

## La nostalgia come *leitmotiv* del Bildungsroman tondeggiano.

Livio Romano

**Nostalgia as a leitmotif of the tondeggiano Bildungsroman.** *This paper deals with the theme of nostalgia within the literary work of Pier Vittorio Tondelli and, going deep into the smallest details, the many gateway trips and the as many ways back of the variously autobiographical main character. Object of the exegesis is the continuum made up by the two writer's apical novels, which can be read as a Bildungsroman containing either a strong integration yearning or a final accomplished growth, against the backdrop of relatively peaceful western Eighties. The Bildungsroman is analyzed starting from the sparkling Altri libertini until that novel of love and death, memories, escapes and return trips which is called Camere separate.*

**Keywords:** Bildungsroman, trip, escape, way back, autobiographical character, integration.

Pier Vittorio Tondelli è generalmente designato, nella vulgata giornalistica, come il cantore del disimpegno e del ritorno alla vita, dopo il decennio dei *bui Settanta* caratterizzati sì da uno spirito contestatario dall'aria creativa, "libertaria e gioiosa" (La Porta 2016, p.40), ma anche, spesso, asserragliati in un'atmosfera "burocratica e ipnotizzata dalla violenza" (ibidem). In particolare, Tondelli era indicato su giornali e riviste, sia ai tempi in cui scriveva che dopo la morte, nelle commemorazioni rituali, come il "giovane scrittore" irrequieto, sempre in fuga dalla claustrofobica provincia, viaggiatore instancabile, osservatore di costume e della "fauna" artistica in giro per l'Italia, l'Europa e gli Stati Uniti, definitivamente legato alla celeberrima scena di *Altri libertini* nella quale il protagonista scappa via in Cinquecento alla ricerca "dell'odorino del Nord".

Se tuttavia si guarda ai "contenuti investiti" nella prosa di Tondelli, all'assieme, cioè, dei "valori sociali e individuali nel cui quadro si inseriscono le azioni dei personaggi, e [si] mostra la correlazione tra i valori riconosciuti e le attitudini mediante le quali si cerca di realizzarli o di avversarli" (Segre 1999, p.120), è facile sovvertire la facile agiografia prendendo le mosse dall'articolo "Scarti alla riscossa" del 1985, collazionato nel *Weekend postmoderno* nel quale lo scrittore correggese appunta:

Come se ognuno di noi fosse contento di questa carnevalata malinconica e disperata che sono gli anni ottanta. Se l'euforia giovanile degli anni settanta ha prodotto la tragedia, la tragedia degli anni ottanta (e non c'è niente di nuovo,

niente per cui valga la pena di vivere) produce soltanto la farsa dei travestimenti e degli equivoci (Tondelli 1990, p.327).

Un travestimento carnascialesco, dunque, quel suo girovagare, quel suo starsene lontano dalla nativa Correggio che, in *Altri Libertini*

diventa tutta una morte civile ed erotica e intellettuale e desiderante che ti chiedi la gente come fa a sopravvivere e capisci la sera, guardando dal balcone le stelle e la luna che il prezzo è davvero alto e che sono tutte sublimazioni e che è vero, più si vive più si è costretti a castrarsi (Tondelli 1980, p.124).

L'autore è del resto erede, consapevole, di una linea padano-emiliana che amalgama gusto per i linguaggi anarchici, per il pastiche derivante dalla mescolanza di gergalità, dialetto, idioletti di una "cultura inferiore", come scrive Camporesi, laida, escrementizia, "legata alla terra e al fisiologico, al corporale e al genitale, [che] ridicolizza la cultura del palazzo e della città, del potere regale ed ecclesiale" (Camporesi 1993, p.34), ma che possiede, pure, un'altra faccia, brumosa come la bassa emiliana, introspettiva, autunnale poiché è molto presente nel carattere emiliano il senso della ciclicità delle stagioni, dei vuoti e dei pieni, della frenesia dell'attesa, dell'esplosione e dell'implosione. È quello che Levrini chiama il "tonalismo tondelliano": "L'infinito, il sublime, la vertigine di fronte all'assoluto, la natura, l'immensità dell'Universo, con accenti estatici, di perdita e sconfinamento dell'io nell'indifferenziato di un narcisismo primario" (Levrini 2007, p.137) che appartengono ai personaggi di *Altri libertini*, costantemente in movimento in uno spazio che fa la spola fra l'avvilimento della concretezza e i vertici di una spirituale soprannaturalità. "L'attaccamento alle radici", prosegue Levrini "è anche un radicarsi in una tradizione letteraria e artistica, di civiltà" (ivi, p. 146), all'interno della quale, ai fini di questa breve trattazione, tralasciando i pur fondamentali Delfini e D'Arzo, non possiamo che indicare nel Celati del *Lunario* l'ascendente più prossimo. Ancora Levrini scrive: "La tradizione del carnevalesco ha poi avuto in Emilia e nel Nord Italia un'ampia fioritura, con Folengo, Ruzante e, per venire al Novecento, con la sua ripresa consapevole da parte di Celati e, quindi, dello stesso Tondelli" (Levrini 2002, p.9). E La Porta rimarca alcune marche caratterizzanti della prosa dei primi romanzi di Celati che si possono certamente sovrapporre al Tondelli degli esordi: "vitalità linguistica,

[...] trascrizione del parlato, [...] stile personalissimo che (célinianamente) esalta della lingua più la funzione *emotiva* di quella referenziale [...]" (La Porta 2003, p.215). Non avremmo avuto un *Altri libertini*, insomma, sia dal punto di vista del registro espressivo che da quello tematico, senza il pellegrinaggio di Giovanni per il "paradiso" dei paesi più avanzati, senza l'avventura sentimentale per "la giovane Antje" e il gusto di "farsi delle storie", di andare a esplorare il mondo al precipuo fine di raccontarlo agli amici rimasti a casa:

I compagni amici erano impazienti di sapere cosa combino; se avevano fatto bene a mandarmi a vedere il mondo e correre dietro a questo amore; volevano un po' di particolari; che li facessi godere un po' per lettera, se tardavo a tornare (Celati 1978, p.46).

