essa, ovvero quella di un'istituzione burocratica, ipertradizionalista e omofobica, ricavandone comunque una valida occasione di confronto e di crescita. I protagonisti di Tondelli rifiutano di limitarsi a un pur comprensibile ma sterile sentimento di estraniamento, come pure di esacerbare una contrapposizione che sarebbe scontata quanto dannosa. Essi scelgono invece di mediare, di venire a patti con l'esperienza che stanno attraversando, e al greve ambiente militare che li tiene in ostaggio oppongono una resistenza fluida, elastica. La tribù gay in divisa fa leva sulla ricchezza immaginativa e culturale della propria diversità per uscire indenne dal confronto, anzi, per venirci fuori con un valore aggiunto di

CONCLUSIONI

sfumature sentimentali prima ignote e di stratagemmi di sopravvivenza imparati per via. Questo approccio lieve, in costante anticlimax, non risulta gradito a gran parte della critica dell'epoca, che probabilmente dall'opera seconda dell'autore si attendeva una ben diversa carica drammatica, anche date le premesse di alcuni brani di *Altri libertini*. Dell'opera prima però Tondelli porta avanti di più e meglio l'ironia, la morbidezza e l'entusiasmo di racconti come *Autobban* e *Altri libertini*, che non la deriva terminale e autodistruttiva di *Postoristoro*; il movimento vitale, più che la staticità. La comunità gay di *Pao Pao* è descritta con piglio romantico e leggero come portatrice di uno stile di vita accomodante, che fa della capacità di adattamento un valore primario e stempera, invece, quella sofferenza esistenziale che la critica letteraria più canonica pretende come prova di profondità di visione e di spessore letterario. Se però la grandezza di un'opera letteraria si misura con l'influenza che essa ha, nel tempo, sul modo di pensare di una società, si dovrà convenire che la rappresentazione giocosa e positiva della tribù di Tondelli – di questo primo Tondelli molto meno o per nulla afflitto dal problema religioso entro cui inquadrare la propria sessualità – rispecchia l'idea generale, oggi ormai perfino abusata e stereotipata ma all'epoca ancora non affermata, di un mondo omosessuale più caratterizzato dall'affettività e dalla capacità di realizzare comunità aperte, che non dalla sofferenza di una diversità vissuta in termini di conflitto e di isolamento.

L'inesauribile curiosità e la spinta verso l'esplorazione di territori sconosciuti condotta con animo aperto al cambiamento, ben testimoniata da quanto fin qui detto a proposito di *Pao Pao*, comportano un desiderio di costante evoluzione stilistica e tematica che, si è visto, costituisce dato imprescindibile nell'opera dell'autore. Dopo i primi due libri, Tondelli può contare su un profilo d'artista immediatamente riconoscibile che gli è valso, proprio per

CONCLUSIONI

la sua voce e il suo carattere singolari, un notevole seguito di lettori. Il rischio sarebbe quello di rimanere intrappolato dalla sua stessa immagine con la riproposizione manieristica di stilemi sempre più abusati, ma proprio per quella irrequietezza creativa di cui si diceva ciò non accade. A pochissimi anni dall'esordio, Tondelli rinasce, cambia pelle, apparentemente contraddicendo se stesso e ciò che ha fino a lì rappresentato, ma in realtà in piena coerenza col suo spirito di ricerca; una ricerca che, per mantenersi tale, deve per forza di cose essere non conclusiva.

A metà del guado, dunque, Tondelli devia e scrive *Rimini*. Un romanzo di impostazione tradizionale, un romanzo «romanzo», proprio quel genere di opera della quale, poco tempo prima aveva proclamato in maniera *tranchant* e colorita la fine («Il romanzo è morto, il romanzo monolitico rompe il cazzo; il romanzo monologico è farsi le pippe per ore intere e non venire mai»). Ed ecco invece giungere a una contrapposizione con la *literature of power* della quale, mutuandola dalla definizione di De Quincey, si era fatto portatore; eccolo lavorare in controtendenza rispetto alla lingua emotiva, lavoratissima e carica di effetti, in funzione della quale aveva fin lì teorizzato l'impossibilità di condurre una narrazione che non fosse breve o frammentaria. *Rimini* è un romanzo lungo, con una struttura ad incastro fra diversi piani narrativi operanti sul medesimo sfondo; è un romanzo in cui i personaggi sono (o almeno l'autore cerca di renderli) a tutto tondo, dotati di un carattere reso attraverso l'approfondimento delle loro singole vicende personali, secondo un principio compositivo molto più ottocentesco che moderno. La lingua asservita a un simile compito, lungi dall'essere quella fortemente caratterizzata e riconoscibile dei narratori di *Pao Pao* e *Altri libertini*, è volutamente piatta e priva di asperità fino alla monotonia. Tondelli rinuncia a ciò che è stato, sacrifica la propria voce (quella che è finora stata la propria voce), si annulla in uno sforzo estremo di mimesi pur di rendere credibile

CONCLUSIONI

e vivido l'ambiente che intende descrivere. *Rimini* è il suo tentativo di offrire un omaggio avvelenato alla incontrollata e compulsiva disperazione edonistica di un intero paese, per l'occasione esemplificato e concentrato nella rutilanza sovratono della riviera romagnola. Rimini è per l'autore come Hollywood, nel senso che egli la racconta come John Fante, Raymond Chandler e Nathanael West hanno raccontato la mecca del cinema, ossia senza risparmiare al lettore nulla delle miserie e del dissimulato desiderio di morte che emana dall'eccitazione drogata di questi luoghi. Uno sguardo insolitamente moralistico, che implica un più o meno esplicito giudizio di merito su ciò che viene raccontato – attenzione moralistica in precedenza assente negli scritti del correggese – ma allo stesso tempo è uno sguardo che rivela il sottile e perverso piacere di essere parte integrante del tragico mondo che viene descritto, per il quale egli prova una innegabile fascinazione. Un connubio contraddittorio di fascinazione e ripulsa, di moralismo e di edonismo, che è connaturato alla sua funzione di scrittore e al suo ruolo di testimone. Si tratta senza dubbio di un tentativo ambizioso, forse troppo per le capacità dell'autore, un tentativo che infatti fallisce e pur nondimeno rappresenta quello che Oreste Del Buono ha felicemente definito un «fallimento interessante». Nel raccontare la superficialità di un'epoca attraverso una visione plurifocale, di modo che proprio l'alternanza veloce dei punti di vista sveli la tragicità sottesa a quella superficie, accade che proprio la superficie abbia la meglio. L'obiettivo di costruire un *conte philosophique* in forma di romanzo popolare non è sorretto dalla credibilità della voce narrante, che era stata invece uno dei punti di forza nelle prime opere di Tondelli, e invece si smarrisce nella artificiosità di un discorso in terza persona che non pare essergli ancora congeniale. La scrittura risulta quindi troppo meccanica e il passo del racconto, più ampio rispetto al passato, si dipana in maniera impacciata, probabilmente per il mancato con-

