

# «vegliare la vita del mondo e raccontarla». Il mestiere di scrivere di Pier Vittorio Tondelli

Vanna Zaccaro

La stagione difficile, complessa, contraddittoria che va dagli anni Settanta, i “bollenti” anni post-sessantotto, alle soglie del nuovo millennio, ha trovato eco e rappresentazione in libri di forte impegno civile come *In questo stato* o *Un paese senza* di Arbasino, nelle mappature calviniane, nelle pratiche intertestuali di Eco, ma anche in quella singolare esperienza della “scrittura del disagio” di “giovani autori”<sup>1</sup> – di cui possono riconoscersi varie “ondate” –, che, a partire dai loro romanzi di esordio<sup>2</sup>, testimoniano un malessere che deriva non solo dal fatto di non ricono-

<sup>1</sup> Filone inaugurato nel 1979 dal *Boccalone* di Enrico Calandri, pubblicato da L'erba voglio, una piccola casa editrice di Milano che, insieme ad altre case editrici indipendenti, come Il lavoro editoriale (poi ribattezzata Transeuropa), Castelvecchi di Roma, Teoria di Roma, Fernandel di Ravenna, Marietti di Genova, sceglie come strategia editoriale di puntare sui giovani, sul nuovo. Strategia che negli anni Novanta sarà fatta propria dai grandi editori come Feltrinelli. Le case editrici infatti – come sottolinea R. Carnero in *La nuova narrativa italiana dal postmoderno al “pulp”*, in *Sentieri narrativi del Novecento*, a cura di R. Carnero e G. Ladolfi, Interlinea, Novara 2001, p. 88 – «avevano tutto l'interesse a costituire, per ragioni commerciali e di marketing, un gruppo compatto di scrittori da presentare alla Fiera del Libro di Francoforte». Sui “giovani scrittori” si deve registrare un giudizio non unanimemente positivo: Ferroni, ad esempio, opera una distinzione tra scrittori da “latrina” e da “supermercato” e scrittori “perplexi” (cfr. *Romanzi italiani dell'anno 2000*, in «Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di R. Bruni, Marsilio, Venezia 2001, p. 418); Mengaldo non li include nel suo catalogo narrativo (*Il Novecento*, il Mulino, Bologna 1994).

<sup>2</sup> Come quello di P. V. Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1980 e di C. Piersanti, *Casa di nessuno*, Feltrinelli, Milano 1981. Sulla peculiarità di tale tipo di romanzi cfr. C. Benussi, G. Lughì, *Il romanzo di esordio tra immaginario e mercato*, Marsilio, Venezia 1986.

scersi/essere riconosciuti più come portatori di istanze ribellistiche e rivoluzionarie, critico-utopiche, come era avvenuto alla generazione che li aveva preceduti, ma anche perché «alcuni caratteri della condizione giovanile (come la disoccupazione, la fluidità e l'indefinitezza sociale, il vivere in uno stato di sospensione e di attesa ecc.) caratterizzano paradossalmente sempre più una *condizione di massa* e si sono dilatati all'intera esistenza degli individui»<sup>3</sup>. Autori che affidano il loro bisogno di esprimersi, di raccontarsi, ad una scrittura sempre più fedele ai modi dell'oralità e della sonorità, sempre più debitrice nei confronti dei sistemi della telecomunicazione<sup>4</sup>, sempre meno letteraria in senso canonico<sup>5</sup>, in più sviluppando una riflessione metatestuale sulla loro pratica di scrittura. Autori che si "riproducono" nei loro personaggi, picari, ribaldi e trasognati, che vivono nei territori di confine, tra sogno, allucinazione e coscienza<sup>6</sup>.

Di questa pattuglia di scrittori "ai margini", del sistema, dei generi letterari, dei media, i "cannibali" dell'omonimo mensile<sup>7</sup>, Tondelli, per pa-

<sup>3</sup> F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 12.

<sup>4</sup> «Per dirla in formula, si passa da una fase, come quella delle neoavanguardie anni Sessanta, ancora per gran parte tributaria del primato di una lettura silenziosa, veicolata dal mezzo tipografico, ad una fase dominata invece dai valori della sonorità, fortemente presenti e incidenti, anche se, magari, resta un apparente ossequio al libro e ai suoi modi di impiego; ma viene minata, distrutta l'unità, la canonicità di una lingua correttamente affidata ad un lessico, a una grammatica, a una sintassi, dato che l'oralità, l'onda acustica preme, lavora ai fianchi, introducendo tutte le sue libertà, licenze, infrazioni. Da qui le abbondanti escursioni nei dialetti, o nelle lingue codificate del passato, in un avido saccheggio di ogni materiale espressivo; tanto, almeno idealmente, può sempre intervenire un provvidenziale processo di registrazione "ad alta fedeltà" per fissare valenze espressive altrimenti sfuggenti ad ogni possibilità di essere documentate. Insomma, dal primato di una dimensione semantica [...] si passa all'incremento di una dimensione pragmatica-performativa», così R. Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-avanguardia*, Testo & Immagine, Torino 2000, pp. XIV s.

<sup>5</sup> Cfr. V. Spinazzola, *Crollo dei miti e rilancio delle fantasie*, in *Tirature '98*, a cura di V. Spinazzola, Il Saggiatore, Milano 1998, p. 17: «L'inclinazione marcata all'abbassamento dei registri tonali, il ricorso al turpiloquio, l'adozione dei modi di dire più bruschi, come le coloriture grigiamente dimesse, non implicano affatto una mancanza di preoccupazioni estetiche. Al contrario, resta ben percepibile la volontà di fare letteratura».