Come l'intero tramando letterario emiliano, insieme con questa tendenza a quella che oggi usa di nuovo definire *burlesque*, allo spirito orgiastico delle nebbie in cui si incontrano personaggi liminari, stralunati, spuntati fuori da un film di Fellini scritto da Cavazzoni: c'è in Tondelli l'altra faccia del personaggio basso padano, quella malinconica, caratterizzata da un'impronta pessimistica profonda, propria di tanta parte della buona letteratura italiana. La regione, la provincia, il borgo dentro le mura sono il limite, la prigione, l'orizzonte chiuso in partenza, la reclusione al di qua dell'Italia. Da questa "irrisolta dialettica", da questa "fatica straziante dello scrivere" Tondelli prova a fuggire cercando linfa creativa in quel magma di nuovi codici impastati di "gerghi locali e lingue straniere, che esprimono e intendono le cose necessarie, le cose di tutti e di ogni giorno", come ebbe a scrivere Dionisotti nella celeberrima *Geografia e storia della letteratura italiana* (Dionisotti 1967, p.96).

Un partire, dunque, entro il quale è già inscritta la nostalgia, la voglia struggente di tornare. Tondelli, scrive Iacoli, "scava tra le abitudini della gente e della fauna d'arte per ricostruire la fisionomia della propria identità" (Iacoli 2002, p.139). Andare a vedere il mondo dotati di un *cineocchio*, come lo chiama l'autore citando Dziga Vertov<sup>1</sup> nel racconto *Autobahn* il cui titolo rievoca il quarto,

---

<sup>1</sup>"Il Kinoglaz, ... ciò che l'occhio non riesce a vedere, ... il microscopio e il telescopio del tempo, ... il negativo del tempo, ... la possibilità di vedere senza confini né distanze, ... la vita colta sul fatto ... non in quanto tale, ma per mostrare gli uomini senza maschera e senza trucco, per coglierli con l'occhio della cinepresa nel momento in cui non stanno recitando, per leggere i loro pensieri messi a nudo dalla cinepresa ... [per

omonimo, album dei Kraftwerk del 1974: partire e appuntare l'universo lontano da casa, sia che questo sguardo si esprima in prima singolare, prima plurale, terza soggettiva. Si tratta di una scrittura visiva, altamente icastica, attentissima ai particolari delle più piccole cromie dell'universo-mondo che si para innanzi al giovane in fuga e pieno di speranze.

Nell'opera di Tondelli, per citare Panzeri,

l'allontanamento, il punto di fuga, presuppongono la nostalgia, la tensione di ritrovare la *sua* terra. Così dopo la Rimini come Hollywood, dopo le tensioni di quel passaggio dalla prima giovinezza alla vita adulta rappresentato dalla scuola e dal servizio militare, dopo il trend creativo che lo porta a cercare amici e compagni di viaggio a Firenze ('la capitale degli anni Ottanta') e, in lungo e in largo, per la penisola, da Milano a Lecce, da Venezia a Bologna, dopo il frastuono rock delle birrerie e delle discoteche-cattedrali, dopo gli incontri con la realtà giovanile attraverso il Progetto Under 25, dopo un affascinante tour che lo porta dalla mitica Mikonos al prediletto Nord Europa, passando per Ibiza e Barcellona, dopo aver tracciato ipotetiche mappe letterarie, incontri immaginari e reali (si veda l'affascinante ritratto di Carlo Coccioli), mitologie della motocicletta, dell'automobile e della bicicletta, dopo aver raccontato la *sua* America attraverso gli scrittori amati, il giro in provincia chiuse sull'immagine di una voce ancestrale che, dal fondo di un tempo interiore, richiama a sé, al proprio destino" (Panzeri 1997, pp.21-22).

Crediamo che le due opere apicali dello scrittore correggese, *Altri libertini* e *Camere separate*, siano accostabili tanto da costituire un continuum che edifica un Bildungsroman il quale, nella nota partizione di Moretti, è a cavallo fra il primo *genus*, quello caratterizzato dall'eroe teso "a indirizzare la trama della propria vita in modo che ogni momento rinsaldi il proprio *senso di appartenenza* ad una più vasta comunità" (Moretti 1999, p.22) e usa "il tempo per trovarsi una patria", e la terza fase dello sviluppo del romanzo di formazione stesso personificato dal personaggio lanciato nel mercato "illimitato" delle metropoli capitalistiche, senza posa, senza traguardi appaganti che frenino la loro spinta. Ad accomunare i due tipi umani messi in scena nei romanzi di formazione che Moretti prende ad esempio, un tempo storico di relativa prosperità e stabilità sociale: molto