CONCLUSIONI

solidamento dei nuovi strumenti narrativi utilizzati, ai quali l'autore non era del tutto affine.

Alla metà degli anni ottanta vigono incontrastate una concezione del mondo e una percezione della vita improntate al massimo fulgore individualistico e capitalistico; una tendenza che viene ritualizzata attraverso l'esposizione mediatica e la spettacolarizzazione. Proprio all'apice di un simile processo sociale e psicologico (oggi ben noto, ma che verrà stigmatizzato e problematizzato solo più avanti negli anni), Tondelli muta ancora direzione e abbandona la bulimia espressiva e la visione completamente estroflessa che lo avevano caratterizzato fino a quel momento, massimamente in *Rimini*, per orientarsi a privilegiare una rappresentazione più intima e minimale della realtà, in cui ogni invenzione letteraria e considerazione critica sono strettamente connesse alla sua privata sfera esistenziale. L'osservazione, un tempo ossessiva, di ambienti e dati esteriori cede il passo a un'indagine su se stesso condotta attraverso quell'isolamento errante del quale la raccolta di frammenti *Biglietti agli amici* e l'ultimo romanzo *Camere separate* costituiscono il distillato, ottenuto tramite il filtro di un nuovo rigore formale e di una sovrapposizione di vita reale e immaginario narrativo pressoché completa.

Non che in queste ultime opere sia assente l'osservazione del mondo esterno; esse sono anzi piene di acute descrizioni di luoghi e persone – anche se molto meno spazio è concesso all'azione e alla trama, a un'enunciazione insomma più propriamente narrativa – ma la visione dell'autore è radicalmente mutata rispetto al passato. Nelle prime opere il vettore espressivo della narrazione, cioè la direzione che essa imprime alla lettura e al senso che se ne ricava, aveva un movimento dall'esterno verso l'interno. Si partiva dall'osservazione del dato esteriore, dalla realtà circostante, per giungere alla resa degli stati d'animo senza necessariamente descriverli, poiché essi si concretizzavano nell'immaginazione del lettore

CONCLUSIONI

quale risultanza di quel dato esteriore. Con *Rimini* e già pure con la *pièce Dinner party*, il vettore espressivo muta direzione, andando dall'interno verso l'esterno, in quanto si intravede una valutazione morale preconstituita all'atto narrativo che la rappresentazione della realtà esteriore ha semplicemente il compito di confermare. Nell'ultima fase del correggese, quella di *Camere separate*, infine, la costruzione del senso si compie proprio nel farsi stesso del racconto, perché al centro di esso vi è lo stato emotivo dell'autore. Si tratta di un processo in costante divenire. I dati di realtà esteriore che vengono descritti subiscono modifiche nella loro rappresentazione in misura direttamente proporzionale a quanto essi stessi influiscono su quello stato emotivo. Perché al centro dell'osservazione, appunto, viene ormai posta principalmente l'interiorità di chi narra e la sua metamorfosi al contatto con la realtà; una realtà che muta colore e forma a seconda del mutare dello sguardo di colui che la descrive.

Grazie al processo appena descritto, alcuni importanti rimossi della scrittura e, in generale, della visione del mondo di Tondelli vengono a galla. La morte, tema finora mai affrontato in profondità, viene analizzato sotto diversi aspetti. Il protagonista di *Camere separate*, Leo, si misura con la morte del suo amante e con l'idea stessa della morte: la propria, quella spirituale di chi non riesce a vedere Dio, quella di una società occidentale in decadenza morale e materiale. Questo misurarsi con la propria finitezza, fisica e culturale, è svolto con una scrittura sorvegliata priva di esuberanze stilistiche e di scene madri, programmaticamente non esibita. L'orrore estremo della fine, pure reso concreto da molteplici raffigurazioni materiche della malattia e del dolore, secondo una concezione quasi preromantica di *delightful horror*, ossia di quella sublime disarmonia cui il gusto comune deve cedere il passo affinché le grandi emozioni che turbano l'anima siano rese al meglio,

CONCLUSIONI

viene offerto da Tondelli con una scrittura che non rinuncia alla misura e alla compostezza.

Altro tema cruciale riguardo al quale l'atteggiamento dello scrittore è mutato nel corso del tempo, con un rilevante portato di rimossi e sottintesi mai del tutto sciolti, è quello dell'omosessualità e, soprattutto in quest'ultima fase, della sua considerazione in termini religiosi. Se nelle prime opere temi e personaggi omosessuali erano assorbiti con naturalezza nel corpo della narrazione, senza che venissero specificamente problematizzati, come se per l'autore di fatto non costituissero reale materia di riflessione, in *Camere separate* la questione cambia radicalmente. Il tentativo di coniugare l'osservanza cattolica con un omoerotismo accettabile alla luce di questa diviene oggetto di ricerca sofferta. Il risultato cui, almeno in apparenza, Tondelli (e il suo protagonista *alter ego* Leo) giunge è l'astrazione dalla materialità del sesso, una castità forzata che si concretizza in una negazione, piuttosto che in una sublimazione mistica dell'eros. Sembra più che altro il compromesso di chi ha, nel momento dell'approssimarsi della fine, più bisogno di riconciliarsi con le proprie radici culturali e religiose, che non la libera scelta di un uomo che vorrebbe vivere una sessualità piena nella quale ritualizzare nell'unione col corpo dell'amato anche l'unione col divino. Il fortissimo richiamo di un cattolicesimo strettamente ortodosso, quello del mondo nel quale è cresciuto, non consente a Tondelli nulla di più.