<sup>6</sup> Cfr. S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Mursia, Milano 1990, p. 198.

<sup>7</sup> "Cannibale", mensile pubblicato dal 1977 al 1979, ospita le storie disegnate da Pazienza e Liberatore, i fondatori del nuovo fumetto italiano, che rappresentarono per quei giovani «l'unica narrativa realmente piena, in grado di interpretar[ne] le ansie», oltre a «costituire un punto certo di partenza per lo sviluppo delle narrative future» (T. Pomi-

radosso autore ai margini e nello stesso tempo di “successo”, molto “al centro”, molto letto e discusso – si pensi a romanzi come *Altri libertini*, *Rimini*, *Pao Pao*, *Camere separate*<sup>8</sup> –, condivide la vitalità, il gusto della beffa e della provocazione, ma anche la malinconia, gli scoramenti, il senso di disappartenenza, e, insieme ad Aldo Busi, ad Andrea Pazienza<sup>9</sup>, può esserne considerato emblema.

Una generazione che così descrive, riconoscendosi:

formatasi culturalmente davanti al teleschermo, cresciuta con in testa il sound delle più belle ballate della storia del rock, divenuta giovane maneggiando i paperback e altri gradevoli frutti dell'industria culturale. Una generazione [...] in cui i linguaggi si confondono e si sovrappongono, le citazioni si sprecano, gli atteggiamenti e le mode si miscelano in un cocktail gradevole e levigato che forse è il succo di questa tanto chiacchierata postmodernità (II, p. 225).

Di questo gruppo Tondelli non sarà solo il capofila, ma il promotore e sostenitore, soprattutto attraverso iniziative editoriali come il progetto

lio, *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, 12 voll., Motta, Milano 1999, vol. XII, *Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, p. 638. Questa esperienza è infatti all'origine della *gioventù cannibale*, i cui scritti saranno pubblicati nel 1996 nella raccolta *Gioventù cannibale*, nella collana einaudiana “Stile libero”, una scelta editoriale che, se provocherà accese divergenze tra “moralisti” e difensori della libertà dell'arte, avrà il merito di dare conto di una poetica “cannibalesca” che «sembra rispondere ad una smania di incorporazione, che induce a fagocitare avidamente immagini e linguaggi» (M. Barenghi, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos y Marcos, Milano 1999, p. 288).

<sup>8</sup> Le opere di Tondelli sono: *Altri libertini*, cit.; *Pao Pao*, Feltrinelli, Milano 1982; *Rimini*, Bompiani, Milano 1985; *Biglietti agli amici*, Baskerville, Bologna 1986; *Camere separate*, Bompiani, Milano 1989; *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Bompiani, Milano 1990; *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1993 ora in P. V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2000, e Id., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, volume che raccoglie soprattutto la sua intensa attività di pubblicista svolta su testate e periodici come “Rockstar” e “Linus”. Da ora indicati nelle nostre citazioni con I e II.

<sup>9</sup> Tondelli resta comunque il più indifeso, «il più scoperto, con tanta carne dolorante esposta alle ferite, ai colpi della sorte; ovvero è proprio l'ultimo erede del Werther goethiano, senza che ovviamente, nel suo caso, siano consentiti tempi supplementari, fasi successive di raggiunta saggezza e maturità»: R. Barilli, *Un grande interprete del mondo dei giovani*, in *Dinner Party. Pier Vittorio Tondelli*, Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia 1994, p. 16.

“Under 25” per il quale dal 1986 al 1990 pubblica con Il lavoro editoriale, un piccolo editore di Ancona, *Giovani blues*, *Belli & perversi*, *Papergang*, tre volumi antologici di testi “generazionali”, di racconti scritti da giovani scrittori oggi affermati<sup>10</sup>, che si pongono come una sorta d’inchiesta letteraria – come leggiamo nella presentazione di *Giovani blues* –, non quindi solo testimonianza di un fenomeno sociale, sul lavoro culturale e sulla creatività scritta dei ragazzi italiani d’oggi (II, p. 703). O con la collana di testi “Mouse to Mouse” riservata a giovani scrittori, progettata per la Mondadori nel 1987, quando ormai anche le grandi case editrici si interessavano al fenomeno<sup>11</sup>. A questi scrittori giovani che Tondelli ritiene non dispongano di voce, di spazi, di strumenti per soddisfare il loro bisogno di «raccontarsi, di comunicare e di esprimere le proprie idee e i propri discorsi» (II, p. 688), offre sostegno e guida, a cominciare dai “consigli di scrittura” («raccontare storie che si possano oralmente riassumere in cinque minuti», che parlino «di voi, dei vostri amici, delle vostre stanze» (II, p. 692), offre visibilità.

Ripensando a quella stagione, Tondelli scrive:

Essere giovani, in quel decennio, significò una cosa importantissima: essere presi in considerazione, avere la consapevolezza che il destino della società si giocava (ed era giocato) sulle proprie spalle. I ragazzi erano la “piazza”. Fu da questo giovanilismo imperante che nacquero, da un punto di vista esistenziale, le degenerazioni di quegli anni; proprio dal fatto di voler vivere la propria vita (e di essere autorizzati a farlo dalla violenza di stato) come un “assoluto avventuroso”. [...] Certo, non si potrà rimanere impassibili di fronte alle speculazioni che vengono avanzate su un decennio in cui sembrava che tutti fossero violenti, sprangatori, estremisti. [...] Forse, di quegli anni, quel ragazzo e io rivorremmo un po’ di progettualità e di tensione ideale (*Quel ragazzo...*, II, pp. 134-5).