---

Kinoglaz si sottintendono] ... tutti i mezzi cinematografici, tutte le invenzioni cinematografiche, tutti i procedimenti e i metodi capaci di scoprire e mostrare la verità ... Il Kinoglaz come possibilità di rendere visibile l'invisibile, di rendere chiaro ciò che è oscuro, palese ciò che è nascosto, di smascherare ciò che è celato, di trasformare la finzione in realtà, di fare della menzogna verità. Il Kinoglaz come fusione della scienza e della cinecronaca allo scopo di lottare per la decifrazione comunista del mondo, come tentativo di mostrare sullo schermo la verità: la cineverità", Dziga Vertov – 1924, in Antonio Costa, *Cinema e avanguardie storiche*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume primo, L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 2000, p. 346.

somigliante agli anni Ottanta occidentali in cui Tondelli ebbe a scrivere. Non accogliamo, perciò, la tesi di Scaccianoce secondo il quale:

*Camere separate* appare come un anti-romanzo di formazione (per le peculiarità strutturali), o come un romanzo di anti-formazione: nel corso della narrazione, il protagonista, anziché abolire la distanza che lo separa dall'integrazione nel divenire collettivo, rafforza il proprio senso di separatezza; non acquista consapevolezza della validità dei valori sociali, ma si pone di fronte ad essi con un atteggiamento antagonista, trovando l'autoaffermazione proprio in contrasto ad essi (Scaccianoce 2006).

Tutto al contrario, il personaggio variamente autobiografico del nostro *continuum*, ricerca e trova infine propriamente un'integrazione che lo protegga dal senso di inadeguatezza sociale che il destino di scrivere gli affida inesorabilmente, e se pure non c'è un matrimonio finale a suggello dell'avvenuta Bildung: i vari io narranti e narrati scoprono la loro personale *way of satisfaction* anche in tempi in cui l'idea di unione civile omosessuale era lontanissima e l'autore fa pensare a Leo che

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? In cui i due amanti si assomigliano, negli atteggiamenti, nei modi di fare, addirittura nelle espressioni del viso, al punto da diventare due patetici replicanti di un medesimo, insostenibile, immaginario maschile, svirilizzato e infemminato? (Tondelli 1989, p.173).

Neppure siamo di fronte a un "romanzo di formattazione" caratterizzato da "una realtà frammentaria, fatta di materiali riciclati, priva della direzionalità dell'azione: in formazione perenne", come ci suggerisce un acuto studio di Eleonora Pinzuti sui nuovi scrittori italiani degli anni Duemila (Pinzuti 2007). I personaggi tondelliani scappano, vanno via, esplorano, ardiscono, si misurano ma nei loro piani, consapevoli e non, c'è il raggiungimento di una stabilità emotiva, reputazionale, sociale e perfino economica, come dimostra, per citare solo la fonte più recente, il *memoir* di Mario Fortunato che racconta del dispiacere di Tondelli nel non essere stato accolto, in vita, nell'establishment culturale italiano, nel non aver mai ricevuto premi prestigiosi e, ciononostante, esser diventato uno scrittore amatissimo dal pubblico, molto venduto, benestante (Fortunato 2016).

Si può provare a ricostruire la vicenda di quel che convenzionalmente, operando una *reductio ad unum*, chiameremo Leo per indicare i molti io autobiografici dell'opera tondelliana, la quale risulti meno palese rispetto al dato testuale. Cercando, fra gli interstizi del plot, le stratificazioni di senso che son state lasciate giustapposte dall'autore l'una all'altra, "sotto forma di palinsesto", come scrive Brooks citando Freud (2004), ma, soprattutto, tentando di delineare un *portrait moral*, una topografia morale del nostro personaggio, ricorrendo al Marx citato da Lukács secondo cui "Ciò che mediante il denaro è a mia disposizione, ciò che io posso pagare, ciò che il denaro può comprare, quello *sono io stesso*" (Lukács 2006, pp.61-62), l'ipotesi di lavoro è che quell'uomo che sta per atterrare a Monaco, il quale si specchia nell'oblò dell'aereo ritrovandosi invecchiato e stanco in una scena posta in una posizione di prolessi nel primo capitolo di *Camere Separate*, la quale estende la sua vividezza sull'intera vicenda narrata, non rappresenta uno sperdimento esclusivamente interiore e amoroso, bensì ritrae che i segni dell'avvenuta maturazione di un giovane del tutto immerso nella scena della scintillante economia post-industriale. Percorso che, lungi dal figurare un inno *alla libertà*, come era indicato perfino nel titolo dell'esordio, secondo lo schema proposto da Franco Moretti, è esaminabile come una fuga *dalla libertà* dal momento che

lo scambio proposto dal *Bildungsroman* –la dolce e intima sensazione di appartenere a un sistema che letteralmente pensa a tutto, contro la possibilità di disporre della vita a proprio rischio e pericolo, pone la formazione dell'individuo come coincidente senza crepe con la sua integrazione sociale in qualità di semplice parte di un tutto" (Moretti 1999, p.73).

Leo è del tutto protagonista nel *suo* Occidente che gli fornisce prove, testimonianze, documenti per confermare la propria personalità e convalidare il proprio ruolo, ed è forse per questo motivo che i protagonisti della neo Avanguardia, fautori della negazione del personaggio come entità autonoma e autosufficiente, mai tributarono in vita, al Nostro, un riconoscimento autoriale.