Il problema senz'altro effettivo e sentito di far coabitare spiritualità e sessualità non va però confuso con quello, più esteso e probabilmente più strumentalizzato (o innocentemente travisato) da vari interpreti, della omosessualità *tout court* e del modo di vivere l'arte in funzione della propria identità sessuale. Tondelli ha certo delle esitazioni nel definirsi e nel far passare una percezione di sé come "autore gay". Una simile qualifica comporta una caratterizzazione molto forte, che egli probabilmente percepisce come

CONCLUSIONI

limitante rispetto ai suoi obiettivi, che comportano il perseguire un orizzonte di interesse generale piuttosto che quello della particolarità gay. Pare però eccessivo che questo atteggiamento venga letto come semplice negazione della propria reale essenza, come pure ha fatto qualcuno (Dall'Orto). E invero, pure essendo la narrativa di Tondelli – e, nello specifico, indubbiamente la sua ultima prova – incentrata su temi universali come l'amore, il rapporto di coppia, la perdita, la morte, l'elaborazione del lutto, il senso religioso, è innegabile che tutti questi temi sono palesemente proposti da un'ottica prettamente omosessuale. I problemi connessi al desiderio e al processo di relazione sono quelli di una coppia gay. Anche laddove la tematica pare farsi più generale, rivolgendosi al senso di perdita per la morte dell'amato, il punto di vista e i risvolti pratici messi a fuoco pertengono alla sfera sociale, culturale e privata di un omosessuale. La solitudine senza uscita che deve affrontare Leo, ad esempio, deriva dalla condizione di superstita di una coppia di fatto gay che non può ritualizzare e dunque alleviare il proprio dolore perché esso, per la società che non gli riconosce lo statuto giuridico di vedovo, è del tutto irrilevante, e ciò rappresenta un ulteriore ostacolo all'elaborazione del lutto.

Sia che si valuti Tondelli come artista e uomo irrisolto riguardo alla propria omosessualità e allo spazio che egli vi concede nella propria opera, sia che si propenda per una visione più pacificata e tendente a minimizzare l'impatto di certe tematiche, comune in genere alla critica cattolica, sia che si adotti la visione più semplificata (e forse più salutare) di alcuni esperti anglosassoni di *queer studies* come Derek Duncan e Joseph Cady, che vedono in *Camere separate* un esplicito tentativo di affrontare un discorso sull'identità omosessuale maschile e sull'AIDS inteso come tema sociale, non può e non deve negarsi che il punto di vista attraverso il quale viene proposto ogni tema dell'opera di Tondelli, in

CONCLUSIONI

particolare della sua ultima fase, è ineludibilmente riconducibile a quello di un soggetto gay. Tralasciare questo dato fondamentale comporterebbe infatti il completo fraintendimento del senso più profondamente politico (dell'unica vera forma di impegno politico che gli va riconosciuta) del lavoro di questo autore.

Lo sguardo personalissimo col quale Tondelli misura il mondo che ci va raccontando deve dunque a ogni costo essere rispettato, poiché mai come nel suo caso il modo nel quale egli parla, la prospettiva che utilizza nei lavori di finzione e il taglio che dà a quelli giornalistici, è cruciale per la sostanza del messaggio. Si è spesso parlato, da più parti e anche nelle pagine che precedono, di Tondelli come del più vivido cantore degli anni ottanta, in Italia e non solo, eppure la realtà storica e la cronaca hanno raramente spazio nei suoi scritti. La temperie dell'epoca è infatti assicurata più che altro dalla sua spiccata sensibilità e attenzione verso dati sociologici e di costume, specificamente selezionati e messi alla prova del suo istinto per la rappresentazione narrativizzata della contemporaneità; quel che Enzo Golino chiama «presentificazione della realtà». È questo che permette, nella sua visione, il coagularsi di un'immagine originale, se non proprio inedita, degli anni ottanta. Anni descritti con le loro contraddizioni e debolezze, quelle che tutti ribadiscono quando si discute di quel decennio, ma anche dotati di grande fertilità in ambito artistico. Il ritorno di uno stile di vita più materialistico e individualista ha come non secondario portato il recupero di una centralità dell'arte dalla quale ci si era un po' allontanati in virtù della sistematica democratizzazione e collettivizzazione di ogni impulso creativo proprio degli anni della contestazione. Nel male, ma anche un poco nel bene, con gli Ottanta si ripropone l'idea di artista, scrittore, musicista, *designer* come di un professionista che può sperimentare con più naturalezza un proprio personale percorso d'arte. Il rampantismo, la volubilità, il presenzialismo e la volgarità di questo periodo storico

CONCLUSIONI

sono innegabili e rimangono indelebili nella memoria di chi l'ha vissuto come pure nei resoconti, spesso severi, dell'autore, ma in essi traspare anche il divertimento privo di preconcetti e sensi di colpa che, nelle sue manifestazioni più genuine, è sfociato in un fermento creativo felicemente e realmente innovativo, che ha importanti ricadute ancora oggi (si pensi al *design*, alla *computer art*, al postminimalismo letterario, alle forme d'arte interdisciplinare).

Il valore aggiunto di Pier Vittorio Tondelli risiede proprio nell'aver saputo farsi testimone e interprete come nessun altro di questa realtà, e di essersi dimostrato disponibile a una assunzione piena di responsabilità rispetto a quel che dice e alla forma con la quale lo dice. La tendenza al mascheramento, tipica delle sue prove narrative, nelle quali gioca con gusto postmoderno a confondere autore e personaggio, è invece assente nella concezione autoriale che lo contraddistingue, che è improntata a un senso profondamente etico del proprio ruolo di intellettuale.