Di questa generazione, degli anni Ottanta, è testimone, interprete, non solo attraverso i suoi racconti, i suoi romanzi, ma anche attraverso la sua attività di pubblicista – articoli, interviste, conferenze sono pubblicati su

<sup>10</sup> Come Andrea Canobbio, Gabriele Romagnoli, Romolo Bulgaro, Silvia Balestra, Giuseppe Culicchia.

<sup>11</sup> Tondelli scrive nella presentazione della collana: «“Mouse to Mouse” privilegia i giovani autori e si offre come uno strumento agile nelle mani degli esordienti di talento. “Mouse to Mouse” vuole [...] render conto di come il piacere della letteratura si diffonda fra i giovani e gli emergenti», leggiamo in “Panta” (rivista quadrimestrale di carattere monografico progettata come sede di confronto fra giovani narratori italiani e stranieri, che lo scrittore dirige con Alain Elkann ed Elisabetta Rasy dal 1989), n. 9, 1992, p. 205.

giornali e riviste, dal “Corriere della Sera” a “la Repubblica”, a “Il Resto del Carlino”, a “L’Espresso”, a “Linus”, a riviste *underground*<sup>12</sup>.

Tondelli sarà un mito per questa generazione, consacrato tale anche in ragione di una vita che si affida alla scrittura come sostanza identitaria del proprio essere tanto da ritenere subordinata la propria alla “vita” della scrittura; per la sua vicenda umana segnata dalla “diversità”, anche di natura sessuale, che proprio tramite la scrittura riesca ad elaborare<sup>13</sup>, e da una morte precoce (Tondelli muore a trentasei anni, il 16 dicembre del 1991).

Nasce a Correggio nel 1955, in periferia, da cui vorrà fuggire, ma a cui tornerà ogni qual volta avrà bisogno di certezza. Segno di un destino di solitudini, separazioni, congedi, fughe, ritorni, di una irrequietezza che lo spinge a partire, a porre distanze, a cercare ricomposizioni, ad attraversare gli “spazi di fuoco e di nulla” dell’Abbandono, di una ricerca inesausta, durata una vita, di “capire le ragioni”.

Frequenta il corso di laurea in Discipline, Arte, Musica e Spettacolo dell’Università di Bologna dal 1975 al 1980 – si laurea nell’80 con una tesi in Estetica su *Letteratura epistolare come problema di teoria del romanzo* –: partecipa quindi a quel laboratorio di idee, ricerche, sperimentazioni (si pensi agli insegnamenti di Eco, Barilli, Scabia, Celati, Anceschi, Camporesi, Ginzburg<sup>14</sup>) quale è in quegli anni fervidi l’Università bolognese

<sup>12</sup> Gran parte di questa produzione è stata raccolta nei due volumi *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta e L’Abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, attraverso cui Tondelli, per sua esplicita dichiarazione, intende proporre un viaggio nella provincia italiana, fra i suoi gruppi teatrali, fra i suoi artisti, i *filmmakers*, i videoartisti, le *garage band*, i fumettari, i pubblicitari, la *fauna trend*. Si tratta di un viaggio inteso come weekend, un “viaggetto” lo chiama R. Ceserani in *Raccontare il postmoderno*, Boringhieri, Torino 1997, pp. 63-6, un attraversamento guidato da un occhio pronto a registrare le contraddizioni, ma anche le tensioni profonde, le dinamiche, gli sviluppi della postmodernità.

<sup>13</sup> Così fa dire a Leo, il suo doppio, protagonista di *Camere separate*: «La sua diversità, quello che lo distingue dagli amici del paese in cui è nato è il suo scrivere, il dire continuamente in termini di scrittura quello che gli altri sono ben contenti di tacere. La sua sessualità, la sua sentimentalità si giocano non con altre persone [...], ma proprio nell’elaborazione costante, nel corpo a corpo, con un testo che ancora non c’è» (I, p. 1102).

<sup>14</sup> Piero Camporesi – autore del *Libro dei vagabondi*, pubblicato da Einaudi nel 1973, testo che, se pur indirettamente, fa riferimento al mondo studentesco di quegli anni, come nota Marco Belpoliti in *Settanta*, edito da Einaudi, pp. 241-2 – svolge corsi universitari su Bachtin e sulle sue teorie sul romanzo polifonico in Dostoevskij. Gianni Celati, autore di *Comiche* (1971) e di *Finzioni occidentali* (1975), nonché traduttore di Twain, Swift, Céline, professore dal 1973 di letteratura anglo-americana, propone corsi sui temi del corpo e della scrittura “viva”, che della gestualità pre-simbolica del corpo è segno. Fra il 1976 e il 1977,

e il DAMS in particolare. Questa esperienza segna fortemente Tondelli, non solo per certe predilezioni di temi, per l'esercizio dello stile "libero" che sperimenta nei racconti di *Altri libertini*, ma soprattutto per aver dato corpo e voce a personaggi "collettivi", giovani e ribelli, che da quel mondo e da quel clima culturale e politico sono ispirati.