Siamo partiti dal noto assunto ontologico di Marx e approdiamo a quello che Lukács indica come "processo di reificazione" dell'*homo oeconomicus*. Vien fatto di chiedersi: sfugge Leo-Tondelli a questa prospettiva? Pur

disimpegnatamente immerso in un assetto sociale stabile, all'interno del quale si svolge la sua parabola formativa, il Leo che spedisce indifferentemente all'*Espresso* così come all'effimero *Max* resoconti di viaggi e cronache culturali: sperimenta la condizione di estraneazione, di esclusione crescente che lo porti a ripiegarsi nella propria dimora interiore e a operare graduali e sempre più definitivi strappi che lo conducano all'isolamento e al rifiuto (alla reificazione), come è avvenuto, ci ricorda la monumentale *Mitografia del personaggio* di Battaglia, con Borgese, Alvaro, Silone, Vittorini, Pavese, Pratolini, Cassola, Pomilio? La risposta è negativa. Tondelli, come gli intellettuali-scrittori citati, porta nella coscienza un'eredità provinciale, periferica, che nell'orizzonte della vita metropolitana e cosmopolita trova profonde ragioni di conflitto fino a portare a un poderoso anelito di *nostos*, di ricongiungimento con la terra natia.

Tuttavia gli anni Ottanta, la fine della "abuffata ideologica", il "riflusso nel privato", l'avvento del "pensiero debole" e del postmodernismo, il "declino delle metanarrazioni" lyotardiano e il resto delle etichette che efficacemente fotografano un'epoca di relativa quiete sociale, offrono allo scrittore correghese una cornice dentro la quale ritorna possibile esprimere una visione del mondo, seppur contraddistinta da un "universalismo piccolo" (Resta 1996), nel nostro caso limitato alla pura cronaca di quello che veniva denominato *underground culturale*, con la narrativa giovanile in testa ai suoi interessi.

Analizzando sia *L'educazione* di Flaubert che *La commedia* balzachiana, Moretti nota l'evidente relazione fra desiderio, narrazione e dinamiche della trama in un sistema in cui denaro, eros e linguaggio divengono fattori interscambiabili "in un circuito surriscaldato di potere e di significati" (Moretti 1999, p.181).

Leggiamo un passo dell'*Educazione sentimentale*:

Quando fu seduto, al suo posto, in fondo al coupé, e la diligenza con uno scossone s'avviò, trainata da cinque cavalli che scattarono insieme, si sentì sopraffare da una sorta di ebbrezza. Come un architetto che esegua il disegno di un palazzo, predispose la sua vita. La riempì di splendori e raffinatezze; la fece salire fino al cielo. Era tutto un profluvio di cose; e s'immerse in una contemplazione così profonda che gli oggetti intorno a lui erano scomparsi. [...] La lanterna, appesa alla cassetta del cocchiere illuminava le groppe dei cavalli. Al di là, riusciva appena a scorgere le criniere degli altri, che ondeggiavano come

candidi flutti; i loro fiat formavano una nebbia su ogni lato del tiro. Le catenelle di ferro tintinnavano, i vetri vibravano nei telai; e la pesante vettura correva sul selciato con andatura uniforme. Qua e là si scorgeva il muro di un fienile, oppure una locanda isolata (Flaubert 1993, p.155).

Frédéric Moreau fugge ma non serberà, poi, alcuna nostalgia per la provincia dalla quale è scappato per raggiungere la scintillante Parigi. Tuttavia, al pari del personaggio autobiografico tondelliano, Moreau è il portabandiera e il precursore di una gioventù protratta, tutelata da una moratoria in cui esplorare i mille possibili ruoli sociali e immaginare le mille vite future che gli sono aperte davanti. La gioventù, anziché preparare a qualcos'altro, diviene valore in sé, e Frédéric può prolungarla, come sempre, grazie al denaro, “grazie alle innumerevoli cambiali che girano nel romanzo che suggeriscono che finché c'è credito c'è gioventù” (Moretti 1999, p.199). Corroborata, nel caso del nostro Leo, dalle possibilità offertegli dal denaro derivante dal successo commerciale dei suoi libri e dalle molte collaborazioni con l'industria culturale che emergono qua e là nel romanzo, presentate come accidenti puramente pretestuosi, dettagli sotto tono che vivificano la narrazione, eppure vissuti dal protagonista con un celato, vago, pudico ma in fin dei conti evidente compiacimento.

La Parigi di Moreau è dunque molto simile alle capitali culturali dei nostri anni Ottanta e, abbiamo visto, molto simili sono i moventi interiori del personaggi flaubertiano e tondelliano nella ricerca di una fusione con la società verso cui sono approdati, scappando dalla provincia. Quel che distingue Leo è, tuttavia, un contristato desiderio di interrompere la *febbre dell'oro*, e tornare fra le brume padane, forte di una raggiunta maturazione interiore.

*Uscite di sicurezza, partenze, ritorni.*

Percorriamo rapidamente la parabola formativa, e le innumerevoli spie della ininterrotta dialettica fuga-ritorno, la quale, a partire dall'esordio con la casa editrice Feltrinelli, curato dall'editor Tagliaferri e, com'è noto, sequestrato su tutto il territorio nazionale poiché ritenuto blasfemo, prima che Tondelli fosse assolto dall'accusa: accompagna tutta la produzione dell'autore correggese fino al conclusivo *Camere separate* pubblicato da Bompiani.