Dall'analisi formale delle sue opere migliori, come dei suoi fallimenti, può anche essere legittimo credere che egli non sia un grande scrittore da un punto di vista tecnico. Angelo Guglielmi lo definisce uno scrittore «più grande delle opere che ci ha lasciato», e forse ha ragione. Può dirsi che, appunto sotto un profilo meramente tecnico, vi siano autori suoi contemporanei migliori di lui, come Aldo Busi o Antonio Tabucchi, per fare due nomi molto noti. La lucidità e l'atteggiamento professionale che ha sempre tenuto riguardo al proprio lavoro lo hanno costantemente portato a comprendere benissimo ciò che di volta in volta, nel corso delle sue molteplici metamorfosi letterarie, voleva essere e realizzare, ma di fatto non sempre egli è riuscito negli intenti che si era prefisso. La posizione dell'industria e del mondo culturale nei suoi confronti testimonia tale riuscita parziale: editori e critici hanno creduto in lui solo fino a un certo punto. Scrittore talentuoso di cui tutti, o quasi, erano disposti a riconoscere le doti, salvo metterlo sempre fra

CONCLUSIONI

parentesi individuandone puntualmente una debolezza che impediva di riconoscergli un plauso definitivo; bestsellerista da 25.000 copie (quel che al di là degli strilli di copertina, ha venduto nell'immediato il suo libro di maggior successo); sceneggiatore mancato. Eppure l'impatto che egli ha avuto sulla letteratura del suo tempo e degli anni successivi non ha eguali. Il suo talento era forse inferiore alla sua prorompente volontà di testimonianza e alla sua etica dell'arte, ma queste, insieme a una vorace curiosità e a un'apertura mentale estrema, ne hanno emendato i limiti, rendendolo più grande anche di quelli che lo superano sul piano formale.

BIBLIOGRAFIA

1. Saggi critici

- ARBASINO A., *Tondelli al telefono*, in «Panta», n. 20, Bompiani, Milano 2003
- ARDOLINO F., *Dinner party: una "tragedia discreta" di P.V. Tondelli*, in «Anuari de Filologia», vol. XXI, sez. G, n. 9, 1998-1999
- BARACHETTI B., *L'utopia dell'altrove in Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, in «La Libellula», n. 2, anno 2, dicembre 2010
- BARILLI R., *Ricerche e la narrativa nuova nuova*, in «La Bestia », I, n. 1, 1997
- , *Un grande interprete del mondo dei giovani*, in «Programma di Sala di Dinner Party», Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia 1994
- BARRETT F. *The Magus*, Londra, 1801
- BARTHES R., *Frammenti di un discorso amoroso*, [1977], Einaudi, Torino 2005
- BAZZOCCHI M. A., *Personaggio e romanzo nel '900 italiano*, Bruno Mondadori, Milano 2009
- BERARDI A., *Il diritto e il terrore. Alle radici teoriche delle "finalità di terrorismo"*, CEDAM, Padova 2008
- BERTONI A., *Un weekend postmoderno come romanzo critico*, in «Panta», n. 20, Bompiani, Milano 2003
- BONFILI S., *Analisi neoretorica del testo narrativo di Pier Vittorio Tondelli*, in «Seminario Tondelli», settima edizione, Correggio 2007
- BULLOCK W. L., *Leo's passion: suffering and the homosexual body in Pier Vittorio Tondelli's Camere separate*, in «Italian Studies», vol. 62, ed. 1-2, Heffers Printers, Cambridge, 2007
- BURKE E., *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, [1759], a c. di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 2002
- BURNS J., *Code-breaking. The demands of interpretation in the work of Pier Vit-*

BIBLIOGRAFIA

- torio Tondelli*, in «The Italianist», 20, 2000
- CADIOLI A., *L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1981
- CADY J., *AIDS Literature*, in *The Gay and Lesbian Literary Heritage*, a c. di C. J. Summers, Holt, New York 1995
- CANALINI M. (a c. di), *Tondelli e la religione. Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, Transeuropa, Ancona 2004
- CALVINO I., *L'altrui mestiere di Primo Levi*, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995
- CANOBBIO A., *Piccolo Abbecedario delle Occasioni (Per Arginare l'Oblio)*, in «Panta», n. 9, 1992, Bompiani, Milano 1992
- CARNERO R., *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998
- CESANA R., *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, in «La fabbrica del libro - Bollettino di storia dell'editoria in Italia», anno XIII 1/2007
- COLOMBO F., *Tondelli*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano, 1992
- CORTI M., *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in IDEM, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978
- CRAINZ G., *Autobiografia di una repubblica. Le radici dell'Italia attuale*, Donzelli Editore, Roma 2009
- DAVIDSON G., *A Dictionary of Angels*, Simon & Schuster, New York 1994
- DEL BUONO O., *Luci al neon*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- DE MARTINO G., *L'amore fatale della letteratura*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- DE MICHELIS C., *Fiori di carta. La nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 1990
- DE QUINCEY T., *The literature of knowledge and the literature of power*, in «North British Review», VIII, American edition, vol. III, 1848, p. 166
- D'INA G. - ZACCARIA G. (a c. di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Bompiani, Milano 1988
- DUNCAN D., *Reading & Writing Italian Homosexuality. A case of possible difference*, Ashgate Publishing, Aldershot 2006
- ECO U., *Il caso e l'intreccio*, in IDEM, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962
- , *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964

BIBLIOGRAFIA

- ELKANN A., *Nascita di un'amicizia (e di una rivista di narrativa)*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- FERRETTI G. C., *Il bestseller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Laterza, Roma-Bari 1983
- FERRETTI G. L. - ZAMBONI M. - CAMPO A., *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, Giunti, Firenze 2005
- FOFI G., *Prima il pane. Cinema, teatro, letteratura, fumetto e altro nella cultura italiana tra anni Ottanta e Novanta*, Edizioni e/o, Roma 1990
- FORTUNATO M., *Le parole in maschera*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- GERVASONI M., *Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni*, Marsilio, Venezia 2010
- GNERRE F., *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini e Castoldi Dalai Editore, Milano 2000
- (a c. di), *Avventure dell'eros*, Gammalibri, Milano 1984
- GOLINO E., *Tondelli giornalista*, in «Panta», n. 20, Bompiani, Milano 2003
- GUGLIELMI A., *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964
- , *Il romanzo e la realtà*, Bompiani, Milano 2010
- , *Tondelli letto oggi*, in «Panta», n. 20, Bompiani, Milano 2003
- KALB J., *Beckett in performance*, Cambridge University Press, Cambridge 1989
- IACOLI G., *Atlante delle derive. Geografia di un'Emilia postmoderna: Gianni Ce-lati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002
- , *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008
- LANDI P., *Generazione di fenomeni*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- LA PORTA F., *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollandi Boringhieri, Torino 1995
- , *Tra mimesi e dissimulazione*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- , *Apocalissi e travestimenti*, in «Panta», n. 20, Bompiani, Milano 2003
- LOMBARDI S., *Compagni di strada*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano, 1992
- LORENZINI N., *Una sincopata apocalisse*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- MARCUZZI A. - MALAVASI G. - NISINI G., *Geografie tondelliane*, Guaraldi,