In particolare, sono decisivi per la costruzione della sua visione di sé e del mondo e per lo sviluppo di un suo modello di scrittura l'incontro, incoraggiato da Celati, con la letteratura americana e gli autori della Beat Generation, in particolare con Jack Kerouac, con la loro ricerca di una "parola musicale" che si pieghi ai ritmi del jazz, si avvicini ai ritmi della musica urbana e metropolitana<sup>15</sup>; con Ferdinand Céline e la sua sperimentazione di una sintassi parlata; con la meta-lingua di Alberto Arbasino, che nasce dal bisogno che l'autore di *L'anonimo lombardo* avverte di sentire finalmente l'odore di zolfo della realtà nelle pagine della nostra letteratura<sup>16</sup>, che è a fondamento del progetto di Tondelli di «inventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato» (II, p. 780).

durante l'occupazione universitaria, Celati conduce un seminario su *Alice* di Lewis Carroll, cui partecipano Enrico Calandri, Claudio Piersanti, Andrea Pazienza, esponenti di rilievo della generazione "maledetta"; i materiali prodotti da questo collettivo, quindi vivi, frammentari, disomogenei, Celati pubblica poi in *Alice disambientata*, ritenuto da Enrico Miardi uno degli incunaboli di *Altri libertini* (in *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole 2003, p. 21). Celati è certamente maestro di questa generazione: romanzi come *Boccalone*, *Casa di nessuno* di Piersanti e *Altri libertini* «non sarebbero stati possibili senza la lezione di Celati e la sua idea di una scrittura modulata sul jazz, cioè aritmica e improvvisata, che a sua volta deriva dalle traduzioni dei romanzi di Céline, ma anche dalle esperienze delle avanguardie storiche, del Surrealismo» (M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 269). Giuliano Scabia, esponente del "nuovo teatro", del teatro di ricerca, impegnato nell'invenzione e individuazione di una parola collettiva, guida i laboratori di drammaturgia del DAMS.

<sup>15</sup> Di Kerouac apprezza il tentativo di «scrivere come se componesse musica [...] i pensieri e le emozioni procedono non tanto seguendo la dittatura del significato, quanto l'associazione dei sentimenti e delle emozioni» (II, p. 788). La lezione di Kerouac, per ammissione dello stesso Tondelli, si mostrò fondamentale: «Nello stile e nella scrittura. Lunghie pagine senza punteggiatura, ricordi del passato mischiati a una narrazione del presente. Brani di canzoni rock, motivi musicali, cadenze dialettali: insomma, una lingua non letteraria, non libresca, non burocratica. Questi erano i miei primi libri; soprattutto la ricerca di una scrittura nuova analogamente a quanto avevano fatto negli anni cinquanta gli autori come Kerouac, che avevano messo al centro della narrazione le piccole cose di ogni giorno, i personaggi emarginati, gli accadimenti quotidiani [...]. È stato un avvicinare la pagina scritta ai ritmi della musica urbana e metropolitana. Il tentativo, perfetto in alcune sue pagine, di scrivere come se componesse musica. Sentirsi alla macchina da scrivere come alla tastiera di un pianoforte, suonando jazz. Il ritmo della frase – ora sincopato, ora disteso – riproduce e ricerca sulla pagina un andamento musicale» (*Il mestiere di scrittore*, II, pp. 786-90).

<sup>16</sup> Cfr. A. Arbasino, *L'anonimo lombardo*, Einaudi, Torino 1973, p. 86. Scrive Tondelli: «Ho sempre creduto che bisognasse partire da lì, che per un giovane la migliore palestra

I testi delle canzoni dei cantatori italiani e americani<sup>17</sup>, la musica rock e la poesia, mix formidabile per quella generazione, accompagnano dunque il suo itinerario di formazione<sup>18</sup>.

Questo tipo di formazione<sup>19</sup> consente a Tondelli di approdare al post-moderno, identificabile per Fulvio Panzeri nel «gioco della commistione tra i vari linguaggi» tra cui fumetto, teatro, musica e pittura (I, p. VIII) in cui è annullata ogni gerarchia tra i generi e in cui se mai prevale il ritmo martellante della musica rock sulla scrittura, la cui sintassi si piega alla successione degli accenti, alle catene di figurazioni ritmico-foniche,

fosse proprio l'esercizio di quelle incontinenti e lucidissime poetiche espresse nelle lettere dell'*Anonimo* e in un certo senso "dimostate" in alcuni racconti delle *Piccole vacanze*: il *trip* della poetica del "sale sulla ferita", dell'andare dentro alle storie e alla realtà senza reticenze piccolo-borghesi; l'ossessione per un linguaggio e una comunicazione affettiva [...]; l'amore per le trame e l'intreccio e il "tutto raccontabile" [...] il rispetto per l'autonomia dei personaggi fatti di sangue e intensità intime [...] personaggi come scatto di linguaggio emotivo [...]. Cosa poi dire del "racconto" come scelta di scansione del testo, come miglior tempo della scrittura emotiva?» (I, pp. 1120-1).

<sup>17</sup> Indicati dallo stesso Tondelli: «De Andrè, Guccini, De Gregori, Tenco, Ballo, Lolli Cohen, Nina Simone, Tim Buckley, Cat Stevens, Neil Young, Igors», in I, p. 1011.