*Altri libertini* si apre con *Postoristoro*, un racconto disturbante, estremo, popolato d'una umanità sbandata, culminate con un'iniezione di eroina sul pene di uno degli avventori. L'atmosfera è tuttavia vitalistica, e i giovani habitués del bar vogliono fuggire dall'immobilismo della provincia e dal tepore della vita borghese, accomunati dal sentirsi outsiders, accolti di un vigoroso rifiuto del mondo degli adulti. Ma già qui, nell'ultima pagina, si legge, anche: "[...] sarò uomo e non me la farò più con tutti i porci lerci del postoristoro e troverò una donna e ci farò dei figli" (Tondelli 1980, p.34). Anche nel successivo *Mimi e istrioni*, le Splash, gruppetto di amici formato da tre donne e un uomo, sfidano le convenzioni sonnolente di Reggio Emilia a suon di provocazioni, e tuttavia il racconto è imperniato della bellezza del centro storico della cittadina emiliana, che, soprattutto se osservata dalla collina, "tra le volute di vapore e le luci sembra pressoché bella e vivibile" (ivi, p.63). E, quando le avventure e gli intrichi amorosi volgono al termine, Silvyva scrive che "abbiamo pagato caro il prezzo per la ricerca della nostra autenticità, [...] i tempi son duri e la realtà del quotidiano anche [...] e non siamo mai state tanto libere come ora che conosciamo il peso effettivo dei condizionamenti" (ivi, p.65). *Viaggio* attacca con un lirico e programmatico "Notte raminga e fuggitiva lanciata veloce lungo le strade d'Emilia a spolmonare quel che ho dentro" (ivi, p.67) ma, già dopo dieci pagine, c'è l'orgoglio di sentirsi italiani a Bruxelles e, al ritorno, la bellezza di "starsene a casa con la città vuota nessun rompiballe in giro" e, dopo gli amozzi e gli stordimenti nordeuropei, la dichiarazione che "vogliamo le nostre responsabilità [...], è come salutassimo noi stessi partire e sparire dal treno della prima giovinezza" (ivi, p.95) perché "tutte queste cose non valgono la benché minima speranza di un'ora finalmente adulta e migliore per tutti" (ivi, p.109). Correggio è un posto in cui "piantar radici diventa così facile che arriva agosto e nemmeno ho voglia di andarmene via" perché "meglio sarebbe se mettessi la testa a posto che è il solo modo di sopravvivere in questo merdaio che si chiama Italia" (ivi, p.123). Parimenti, il *Senso contrario* è piuttosto un senso verso la propria terra, a dispetto delle scorribande innocue che vi si raccontano. Aleggja, in questo racconto, un vero amore per i colli attorno alla città, per l'allegria trasformazione delle vecchie osterie in locali pretenziosi, e anche quando la compagnia dei tre, dopo una corsa

forsennata per sfuggire alla polizia, si ritrova in casa a drogarsi, l'io narrante in prima persona, lasciato l'appartamento, all'alba, guarda dal finestrino dell'autobus la città perdersi nella periferia e la campagna sfilare. "Sento come mi fosse improvvisamente cresciuto dentro un vuoto enorme" (ivi, p.143), pensa infine. In *Altri libertini* l'aria è natalizia, un'ambientazione temporale cara a Tondelli, e gli studenti tornano a casa mentre "sono giorni belli, senza nebbia" e il protagonista è talmente integrato nella vita paesana che vuol migliorarla, farsi agente di progresso culturale: "Si va al cinema che danno *Sebastiane* per mio diretto interessamento, un mese di telefonate al gestore mi son fatto" (ivi, p.148). È la voglia di riscattare il borgo che si respira anche nella celebre descrizione, lunga due pagine, di quel che c'è nella "soffitta di Annacarla": un campionario di tutta l'iconografia pop e la letteratura e la musica di culto d'ogni giovane europeo di quegli anni. E, quando tutta la brigata parte in montagna per il Capodanno, lui, il protagonista, segue l'onda, ma tornerà per il trentuno "con tutti i pedé della mia razza che hanno affittato un hotel tutto intero perché ci sarà festa grande" (ivi, p.176). Il volume si chiude con il poetico *Autobahn* alla fine del quale si dichiara morte ai "mafiosi i teoreti i politologi, i corsivisti, le penne d'oro, le grandifirme, gli speculatori del grassetto e del filmetto" della "casa mia italiana, che odio, si odio alla follia tanto che quando avrò tempo e soldi me ne andrò in America" (ivi, p.189) e intanto, per far passare gli scoramenti derivanti dalla vocina che dice: "Chi sei? cosa fai? dove vai? qual è il tuo posto nel gran trojajo? cheffarai?" (ivi, p.178), il protagonista corre via sull'autostrada del Brennero a fiutare l'odore del mare del Nord posto alla fine di quel nastro d'asfalto.

Approdiamo così all'uomo che si specchia nell'oblò di *Camere Separate*, il quale "non è radicato in nessuna città. Non ha famiglia, non ha figli, non ha una casa riconoscibile come 'il focolare domestico'. Una diversità ancora" (Tondelli, 1989, p.8). Ma già dopo poche decine di pagine, lo stesso uomo fa, da Milano, un viaggio in macchina verso il paese natio, e "nell'aria c'era ancora il profumo dell'uva appena vendemmiata e la nebbia che saliva, in quel tramonto autunnale, [...] pareva il lento respiro della terra in procinto di addormentarsi. [...] L'odore della terra gli entrava dentro, forte e vitale" (ivi, p.39-40). È esattamente a questo punto del romanzo che, tirando le somme sulla propria vicenda esistenziale, il