BIBLIOGRAFIA

- Rimini 2007
- MARINELLI M. - MARINELLI M., *Storia di un libro*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- MINARDI E., *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole 2003
- MONDELLO E., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci televisione nella letteratura degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano 2007
- PALANDRI E., *Pier. Tondelli e la generazione*, Laterza, Roma-Bari 2005
- PANELLA G., *Il Sublime e la prosa. Nove proposte di analisi letteraria*, Clina-men, Firenze 2005
- PANZERI F. (a c. di), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, Bompiani, Milano 2000
- , (a c. di) *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, Bompiani, Milano 2001
- , *Pianura progressiva*, in IDEM (a c. di), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, Bompiani, Milano 2000, pp. VII-XXX
- , *Il paesaggio come tentazione*, in G. PICONE - F. PANZERI - M. RAFFAELLI, *Paesaggi italiani*, a c. di A. Ferracuti, Ancona, Transeuropa 1994
- , (a c. di) *Riccione e la riviera vent'anni dopo: 1985-2005*, Guaraldi, Rimini 2005
- , (a c. di) *Rimini, il romanzo vent'anni dopo: 1985-2005*, Guaraldi, Rimini 2005
- PANZERI F. - PICONE G., *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Theoria, Roma 1997
- PASOLINI P. P., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975
- PICONE G., *Stazioni di sosta*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- PIERSANTI C., *Nel mondo di un altro*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- PRONO L., *A Different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in «International Journal of Sexuality and Gender Studies», vol. 5, n. 4, ottobre 2000
- QUADRI F., *Dinner party*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- RONCHINI G., *Il cammino degli «Under 25». Percorsi della narrativa italiana negli anni novanta*, Guaraldi, Rimini 1999
- , *Dinner party: Le mille luci (ed ombre) della generazione postmoderna*, in

BIBLIOGRAFIA

- «Sottospirito», n. 3, 1996
- ROMAGNOLI G., *Uno strumento praticabile*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- SAINTE GIRON B., *Il Sublime*, Il Mulino, Bologna 2006
- SCURATI A., *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006
- SILJI A., *Malpaese. Criminalità, corruzione e politica nell'Italia della Prima Repubblica*, Donzelli Editore, Roma 1994
- SPADARO A., *Laboratorio "Under 25". Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2000
- , *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002
- STIGLITZ J. E., *I ruggenti anni novanta*, Einaudi, Torino 2005
- TAGLIAFERRI A., *Intorno a Tondelli. Testo e contesto. (Conversazioni con Massimo Canalini)*, Transeuropa, Ancona 2004
- TAMBURINI A., *Una storia di tutti*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- TANI S., *Il romanzo di ritorno*, Mursia, Milano 1990
- TELLINI G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1998
- TESTA E., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997
- , *Eroi e figuranti*, Einaudi, Torino 2009
- TURCHETTA G., *Storie di esordi*, in «Linea d'ombra», 17, 1986
- VALENTINI E., *Vasi comunicanti*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- VAN DEN BOSSCHE B., *Lo "stile semplice" di Pier Vittorio Tondelli*, in «Panta», n. 20, Bompiani, Milano 2003
- VITTORINI E., *«Il Politecnico»*, ristampa anastatica dal n. 1 (29 set.1945) al n. 39 (dic. 1947), Milano, Einaudi 1989
- WAHL F., *PVTTPV*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992
- WARNER M. (a c. di), *Fear of a Queer Planet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993
- WESTPHAL B., *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando Editore, Roma 2009

BIBLIOGRAFIA

2. *Articoli su periodici*

- ARBASINO A., *C'è una penna in caserma*, in «L'Espresso», 5 dicembre 1982
- BARILLI R., *Il libertino in caserma con Céline*, in «La Stampa», 27 novembre 1982
- BOCCA G., *Hip Hip Carrà!*, in «L'Espresso», 11 marzo 1983
- BONURA G., *Postmoderni anni Ottanta tra effimero ed eterno*, in «L'Avvenire», 22 dicembre 1990
- CECCHI O., *Quel ragazzo ha la penna facile*, in «Rinascita», 26 luglio 1986
- D'ALEMA M., *Ma non sono tutti così*, in «L'Espresso», 10 febbraio 1980
- DALL'ORTO G., *Con le ali tarpate*, in «Babilonia», febbraio 1992
- DE MICHELIS C., *Fiori di carta*, in «Il Gazzettino», 12 luglio 1986
- FERRERO E., *Belli e dannati nella Bassa emiliana*, in «La Stampa», 28 marzo 1980
- GARBESI M., *A cena con Tondelli una generazione gioca al massacro*, in «La Repubblica», 12 aprile 1984
- GRAMIGNA G., *Carriere di libertini*, in «Il Corriere della Sera», 24 febbraio 1980
- GREGORI M. G., *Un Tondelli mundial*, in «L'Unità», 11 aprile 1994
- KAUFMANN C., *Altri libertini: una fauna degna d'amore*, in «Lotta Continua», 13 marzo 1980
- MARTELLI G., *Jack d'Emilia*, in «Il Giornale», 10 febbraio 1980
- MEDICI S., *Che bello quando ero soldato*, in «Il Manifesto», 25 novembre 1982
- PANZERI F., *Tondelli: né monaco, né libertino*, in «L'Avvenire», 12 dicembre 2001
- , *Il sofferto cammino di uno scrittore verso la redenzione*, in «L'Avvenire», 18 dicembre 1991
- ROMAGNOLI L., *Amori inseparabili*, in «Babilonia», settembre, 1989
- SPADARO A., *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in «La civiltà cattolica», IV, 1995
- SPINELLA M., *Se il giovane selvaggio impara a scrivere*, in «L'Unità», 10 aprile 1980
- TESIO G., *Intervista a Pier Vittorio Tondelli*, in «La Stampa», 15 gennaio 1982