<sup>18</sup> Lo dichiara in una serie di articoli scritti fra il 1987 e il 1989, raccolti poi con il titolo *Poesia e rock in Un weekend postmoderno*, in cui leggiamo: «Il bisogno di poesia, bisogno assoluto e struggente negli anni della prima giovinezza, è stato soddisfatto da intere generazioni mandando a memoria parole e strofe di canzoni [...] il rapporto che si aveva con le canzoni era esattamente identico a quello con la letteratura e la poesia colta: bisogno di capire, di interpretare, di memorizzare. E in più il piacere estetizzante di ritrovare le situazioni della propria vita espresse con dolcezza, garbo, ironia, alle volte anche con rabbia o carica polemica», in II, pp. 335-40.

<sup>19</sup> Che così, efficacemente, Tondelli sintetizza: «Se devo parlare dei miei anni formativi, da un lato metto tutta la letteratura americana del Novecento, da Fitzgerald al Kerouac più introverso per intenderci, per la facilità, l'immediatezza dello stile. Dall'altro, tra gli italiani, sono importanti quegli autori che maggiormente hanno lavorato sulla lingua o che hanno cercato poi di dare uno spacco generazionale o sociale del loro tempo e dei loro anni. Per cui ho scelto una linea che va da Gadda, che ancora trovo difficilissimo da leggere, ad Arbasino, includendo il primo Testori [...]. Rileggendo Arbasino sento una profonda identificazione: la provincia con le sue ragnatele di obblighi e costrizioni e anche piacevollezze, la campagna, il desiderio della città e della metropoli, le feste e i party, i viaggi, l'aggressività di togliersi di torno il vecchio. [...] Tre linee di fondo quindi: l'antiaccademismo degli americani, la linea lombarda del linguaggio e la linea, da Céline a Celati, dell'oralità e del parlato [...]. Tra gli *outsider* mi interessa Carlo Coccioli per il tipo di itinerario spirituale [...]. Poi naturalmente gli austriaci: Ingeborg Bachmann e Peter Handke. Ma anche Carson McCullers... Quello che mi colpisce è capire fino a che alto grado le donne siano capaci di descrivere i miei spaesamenti interiori [...]. Poi c'è Christopher Isherwood: di lui mi colpisce sempre il riportare argutamente e con ironia le conversazioni, i dialoghi e le chiacchiere. [...] E Roland Barthes [...] *Frammenti di un discorso amoroso* è realmente paragonabile a una bibbia. Lì c'è tutto», in *Il mestiere di scrittore*, II, pp. 1011 s.



come Alberto Arbasino e Jack Kerouac gli hanno insegnato. Non è un caso che, a proposito delle sue prime tre opere, l'autore affermi che «l'unica intenzione comune ai [...] tre libri è quella di produrre un testo che abbia un andamento interno ritmico, analogo a certi ritmi musicali scelti di volta in volta» (II, p. 954) e che faccia dire ad uno dei protagonisti del testo teatrale *Dinner party*, Didi Olofredi, in cui chiaramente si identifica:

Non mi interessano le trame, i plot, quelle stronzatine lì. [...] Io vado con l'orecchio. Cerco semplicemente di far sì che le parole mute della pagina diffondano il loro suono, la loro voce. Così che si crei un ronzio celebrale, che è la musica della pagina, il suo ritmo. Io cerco il ritmo, la musica dei miei anni, cerco di avere una frase che si possa cantare in testa, sì cantare, la stessa identica cosa. Io faccio musica con le mie parole (I, p. 1158).

La ricerca di un ritmo coincide per Tondelli con una «ricerca di “narratività”, di leggibilità e di presa diretta con la realtà» (II, pp. 956-7). Non è mosso solo da un'urgenza autobiografica, non è interessato solo al proprio ombelico – è l'accusa rivolta da alcuni a questi giovani scrittori ritenuti anemici, abulici –: vuole raccontare storie che narrino il reale disgregato della contemporaneità:

I romanzi che ho scritto, le narrazioni si nutrivano molto di reportage, di escursioni nell'attualità, nel presente. [...] Fare lo scrittore in questi dieci anni ha voluto dire avere una scrittura in grado di comprometersi con la contemporaneità, coi gerghi, col parlato, con lo slang giovanile, con il sottofondo del rock e delle sue subculture. Per me fare lo scrittore ha significato questo (*Il mestiere di scrittore*, II, pp. 969 s.).

La sua scrittura, apparentemente facile, si pone a un tempo come una pratica di avvicinamento e di comprensione di una realtà sempre più indefinibile, illeggibile, indicibile, difficile da interpretare e anche solo da rappresentare, almeno attraverso le categorie a-priori (come possono essere quelle politiche, ideologiche, letterarie convenzionali), si fa strumento per “trattenere”, “arginare” la deriva del reale, tale che Minardi definisce un *patchwork* il linguaggio di Tondelli, «una rete ritmico-musicale che è il vero principio organizzativo della narrazione tondelliana»<sup>20</sup>. Il diagramma linguistico di Tondelli illustra un uso mimico, lirico, “sim-

<sup>20</sup> E. Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole 2003, p. 31.