protagonista pensa che “respirava l’aria sacra della terra. E si sentiva forte, si sentiva nel giusto. Non avrebbe mai immaginato che per tornare gli sarebbero in realtà occorsi anni e anni” (ivi, p.41). È una metonimia, questa, che Tondelli avrebbe potuto inserire nel primo rigo di *Altri libertini*, tanto forte è l’idea che il viaggio errabondo e omerico del protagonista sarebbe stato destinato a concludersi con il forte dolore dell’esser stati strappati alla propria “terra sacra” e dell’itinerario a ritroso da intraprendere giocoforza. Dal *paradiso* del Nord, dei costumi evoluti, della *fauna* rock londinese, degli scrittori diletta Ingeborg Bachmann e Peter Handke dai quali Tondelli impara a “evolvere, mutare, passare dall’avanguardia alla tradizione, tenendo serrati i fili con se stesso” (Panzeri 2001, p.787): a una concezione della letteratura che si scosta dalla drammaticità per attraccare a un’autobiografia che si plasma come un “lento ritorno a casa” (Ivi, p.811). Anche nell’analessi posta nel primo “movimento” del romanzo, lì dove si racconta di un disastroso commercio di eroina, il protagonista “doveva tornarsene a casa, a scrivere. Aveva un dovere da compiere. Quella non era la sua gente e lui doveva tornarsene dai suoi al più presto” (Tondelli 1989, p.44). È una scena di forte intensità, durante la quale il protagonista prova un senso di spersonalizzazione spaventoso: “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. [...] Era l’odore della sua terra, di una campagna in cui vivevano più porci che uomini” (ivi, p.52). Odori da inseguire per fuggire via, e odori che ti aiutano a ritrovare la strada di casa, foss’anche per quel breve momento del “ricapitolarsi” per poi partire ancora:

La terra lo chiama a sé e lo invita a raccogliersi. E lui, che è nato nel chiarore sospeso di un giorno di fine estate e che è impastato di terra nera, di odori di foglie marce, di acquitrini e di nebbie fin nel profondo, sente questo richiamo e lo segue. Sul finire dell’estate, una mattina, lascia la sua casa e si mette in viaggio (Tondelli 1989, p.57).

O partire o dormire, è l’alternativa: “Vorrebbe dormire anni, mille anni, sdraiato in un bosco silenzioso, su di un letto di foglie gialle abbaglianti, o rosse come la vite a ottobre” (ibidem), esattamente come Giovanni del *Lunario* celatiano

[...] e mi sono addormentato finalmente dopo tanti giorni di veglia e rimuginamenti da eroe infelice.

Aveva un sonno da bestia l'eroe; il sonno è venuto e si è portato via tutto: i brutti colpi che ho preso, le belle cose che ho trovato, incazzature, tenerezze, visioni dell'ostia. Dormito come un macigno immobile; quando mi sono svegliato ero a casa (Celati 1978, p.184).

Itinerari di ritorno, vie di fuga, che troviamo anche all'interno di uno stesso viaggio, di una stessa fuga, alla maniera di una fuga dalla fuga. Come il penoso ottundimento che coglie il protagonista di fronte ai casermoni della Berlino Est con ancora addosso i segni della seconda guerra mondiale. Afflizione dalla quale Leo vuol fuggire per rifugiarsi nel "traffico rumoroso, accecante e corrotto dell'Occidente" rappresentato dalla "atmosfera artisticoide, cosmopolita, vagamente cultural-chic del Paris Bar" dove egli finalmente, "fra una dozzina di escargots e un beaujolais nouveau, si sentì a casa" (Tondelli 1989, p.76).

Tuttavia, in questa seconda parte del nostro romanzo di formazione, il vero ritorno a casa, fisico e anzitutto psicologico, il vero momento di riappropriazione del proprio sé più autentico non può non passare dall'allontanamento del compagno Thomas dalla propria vita quotidiana. Ai nostri fini non importa ora indagare le raffinate e acute riflessioni del protagonista attorno allo scrivere vissuto come l'unico ed esclusivo *proprium*, quel vivere le cose della quotidianità al fine di raccontarle, quella costante distanza fra sé stessi e il mondo che si annulla solo nel momento in cui si china la testa sulla tastiera di un computer. Chiudere la convivenza con il giovane Thomas è, per Leo, un modo per cominciare il suo viaggio di ritorno. "Leo seppe, con una brutalità dolorosa, che non avrebbe mai potuto vivere con Thomas nella stessa casa" (ivi, p.173). Da lì in poi attraverserà il dolore della separazione, la gelosia di una nuova relazione di Thomas e, soprattutto, il penoso lutto quando l'ex compagno si ammala e muore, ammazzato dal mai nominato AIDS. Verso la fine di *Camere Separate*, Leo tornerà da un viaggio a New York e, dal dialogo con un padre che porta a casa la bara del figlio custodita nella stiva dell'aereo, comincerà a sentire che, se pure lui e Thomas non hanno avuto figli, un nuovo sé stesso sta venendo alla luce, un Leo adulto, che ha imparato finalmente a "procedere al disimpasto fra chi è vivo e chi è morto" (ivi, p.196), un uomo maturo che, sulla poppa di un traghetto che da

Patrasso lo porta in Italia, osserva la nuova gioventù viaggiante, ordinata, sorridente, apparentemente appagata rispetto alle inquietudini che avevano caratterizzato la sua generazione, e se ne sente l'angelo custode, il fratello maggiore, perché il suo, ora, è un amore non più rivolto "su un'altra persona, ma su ciò che caratterizza la specie alla quale appartiene" (ivi, p.202) . Con un di più che lo salva dalla paura per la morte, rispetto al resto dell'umanità, "il privilegio di ricapitolare tutto il passato in un sapere, quella procedura paradossale e simboleggiata nel gesto che ha insieme un sapore di mito e di rito: la scrittura" (De Certau 1985, p.299).