BIBLIOGRAFIA

VENEZIANI M. T., *A Drive in creammo il fenomeno*, in «Il Corriere della Sera», 22 dicembre 2007

3. Sitografia

<http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/pagine/769742461A6FAE6FC1256B7F003BD902?OpenDocument>
<http://www.fondazionemondadori.it/cms/culturaeditoriale/312/20071>
[http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/2533d8e05661a94bc12574240045f755/\\$FILE/bonfile.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/2533d8e05661a94bc12574240045f755/$FILE/bonfile.pdf)
<http://www.e-investimenti.com/crollo-borsa-wall-street-del-1987-dow-jones>
<http://digilander.libero.it/CarMan/caropier/studies2.htm>
http://www.enricobrizzi.it/canalini_su_piero.htm

4. Opere letterarie citate

ADAMS D., *Guida galattica per gli autostoppisti*, 1979, Mondadori, Milano 1999
BACHMANN I., *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano 1985
BASSANI G., *Il giardino dei Finzi-Contini*, Einaudi, Torino 1962
BENNI S., *Bar sport*, Mondadori, Milano 1976
—, *La tribù di Moro seduto*, Mondadori, Milano 1977
—, *Terra!*, Feltrinelli, Milano 1983
—, *Comici, spaventati guerrieri*, Feltrinelli, Milano 1986
—, *Il bar sotto il mare*, Feltrinelli, Milano 1987
BORELLI V., *Diario di un Militante intorno a un suicidio*, Feltrinelli, Milano 1979
BRIZZI E., *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Transeuropa, Ancona 1994
—, *Bastogne*, Baldini e Castoldi Dalai, Milano 1996
BURGESS A., *Arancia meccanica*, [1962], Einaudi, Torino 2005
BUSI A., *Seminario sulla gioventù*, Adelphi, Milano 1984
—, *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, Mondadori, Milano 1985

BIBLIOGRAFIA

- , *La delfina bizantina*, Mondadori, Milano 1986
 —, *Sodomie in corpo 11*, Mondadori, Milano 1988
 CASSOLA C., *La ragazza di Bube*, Einaudi, Torino 1960
 CELATI G., *Comiche*, Einaudi, Torino 1971
 —, *Le avventure di Guiszzardi*, Einaudi, Torino 1972
 COCCIOLI C., *Fabrizio Lupo*, [1952], Rusconi, Milano 1978
 COMPAGNI D., *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, Einaudi, Torino 1968
 CRUZ S. M., *Gorky Park*, [1981], Mondadori, Milano 1982
 CUPPARI D., *Il retroscena*, Ottaviano, Milano 1975
 DE CARLO A., *Treno di panna*, Einaudi, Torino 1980
 —, *Macno*, Bompiani, Milano 1984
 —, *Yucatan*, Bompiani, Milano 1986
 DEL GIUDICE D., *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino 1983
 —, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino 1985
 ECO U., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980
 —, *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano 1988
 ELKANN A., *Il tuffo*, Mondadori, Milano 1981
 —, *Stella oceanis*, Mondadori, Milano 1983
 F. CHRISTIANE, *Noi, i ragazzi dello zoo di Berlino*, [1979], Rizzoli, Milano 1989
 FANTE J., *Sogni di Bunker Hill*, [1982], Einaudi, Torino 2004
 GHIZZARDI P., *Mi richordo anchora*, Einaudi, Torino 1976
 GOETHE J. W., *Il divano occidentale orientale*, [1819], Rizzoli, Milano 1997
 HIGHSMITH P., *Il ragazzo di Tom Ripley*, [1980], Sonzogno, Milano 1982
 KEROUAC J., *On the road*, [1957], Mondadori, Milano 1959
 JOHNSON U., *Un viaggio a Klagenfurt*, [1974], Se, Milano 1989
 LEDDA G., *Padre padrone: l'educazione di un pastore*, Feltrinelli, Milano 1975
 LODOLI M., *Diario di un millennio che fugge*, Einaudi, Torino 1986
 LOMBARDO RADICE M. - RAVERA L., *Porci con le ali*, Savelli, Roma 1976
 MCINERNEY J., *Le mille luci di New York*, [1984], Bompiani, Milano 2000
 PALANDRI E., *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, [1979], Feltrinelli, Milano 1988

BIBLIOGRAFIA

- PASOLINI P. P., *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano 1955
PIERSANTI C., *Casa di nessuno*, Feltrinelli, Milano 1981
REMARQUE E. M., *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, [1929], Mondadori, Milano 1963
SCIASCIA L., *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, Milano 1975
—, *L'affaire Moro*, Sellerio, Palermo 1978
—, *Dalle parti degli infedeli*, Sellerio, Palermo 1979
P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1980
—, *Pao Pao*, Feltrinelli, Milano 1982
—, *Rimini*, Bompiani, Milano 1985
—, *Biglietti agli amici*, Baskerville, Bologna 1986
—, (a c. di) *Giovani blues*, Il lavoro editoriale, Ancona 1986
—, (a c. di) *Belli e perversi*, Transeuropa, Ancona 1987
—, *Camere separate*, Bompiani, Milano 1989
—, (a c. di) *Papergang*, Transeuropa, Ancona 1990
—, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Bompiani, Milano 1990
—, *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, (a c. di F. Panzeri), Bompiani, Milano 1993
TOMASI DI LAMPEDUSA G., *Il gattopardo*, Feltrinelli, Milano 1958
VOLPONI P., *Le mosche del capitale*, Einaudi, Torino 1989
VON HOFFMANSTHAL H., *Il libro degli amici*, [1922], Adelphi, Milano 1980
WEST N., *Il giorno della locusta*, [1939], Einaudi, Torino 1952
WHITMAN W., *Foglie d'erba*, [1855], Rizzoli BUR, Milano 1988
YURICK S., *I guerrieri della notte*, [1965], Fanucci, Roma 2007