patetico” della parola, del tutto simile al parlato di quella generazione “apocrifa”, ibrida e spuria, che l’autore fa vivere nei racconti impetuosi, agglutinati, di *Altri libertini*<sup>21</sup>, con grande gusto per il vezzo linguistico, la perversione fraseologica, la devianza espressiva (e non...). Una operazione attraverso cui Tondelli, come avverte acutamente il linguista Massimo Arcangeli, non *accosta* o *innesta* o *incastra*, bensì *centrifuga* ad arte lessici e stili opposti, dal giovanile al “droghese”, a conglomerati e univernati di varia origine e composizione, a elementi alloglotti, al parlato “in presa diretta”<sup>22</sup>, all’enumerazione, eredità della retorica classica rivisitata da Gadda che ne fa un uso parossistico con esiti parodici e grotteschi, in una sorta di collezionismo d’autore<sup>23</sup>, riconoscendo al parlato un *sound* che è il proprio di quella che definisce la “scrittura emotiva”, una scrittura che è viaggio, è azione, è corpo, linguaggio incarnato, è l’emozione del linguaggio parlato attraverso lo scritto:

<sup>21</sup> Certo il romanzo-ritratto di questo mondo giovanile di cui, a parere di Barilli, «mostra i tratti del degrado, dell’appannamento, pari allo stesso stato di logorio umano e psicologico che ne colpisce gli utenti [...]. Questo mondo giovanile è ovviamente in rivolta contro tutte le imposizioni del dovere predicate dagli adulti, dal freudiano principio di realtà, e cerca di procurare abbondanti rive del principio del piacere attraverso il cibo, la droga, il sesso, con particolare calamitazione sulle possibilità di praticare quest’ultimo attraverso la variante omosessuale, perché tradizionalmente più proibita, e dunque più trasgressiva e liberatoria» (Barilli, *È arrivata la terza ondata*, cit. p. 38).

<sup>22</sup> Ma è possibile ricondurre un testo narrativo al dominio del parlato? Antonelli ritiene che «l’irriducibilità del parlato allo scritto [...] rende molto pericoloso commisurare la difficoltà dell’uno basandosi sull’altro e sconsiglia di valutare un testo narrativo col metro del parlato. Ma, anche ammesso che scritto letterario e parlato spontaneo siano grandezze commensurabili, per valutare un testo come quello narrativo c’è davvero bisogno di rifarsi ad un elemento esterno ed estraneo come il parlato in situazione? Non sarebbe più utile cercare d’interrogare quel testo *iuxta propria principia*, cercando – innanzi tutto – d’indagare i meccanismi interni, i procedimenti espressivi, le tecniche volte agli effetti propri della comunicazione letteraria (trasmettere emozioni, far piangere, ridere, immaginare, riflettere, ricordare, rabbrivire...)» (G. Antonelli, *Lingua ipermedia, La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce 2006, p. 46). Di contro, ci sono posizioni come quella di Arcangeli, che pur riconoscendo che scritto e parlato rappresentano sistemi ontologicamente distinti, ritiene che non si possa, in nome di una poco credibile deontologia dell’operare critico, giudicare negativamente l’opera di un autore che ha inteso riprodurre il parlato conversazionale. M. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma 2007, p. 167. Sulla questione il dibattito è molto acceso tra i linguisti, e non solo, segno del rilievo che ha nel sistema della comunicazione.

<sup>23</sup> Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, cit., pp. 49 ss. che contrappone quello di Tondelli al collezionismo da discarica già evocato nel supermercato delle parole nel *Boccalone* di Enrico Calandri (1979) in cui il linguaggio stesso è deposito di merci, l’identità merce di scambio.

La scrittura emotiva altro non è che il “sound” del linguaggio parlato, definizione quest’ultima di un tale *Anonimo Lombardo* del 1959 che nella sua lungimiranza geniale, già un quarto di secolo fa scriveva: «Il lavoro più giusto e più difficile che si possa fare oggi con la nostra lingua è proprio quello di inventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato».

La scrittura emotiva è dunque sound, codice sonoro; è catena fonica; ma non è così, per esempio, la trascrizione di una registrazione al magnetofono di un qualsiasi cicaleccio. Si sente che non c’è niente di vivo, dopo. Lo sa l’Anonimo e, in teoria, lo sa pure James Baldwin, che pressappoco dice che la tecnica letteraria di un “linguaggio reale” prevede sempre l’assunto che i personaggi parlino nel libro come parlerebbero nella realtà, se ne fossero capaci (II, p. 780).

Un *sound* che è voce collettiva, ma orchestrata, come è nella tradizione narrativa novecentesca e non solo – lo sottolinea bene Segre – dal narratore che conduce e dirige, un’orchestra composta di una sola voce infinite volte rifratta, quella appunto del narratore<sup>24</sup>.

Insomma, la scrittura stessa di Tondelli è il sintomo e l’elaborazione stessa di un patente, avvertibile disagio: nel suo *corpus* linguistico-tematico-espressivo lo scrittore ricerca le chiavi e i canoni di una possibile letteratura del postmoderno, atipica, ibrida, intertestuale, che aspira a ricomporre e a puntellare, avviluppandole nella rete verbale delle “storie”, le fratture, le contraddizioni, le opposizioni e le molteplici esperienze della realtà.