Le cinque righe finali dell'ultima pagina di *Camere separate* suggeriscono in maniera piuttosto netta come l'intera elaborazione del lutto da parte di Leo nei confronti di Thomas non è altro che l'elaborazione della perdita *di sé stesso*, del sé stesso empirico, dell'uomo Pier Vittorio Tondelli, cosciente di essere gravemente malato e prossimo alla fine.

Ma fra qualche ora, fra un giorno, forse fra tre o cinque o vent'anni, lui sentirà una fitta diversa prendergli il petto o il respiro o l'addome. [...] Si avvierà alle sue cure, cambierà letti negli ospedali, ma saprà sempre, in qualsiasi ora, che tutto sarà inutile, che per lui, finalmente, una buona volta, per grazia di Dio onnipotente, anche per lui e per la sua metaphysical bug, la sua scrittura e i suoi Vondel o Madison, anche per tutti loro è giunto il momento di dirsi addio (Tondelli 1989, p. 216).

Forse lo scrittore avrà avuto notizia del proprio stato di salute a opera già avviata, se non proprio quasi ultimata: non è di grande rilievo saperlo, come invece chiede Jorio: "Ancora oggi non sappiamo nemmeno quando si sia ammalato (è quanto succede quando gli eredi non sono all'altezza del morto. Pubblicate gli epistolari, diteci chi era quel suo amante morto, qualcosa. Basta con queste reticenze)" (Jorio 2011). Quel che è certo è che la Bildung, coincidente con il ritorno a casa, fosse già avvenuta, e per Leo e per Tondelli stesso: "Sente le parole della canzone di Morrissey: 'Oh, I'm so glad to grow older, to move away from those younger years, now I'm in love for the first time'. In qualche modo è felice"<sup>2</sup> (Tondelli 1989, p.216)

---

<sup>2</sup> "So glad to grow older" è anche intitolato un intervento di Marino Sinibaldi pubblicato su *Panta* 9 (1992): pp. 117-22.

Ogni appunto sparso attorno al tema del ritorno, dell'attaccamento a Correggio, a Reggio Emilia e ai suoi paesaggi, ogni articolo pubblicato e poi ricompreso nei due zibaldoni *Un weekend postmoderno* e *L'abbandono*, ogni intervista rilasciata, ogni testimonianza da parte di amici<sup>3</sup> i quali contribuiscano, nell'insieme, ad attestare un forte desiderio di raccogliersi quasi monasticamente dopo un decennio di scorribande: trovano composizione nel capitolo di *Camere separate* dedicato al girovagare del protagonista per il borgo natale, animato da un sentimento in bilico fra lo straniamento e lo struggimento, fra l'appartenenza a quel luogo creaturale come la sua stessa madre d'origini contadine che l'autore descrive con commossa tenerezza, e il tempo che è trascorso veloce scompigliando tutti i punti di riferimento della memoria del narrante.

Tutta la sua vita sarà contenuta in questo budello che va dalla casa in cui è nato al camposanto. Un paio di chilometri che percorrerà come le stazioni di una via della croce, quella dell'incarnazione e della sofferenza; “da qui a là” è un gesto mentale che lui ora ripete guardando in fondo al viale e ritornando con gli occhi sulla finestra che gli ha aperto il primo panorama della sua vita. “Da qui a là” è tutta intera la sua vita (Tondelli 1989, p.109).

In questi due chilometri di Correggio, il protagonista di *Altri libertini* e *Camere separate*, infine atterra, e se pure il sentore della propria diversità rispetto ai paesani è per lui causa di sofferenza, “la spedizione dentro di sé” (Szewczy, 2013, p.203) è avvenuta:

Quando si esamina con più lucidità, un mattino che si è miracolosamente svegliato in apparente buona forma, si vede come un personaggio goldoniano: un rustego padano, un vecchio brontolone. Allora riesce persino a sorridere. È in uno di questi momenti, sospesi fra l'autoironia e la compassione di sé... (Tondelli 1989, p.193).

Al contrario dell'amico ed autore di *Boccalone*, romanzo gemello di *Altri libertini*, Enrico Palandri, il quale, già di suo non appartenente a una precisa città italiana e poi, nel 1980, disgustato da un articolo di Massimo D'Alema sull'Unità,

---

<sup>3</sup> Fulvio Panzeri, amico di Tondelli e curatore testamentale dell'Opera, scrive: “Un giorno volle venire a casa mia in Brianza e rimase affascinato dall'atmosfera familiare, dal camino che gli parve un totem attorno a cui radunarsi. Gli lessi nello sguardo il rimpianto per qualcosa che gli era mancato”, in A. Spadaro, *Lontano dentro sé stessi*, Jaca Books, Milano, 2002, p. 201.

decide di andarsene per sempre a Londra<sup>4</sup>: Tondelli, sordo ai richiami di una coerenza politica e ideologica comune alla sua generazione, dopo i viaggi e le feste e i lustrini i concerti e, perché no, la fama, fa ritorno, semplicemente, a casa – programmaticamente, una delle prime monografie dedicate allo scrittore correggese si chiamava *Verso casa*<sup>5</sup>. Il dolore per la lontananza sembra svigorire non appena rientra nei panni del “rustego padano”<sup>6</sup>, tanto simile al padre taciturno e ombroso, ma anche serenamente inserito nel proprio habitat di abitudini e passatempi, descritto in *Camere separate*.