INDICE DEI NOMI

- ADAMS DOUGLAS, 25
ARBASINO ALBERTO, 12, 22, 53,
54, 57n., 58 e n., 73, 87, 88,
134, 240, 283
ARDOLINO FRANCESCO, 117n.,
119n., 124n.
- BACHMANN INGEBORG, 172 e
n., 173, 181n., 239, 257, 258
BARACHETTI BEATRICE, 48 e n.
BARILLI RENATO, 19n., 87 e n.,
119n.
BARRETT FRANCIS, 168
BARTHES ROLAND, 175, 176,
177 e n., 180
BAZZOCCHI MARCO ANTONIO,
269n.
BENNI STEFANO, 14, 18, 25,
124n.
BERARDI ALBERTO, 36n.
BERTONI ALBERTO, 237n. 241,
242n.
BOCCA GIORGIO, 106 e n.
BONFILI SARA, 71n.
BONURA GIUSEPPE, 239 e n.
BORELLI VITTORIO, 13
BRIZZI ENRICO, 76, 77 e n.,
222n.
BURGESS ANTONY, 73 e n., 74,
75, 76, 77
BULLOCK WALTER LLEWEL-
LYN, 231n.
BURKE EDMUND, 190 e n., 192,
208
BURNS JENNIFER, 229n.
BUSI ALDO, 18, 24, 26, 27, 292
- CANALINI MASSIMO, 168n.,
169n., 217n., 222n., 225n.,
228n., 235n., 250n., 269
CADIOLI ALBERTO, 11 e n.
CADY JOSEPH, 229n., 290
CALVINO ITALO, 9, 10n., 259,
260
CAMPO ALBERTO, 48n.
CANOBBIO ANDREA, 92 e n.,
93, 270
CARNERO ROBERTO, 52 e n.,
92n., 135n., 138 e n., 243 e
n., 244, 245, 264n.
CASSOLA CARLO, 11
CECCHI OTTAVIO, 275 e n.
CELATI GIANNI, 14, 22, 73,

INDICE DEI NOMI

- 134, 180, 256n., 259n.
 CESANA ROBERTA, 12n.
 COCCIOLI CARLO, 220
 COLOMBO FURIO, 226, 227 e n.
 COMPAGNI DINO, 244, 245
 CORTI MARIA, 239n.
 CRAINZ GUIDO, 103n.
 CRUZ SMITH MARTIN, 239
 CUPPARI DOMENICO, 68, 69n.,
 72
- DAVIDSON GUSTAV, 168
 D'ALEMA MASSIMO, 56n.
 DALL'ORTO GIOVANNI, 224 e
 n., 225, 226, 290
 DE CARLO ANDREA, 18, 20, 21,
 22, 24, 72
 DEL BUONO ORESTE, 16n,
 142n., 166 e n., 286
 DEL GIUDICE DANIELE, 18, 20,
 21
 DE MARTINO GIANNI, 278n.
 DE MICHELIS CESARE, 247, 274
 e n.
 DE QUINCEY THOMAS, 134,
 135, 136, 285
 D'INA GABRIELLA, 16
 DUNCAN DEREK, 228 e n., 229,
 230, 290
- ECO UMBERTO, 12, 15, 16 e n.,
 17, 259
 ELKANN ALAIN, 18, 20, 21, 24,
 278n.
- F. CHRISTIANE, 252, 253
 FANTE JOHN, 126, 127, 128,
 129, 131, 286
 FERRERO ERNESTO, 57n.
 FERRETTI GIAN CARLO, 11
 FERRETTI GIOVANNI LINDO,
 48n.
 FOFI GOFFREDO, 19, 20n., 53,
 275, 280
 FORTUNATO MARIO, 188n., 231
 e n., 232, 233, 234
- GARBESI MARINA, 111
 GERVASONI MARCO, 45n., 47n.
 GHIZZARDI PIETRO, 69 e n., 72
 GNERRE FRANCESCO, 66n.,
 180n.
 GOETHE J. WOLFGANG, 171
 GOLINO ENZO, 246 e n., 252,
 291
 GRAMIGNA GIULIANO, 57n.,
 147
 GREGORI MARIA GRAZIA,
 119n.
 GUGLIELMI ANGELO, 12n., 53,
 54n., 58, 59 e n., 60n., 147,
 283, 292
- HIGHSMITH PATRICIA, 251
- KALB JONATHAN, 119n.
 KEROUAC JACK, 73, 87, 126
- IACOLI GIULIO, 256n., 259 en.,

INDICE DEI NOMI

- 260n.
- JOHNSON UWE, 257, 258
- LANDI PAOLO, 111 e n., 112, 113, 118 e n., 123
- LA PORTA FILIPPO, 31n., 149 e n., 240n.
- LEDDA GAVINO, 15
- LODOLI MARCO, 18, 24 e n.
- LOMBARDI SANDRO, 240 e n.
- LOMBARDO RADICE MARCO, 14, 18
- LORENZINI NIVA, 137n.
- MALAVASI GABRIELE, 40n.
- MARCUZZI ALESSIA, 40n.
- MARINELLI MARIO E MAURIZIO, 168n.
- MARTELLI GIAMPAOLO, 56n.
- MCINERNEY JAY, 22, 23, 61, 124
- MEDICI SANDRO, 87 e n.
- MINARDI ENRICO, 70n. 142 e n., 263n.
- MONDELLO ELISABETTA, 19n.
- NISINI GIORGIO, 40n.
- PALANDRI ENRICO, 12 e n., 14, 18, 52 e n., 53, 280
- PANELLA GIUSEPPE, 191n.
- PANZERI FULVIO, 32n., 54n. 57, 59n., 60n., 62n., 70n., 88n., 107, 108n., 109, 116, 123n., 141n., 179n., 218 e n., 219, 221, 225, 238n., 241, 243, 244, 252n., 257n.
- PASOLINI PIER PAOLO, 9, 10, 38 e n., 39, 56, 66, 121, 268n., 269n.
- PICONE GENEROSO, 62n., 70n., 108n., 170 e n., 175, 176, 179n., 238n., 257n.
- PIERSANTI CLAUDIO, 24, 228n., 280
- PRONO LUCA, 215n., 230n.
- QUADRI FRANCO, 124 e n.
- RAVERA LIDIA, 14, 18
- REMARQUE ERICH MARIA, 14, 18
- RONCHINI GIOVANNI, 124n., 275 e n.
- ROMAGNOLI GABRIELE, 270, 273n.
- ROMAGNOLI LUIGI, 219n., 225
- SAINT GIRONS BALDINE, 197n.
- SCIASCIA LEONARDO, 13
- SCURATI ANTONIO, 20n.
- SILJI ALESSANDRO, 36n.
- SPADARO ANTONIO, 31n., 215n., 220, 221 e n., 222, 223, 270 e n.
- SPINELLA MARIO, 56n.

INDICE DEI NOMI

- STIGLITZ JOSEPH E., 170n.
- TAGLIAFERRI ALDO, 32 e n., 33,
165, 225n., 228n., 235n., 272
e n., 280
- TAMBURINI ALESSANDRO, 89,
91
- TANI STEFANO, 11 e n., 14 e n.,
70n., 126n.
- TELLINI GINO, 10 e n., 13n.
- TESIO GIOVANNI, 94n.
- TESTA ENRICO, 69 e n., 70, 143
e n., 144
- TURCHETTA GIANNI, 274 e n.,
275
- VALENTINI ELISABETTA, 278n.
- VAN DEN BOSSCHE BART, 70n.
- VENEZIANI MARIA TERESA,
105n.
- VITTORINI ELIO, 9 e n., 16n.
- VOLPONI PAOLO, 28
- VON HOFFMANSTHAL HUGO,
170 e n., 171
- WAHL FRANÇOIS, 165, 166n.,
174n., 214n.
- WARNER MICHAEL, 228n.
- WEST NATHANAEL, 126, 128,
130, 131
- WESTPHAL BERTRAND, 259,
260n.
- WHITMAN WALT, 85 e n.
- YURICK SOL, 81
- ZACCARIA GIUSEPPE, 16n.
- ZAMBONI MASSIMO, 48n.

INDAGINI LETTERARIE

e.book

Andreoli
Di Domenico
Fàvaro
Giulio
Guarino
Lauria
Malinconico
Pesce
Saccoccio
Stazzone
Zito

Edizioni Sinestesie

LETTERATURA E ARTI

DAL BAROCCO AL POSTMODERNO

e.book

Bonavita
Fàvaro
Gurreri
Langiano
Lo Verme
Ottieri
Picello
Pisani
Pozzi
Santoro
Ubalдини
Valerio

Edizioni Sinestesie

PROSPEZIONI

Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi

Enza Lamberti
Carlangelo Mauro
Dario Stazzone

Edizioni Sinestesie

PIER VITTORIO TONDELLI
O la scrittura delle
“occasioni autobiografiche”

Introduzione e cura
ANGELO FÀVARO

EDIZIONI SINESTESIE



BIBLIOTECA DI SINESTESIE

12

MORENO SAVORETTI

IL CARTEGGIO DI PARNASO

Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento

Edizioni Sinestesie



Biblioteca di Sinestesie



MICHELE BIANCO

REDITUS AD DEUM

*Filosofia e Teologia in San Bonaventura
fra preghiera e mistica*

Edizioni Sinestesie

con la prefazione di
G. BÁRBERI SQUAROTTI

Biblioteca di Sinestesie

3

ANNIBALE RAINONE

UDIRE SPARI
appunti di critica teatrale

con una nota di
GIAMPAOLO BORGHELLO

EDIZIONI SINESTESIE



BIBLIOTECA DI SINESTESIE

2

PITTURE DI PAROLE

PER BARBARA ZANDRINO

a cura di

Giorgio Bárberi Squarotti e Valter Boggione

Edizioni Sinestesia



Biblioteca di Sinestesia

8

A TAVOLA CON LE PAROLE


Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi

a cura di

Giannino Balbis e Valter Boggione

Edizioni Sinestesie

Biblioteca di Sinestesie



Gabriele d'Annunzio
Letteratura e modernità

introduzione e cura di Carlo Santoli

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO VI-VII • 2008-2009

Epifanio Ajello
Gabriella Albertini
Annamaria Andreoli
Guido Baldi
Giorgio Bárberi Squarotti
Giulia Belletti
Michele Bianco
Sara Campardo
Gabriella Carrano
Giorgio Cavallini
Roberta Delli Priscoli

Angelo Favaro
Denis Ferraris
Bruno Gallotta
Linda Garosi
Valeria Giannantonio
Pietro Gibellini
Alberto Granese
Alessandra Grillo
Maria Teresa Imbriani
Andrea Lombardinilo
Dario Migliardi
Gianni Oliva

Giuseppe Papponetti
Antonio Pietropaoli
Angelo R. Pupino
Paolo Puppa
Maddalena Rasera
Giuseppe Russo
Antonella Santoro
Luigi Torraca
Matilde Tortora
Giorgio Zanetti
Tobia Zevi
Antonio Zollino



La letteratura e le arti
dell'Italia unita

a cura di Carlo Santoli

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO IX • 2011

Epifanio Ajello
Annamaria Andreoli
Aida Apostolico
Giorgio Bárberi Squarotti
Francesco Barra
Gerardo Bianco
Michele Bianco
Elena Candela
Giuseppe Cantillo
Rino Caputo
Angelo Cardillo

Loredana Castori
Nunzia D'Antuono
Maria Rosaria De Rosa
Roberta Delli Priscoli
Filippo D'Oria
Angelo Fàvaro
Antonio Biagio Fiasco
Rosa Giulio
Alberto Granese
Emma Grimaldi
Enza Lamberti
Giuseppe Langella

Sergio Leone
Giovanni Maffei
Antonia Marchianò
Sebastiano Martelli
Giuliano Minichiello
Milena Montanile
Antonio Pietropaoli
Annalisa Pontis
Renato Ricco
Carlo Santoli
Giovanni Savarese
Anna Ch. Thode

Edizioni Sinestesie