La sua non è una sofferenza o una tribolazione solo di carattere intimo e privato: i “ragazzi di vita” tondelliani sono l’immagine, la spia, della stessa disponibilità alla vita dell’autore e sembrano riecheggiare l’esuberante frenesia e il cieco vitalismo dei *malandri* pasoliniani. L’inquietudine di Tondelli pare piuttosto fondata, come poteva essere in Pasolini, su un’intima e privata diversità (la sua omosessualità e le sue sublimazioni), che presiede e sottende a ogni esercizio intellettuale, a ogni dominio morale e culturale, dall’analisi sociale alla scrittura letteraria. Certamente innestata e motivata da una minor dose di “impegno”, è la stessa alterità e la stessa differenza tondelliana a essere il detonatore del suo “urlo”: ed esso è tanto più intenso e sconcertante quanto più è espresso da una posizione interna, mimetica, regressiva. Tondelli “dialoga” da osservatore partecipante con la sua opera e i suoi

<sup>24</sup> C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, p. 5.

personaggi, assumendo la nozione bachtiniana di polifonia come fosse il principio di individuazione del suo stesso rapporto con i fatti, le persone e le cose del mondo. In sostanza, Tondelli è una sorta di corpusculina immerso nel flusso della realtà, quasi a scongiurare attraverso l'operazione letteraria il rischio e la dannazione dell'anomia, sempre concreti nelle esperienze *beat* e *borderline*. Benché sia cosciente che essa, da sola, non può salvarlo, la accoglie tuttavia come l'unico dispositivo espressivo capace di evocare la congerie, inarticolata e indistinta, del postmoderno, con le sue derive e le sue infinite differenze. Dunque il senso di disagio, di perdita, di dolore, di frustrazione di cui Tondelli si fa latore e portavoce è propriamente il sintomo di un'irrequietudine generazionale, nel senso storico ed epocale del termine: esprime la dicotomia espressiva fra il vecchio e il nuovo mondo sociale, fra la concezione monolitica ideologica e sovrastrutturale del mondo la visione polifonica, ibrida, sincretica del postmoderno. Figlio del proprio tempo, Tondelli è come un *cineocchio* che coglie e rimonta con le sue "forbici poetiche" la realtà e la riproduce nevroticamente; ne è permeato anche a un livello stilistico, modale, tematico: finanche i temi protestatari, della rivolta apparentemente senza causa, sono frutto, se non di una vera e propria sfida alla vita, almeno di una carica "spontaneista" o di un bislacco e alternativo, talora malinconico, afflato volontaristico. Dalla "inabitabilità" del centro, della lingua, del vecchio mondo ideologico, scaturisce la tensione al nomadismo, al sincretismo, alla devianza (droga, ebbrezza, polisessualità, ibridazione dei linguaggi e dei generi), alla polifonia, alla fuga, in opposizione alla sedentarietà e alla centralità (anche linguistica: si abita la lingua) tipiche della cultura "provinciale". A volte un senso di velleitarietà e di sconfitta suggerisce un sentimento di perdita, di frustrazione, causa "stati d'abbandono", di indigenza o di inedia morale e psicologica che Tondelli, perfetto *auctor-actor* della propria opera, deve aver certamente provato. Più che la percezione del peccato e la conseguente autopunizione, il "libertinaggio" di Tondelli è pura contemplazione del distacco, della distanza come un'eventualità sempre concreta e realizzabile nei rapporti umani, avvertimento di una sostanziale separatezza e incomunicabilità degli universi interiori, malgrado ogni affannosa ricerca dell'androgino, dell'altro, sia in senso umano sia ideale, sia culturale che sessuale. Tondelli è da questo punto di vista, già in *Altri libertini*, esistenzialista in un'accezione vagamente cristiana. Lo diventerà compiutamente, marcatamente, in *Camere separate*, laddove il mito impossibile del ricongiungimento sarà portato alle estreme conseguenze.

La narrativa di Tondelli, dunque, risente di un disagio primigenio, fondativo che segna una differenza non solo morale, politica, cioè nella *Weltanschauung*, ma soprattutto emotiva, emozionale, psicologica quasi, rispetto alle categorie sociali e culturali tradizionali. La società tradizionale è vecchia e distante non solo per questioni ideologiche, di costume, etichetta, ma proprio nel “sentimento” della realtà. È il diverso sentire – non l’odio, semmai la pietà, la commiserazione – il nucleo dell’irrequietudine tondelliana: da qui muove la necessità, liberatoria, neoromantica, di ricomporre il caos postmoderno mediante un nuovo linguaggio iconico, con quell’espressionismo peculiarmente solleticato da luoghi e figure tipici dell’immaginario giovanile. Ed è il “diverso sentire”, con le sue cadenze e le sue urgenze, la ragione della sostanziale rivalutazione del contenitore-romanzo, sia pure nella forma franta e discontinua del diorama di racconti, di un lirismo immaginifico alla Kerouac e di una sapiente verbosità “arbasineggiante”. A fronte della dispersione post-moderna, Tondelli concepisce il racconto in un senso collettaneo, regressivo, mimetico: nella nuova preistoria entropica, in cui l’identità tende a perdere le tre grazie – integrità, unità e coerenza, su cui sembrava fondata, l’autore sente viva l’esigenza di nuove identificazioni e nuove narrazioni “contemporanee”, che colmino il dilagante vuoto spalancatosi su una nuova e amorfa realtà – di cui, per usare un’immagine a lui cara, vorrebbe dialogicamente “riannodare i fili”.

Il malessere tondelliano appare come il segno primario, la scalfitura profonda di una precisa consapevolezza: l’esperienza è ineffabile e indeterminate, sia in una prospettiva pragmatico-esistenzialista, sia, per converso, a un livello linguistico-espressivo. I personaggi di Tondelli sono inerti e malinconici, parlano e agiscono in maniera erratica e impetuosa, hanno il cinetismo esasperato di una particella entropica: si agitano perseguendo disperatamente il proprio ordine, la propria *raison d’être*, ma conoscono soltanto il caso, ottengono soltanto il caos. Vi è una patente mancanza di un elemento regolatore, stabilizzatore nell’opera e nella psicologia di Tondelli. Non a caso quando nell’autore (che sentirà progressivamente il bisogno di affrancarsi dai superficiali giudizi di “giovanilismo” dati al suo lavoro) si affievolisce il sentimento della corallità e dell’identificazione giovanile e si spegne gradualmente il gusto per una “riforma espressiva” (peraltro realmente avvenuta “sotto qualche aspetto o riguardo” negli anni Ottanta), virando verso una concezione di letteratura più introspettiva e intimistica (con *Camere separate*, ad esempio), germina fatalmente una disperazione ben più profonda della generica inquietudine di *Altri libertini*. Avviene una crisi e un turbamento di

altra natura e provenienza, ben più profonda, recondita, radicale, per cui forse Tondelli – a cui una certa componente spirituale, sacrale non è mai mancata sin dalla prima giovinezza<sup>25</sup> – reputa necessario il sostegno di ben altri conforti e appigli, più solidi e “tetragoni” rispetto al progresso “vagabondaggio” morale e intellettuale. Se a questo abbozzato percorso intellettuale si aggiunge la malattia (l’AIDS) e il conseguente stato di isolamento che lo affligge negli ultimi anni di vita, ecco che si comprende il senso dell’ultima fase tondelliana, quella del riavvicinamento alla fede cristiano-cattolica. L’approdo religioso non è avulso o irrelato rispetto al background tondelliano, ma simboleggia forse l’estrema necessità di una “chiusura”, di un suggello morale, valoriale, culturale ecumenico definito alla propria “missione” di scrittore di vangeli apocrifi, ad un cammino che lo scrittore sente purtroppo prossimo alla conclusione. L’inquietudine tondelliana, questo “covare” l’insoddisfazione e il dolore, questo vivere la vita con la spina nelle carni, guida lo scrittore emiliano sulla via di Damasco: del messaggio cristiano Tondelli certamente coglie il rovello filosofico, il carattere stoico di rassegnazione, la speranza liberatoria dell’attesa, piuttosto che una aspettativa di salvezza o di redenzione. L’ultimo cristianesimo di Tondelli è fideistico, laico, ma pure, ancora una volta, sentimentale, affettivo: forse per un intimo e non svelato percorso, forse per comprensibile debolezza, forse per un effettivo ripensamento, Tondelli, personalità complessa ed errabonda, compie un difficile e definitivo ritorno alla religione. Stanca forse di errare senza soluzione nel caos e nel labirinto, la sua anima s’adagia infine sul guanciaie caldo e genuino della provincia<sup>26</sup>, della terra, di quella matrice che ha troppo amato (e ha dovuto rinnegare, allontanare) per poterla serenamente contemplare. Il dio di Tondelli ha scritto dritto su righe oblique, apocrife.

Aveva creduto che la scrittura, la letteratura avrebbe potuto salvarlo. Verifica ormai che

<sup>25</sup> Individuata da Antonio Spadaro che in *Lontano dentro se stesso. L’attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002, disegna l’itinerario spirituale che conduce Tondelli a riconoscere e accogliere la fede in Cristo.

<sup>26</sup> «È occorso del tempo per capire, dentro di me, che pur essendo figlio di una più vasta cultura occidentale, pur essendo un inguaribile estimatore di musica pop e rock, pur essendo un consumatore di cinema americano e di letteratura della *beat generation*, sono anche profondamente emiliano. E, in questo senso, legato alle mie origini in quel modo tutto particolare – generoso, forse – esuberante e ansiosamente malinconico che hanno i personaggi della mia terra» (*Un racconto sul vino*, I, p. 788).

tutta questa ricerca del passato, questo ossessivo andare all'indietro e ricordare particolari apparentemente insignificanti, questa felicità anche del ricordo, se è servita a alleviare il senso di colpa e di nuovo a capire le ragioni della vita ora, improvvisamente, parlando con G. non basta più, ora è un intoppo, una stupidaggine. È vero. Io ho sempre pensato che la scrittura avrebbe potuto, magari in anni e col lavoro, "salvare" la storia miserrima [...] (la mia) in un *canto epico* (un epos). E forse ci sarei riuscito [...]. Ma non sarà così. La letteratura non salva, mai, tantomeno l'innocente. L'unica cosa che salva è la fede [*qui Tondelli inserisce la parola*] Amore e ricaduta della Grazia che è come un temporale<sup>27</sup>.

Il canto epico non salva; può però interrogarci: può aiutarci a capire.

#### ABSTRACT

«*Watching over the world's life and telling about it*». *The writer's craft of Pier Vittorio Tondelli*

The author explores themes, reasons and sense of uneasiness writing by an author who can be considered the emblem of a generation experiencing uneasiness in life and writing: Pier Vittorio Tondelli. Moving between biographical forays and an unconventional analysis, the essay reshapes an existential pathway marked by the pain and illusion of the salvific power in literature.

<sup>27</sup> Tondelli scrive questo appunto a matita sulla *Traduzione* paolina di Testori nella notte tra il 7 e l'8 settembre del 1991. Leggo in Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 246-7.