Come si diceva, le ultime cinque righe del romanzo sconfessano questo apparente squarcio di sereno in un cielo plumbeo. Tuttavia per un narratore, compreso il narratore messo in scena dal narratore Tondelli, quel che importa è ciò che “avrebbe potuto aver luogo”, la “realtà dei desideri”, il gioco speculare, il “come sono andate davvero le cose” e la reinvenzione di sé stessi che permette di autoassegnarsi un’altra possibilità, la quale rivela, dell’autore, più della verità fattuale, ne mette in evidenza le più segrete aspirazioni, le più genuine volontà, così come avvertiva Ricoeur:

Il quasi-passato della voce narrativa si distingue allora completamente dal passato della coscienza storica. Si identifica piuttosto con il probabile, nel senso di ciò che potrebbe aver luogo. È questa la nota passatista che risuona in ogni rivendicazione di verisimiglianza, al di fuori di ogni relazione di rispecchiamento di passato storico. Se è vero che una delle funzioni della finzione, mescolata alla storia, è quella di liberare retrospettivamente certe possibilità non effettuate del passato storico, è grazie al suo carattere quasi storico che la stessa finzione può esercitare a posteriori, la sua funzione liberatrice. Il quasi-passato della finzione diviene in tal modo il rivelatore dei *possibili nascosti nel passato effettivo*. Ciò che “avrebbe potuto aver luogo” – il verisimile per Aristotele – ricopre ad un tempo le potenzialità del passato reale e i possibili irreali della pura finzione. (Ricoeur 2007, p.294)

E allora non ci resta che *credere* a quel che Tondelli fa consolatoriamente pensare a Leo nelle ultime pagine di *Camere separate*: “[...] lui si sentì, in un certo modo, rassicurato e vide [...] anche la sua vita non più separata, ma ben piazzata sul ponte di qualcosa in movimento[...].” (Tondelli 1989, p.209). Nella

---

<sup>4</sup> Lo racconta Enrico Palandri in *Pier e la generazione*, Laterza, Roma, 2005.

<sup>5</sup> E. Buia, *Verso casa*, Fernandel, Ravenna, 1999.

<sup>6</sup> L’autore prende in prestito la parola dall’opera goldoniana “I rusteghi”, nell’introduzione critica della quale il curatore, Gianfranco Folena, spiega: “Intendiamo un uomo aspro, zotico, nemico della civiltà, della cultura, del conversare”, Mursia, Milano, 1969, p.4.

conquistata pienezza Leo perviene al capolinea del suo viaggio interiore: “Ebbe [...] la consapevolezza che il suo destino era proprio questo, di vegliare e di raccontare” (ibidem).

### Riferimenti bibliografici:

- Brooks P., 2004, *Trame, Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino
- Buia E., 1999, *Verso casa*, Fernandel, Ravenna
- Camporesi P., 1993, *La maschera di Bertoldo*, Garzanti, Milano
- Celati G., 1978, *Il lunario del paradiso*, Einaudi, Torino
- Certau de M., 1975, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard
- Costa A., 2000, *Cinema e avanguardie storiche*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume primo, L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino
- Dionisotti, C., 1967, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi
- Flaubert G., 1993, *L'educazione sentimentale* nella traduzione di Giuseppe Fortunato M., 2016, *Noi tre*, Bompiani, Milano
- Iacoli G., 2002, *Atlante delle derive*, Diabasis, Reggio Emilia
- Jeuland-Meynaud, 1985, *La creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo*, Pàtron, Bologna
- Jorio S., 2011, “Tondelli e il canto delle sirene”, in *minima&moralia*, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/tondelli-e-il-canto-delle-sirene/>, del 20 dicembre 2011, consultato il 17 novembre 2016.
- La Porta F., 2003, *La nuova letteratura italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino
- La Porta F., 2016, *L'immaginazione*, Manni, Lecce
- Levrini L., 2002, *Corpo e sentimento, costanti del tramando emiliano-romagnolo nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Seminario Tondelli, Reggio Emilia
- Levrini L., 2007, *Il tramando emiliano nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Guaraldi, Reggio Emilia
- Lukács György, 2006, *Studi sul Faust*, a cura di A. Casalegno, SE, Milano
- Moretti F. 1999, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino
- Palandri E., 2005, *Pier e la generazione*, Laterza, Roma
- Pallavicini Caffarelli, Oscar Mondadori
- Panzeri F., 1997, *La musica della pagina. Il suo ritmo*, in *Tondelli e la musica*, Milano, Baldini & Castoldi
- Panzeri F., 2001, a cura di, *Il mestiere dello scrittore. Nei sotterranei della provincia*, in *Opere II*, Bompiani, Milano
- Pinzuti E., 2007, “Dal romanzo di formazione al romanzo di formattazione”, in *Nuovo rinascimento - Banca dati* <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/pinzuti/romanzo.pdf>, immesso in rete il 26 dicembre 2007, consultato il 17 novembre 2016.
- Resta E., 1996, *La certezza e la speranza. Saggio su diritto e violenza*, Laterza, Roma

Ricoeur P., 2007, *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book

Scaccianoce G., 2006, "Pier Vittorio Tondelli, Camere Separate e il romanzo di formazione", in <https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:2aaacb5c-31e9-48b8-959f-5136e159842a>), consultato il 17 novembre 2016.

Segre C., 1999, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino

Szewczy A., 2013, *Decostruzione dell'identità del diverso*, Guaraldi, Reggio Emilia

Tondelli Pier Vittorio, 1980, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano

Tondelli Pier Vittorio, 1989, *Camere separate*, Bompiani, Milano

Tondelli Pier Vittorio, 1990, *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano