

Cahiers
d'études italiennes

Cahiers d'études italiennes

7 | 2008

NOVECENTO... E DINTORNI

Images littéraires de la société contemporaine (3)

Il rombo dall'«Emilia Paranoica». *Altri libertini* di Tondelli

Matteo Giancotti



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/903>

DOI: 10.4000/cei.903

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 maggio 2008

Paginazione: 11-22

ISBN: 978-2-84310-121-2

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Matteo Giancotti, « Il rombo dall'«Emilia Paranoica». *Altri libertini* di Tondelli », *Cahiers d'études italiennes* [Online], 7 | 2008, Messo online il 15 novembre 2009, consultato il 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/903> ; DOI : 10.4000/cei.903

IL ROMBO DALL'«EMILIA PARANOICA»

ALTRI LIBERTINI^{1*} DI TONDELLI

Matteo Giancotti

Université de Padoue

È un dato acquisito, per merito di molti lettori di Tondelli, che la cifra violenta condensata da *Altri libertini* sia frutto di una reazione ad un contesto sociale e culturale inibente nei confronti della vita, claustrofobico: da vari racconti affiora nettamente l'idiosincrasia che oppone i personaggi – e lo stesso autore – alle piccole patrie-prigione di Reggio Emilia, Correggio, Modena, Parma. Persino il titolo manifesta con poche possibilità di fraintendimento la dimensione fondante dell'«alterità», della differenza rispetto alle coordinate dell'ordinario². Alcuni critici dell'epoca hanno sospettato della sincerità di questa esibita differenza, ritenendola un motivo di passaggio, un successo estemporaneo creato ad arte. Se, contrariamente a questi giudizi-previsioni, *Altri libertini* può essere ritenuto ora una pietra miliare della letteratura italiana degli ultimi trent'anni oltre che base di un suo rinnovamento, ciò si deve alla compattezza dei temi, alla emblematica effigie di certi eroi o anti-eroi del libro, alla solida tenuta di lingua e stile. La loro violenza non è moda, e non è solo un fatto di costume: è azione linguistica.

È una necessità di spazio, in primo luogo, a manifestarsi come reazione alla provincia³. Se le piccole cittadine dell'Emilia fanno mancare il respiro e pesano, con l'aria densa di nebbia e moralità, sulla vita di giovani che fremono perché sentono di non essere più destinati alla permanenza eterna entro i patrii confini, il bisogno di alterità si configura innanzitutto come necessità di dilatare lo spazio, allargarlo, modificarlo. In mancanza d'altro, in mancanza di viaggi o di reali possibilità di evasione, è la droga a dilatare lo spazio della consuetudine. Così, nel primo racconto della raccolta,

* Notes p. 21.



Postoristoro, la droga deforma la prospettiva dello squallido scenario di una stazione in cui Giusy vive giorni di degrado :

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 [...]. (p. 10-11)

Il luogo, l'ostilità circostante e le condizioni psico-fisiche avviliscono e mortificano (infatti Giusy si ritrae in se stesso, s'accartocchia nel più piccolo spazio possibile) ; il *trip* prodotto dall'effetto delle sostanze introduce elementi di stupore, sensibilmente resi dallo stile che da un grumo di torpore e appannamento riesce a far risaltare lo squarcio quasi metafisico del passaggio di un treno, lo straniamento dei rumori, la distorsione della vista nella percezione dei soliti movimenti. La droga muta rapidamente l'umore, lo inverte addirittura, e trapassa il protagonista di *Senso contrario* da un lato all'altro degli « schieramenti cittadini » : dalla paranoia borghese e dai timori per l'illecito alla noncuranza, alla libertà della sensazione che prelude ad una contemplazione finalmente libera di una Reggio altrimenti cruda e monotona. Ruby, il compagno del protagonista, ha appena estratto da un nascondiglio una gran quantità di droga : « la fifa al culo si fa sempre più impellente e arriva un battito di paranoia, subito volato via non appena si scalda il fumo e l'odore è proprio buono » (p. 133-134). Solo dopo il fumo lo sguardo si fa sereno (« Guardo tranquillamente fuori dal finestrino ») e la vista dall'alto di Reggio e dei monti circostanti è dolce agli occhi ed evoca persino un ricordo felice d'infanzia :

La sera è limpida e tirata a lucido e stringendo gli occhi è possibile vedere lontano giù fino a Reggio con le sue luci gialle e azzurre e in fondo, dalla parte opposta, la sequenza gradevole delle montagne una a ridosso dell'altra come s'ingroppassero e anche se ormai è notte si distingue il vertice del Cusna e il Ventasso e il Cavalbianco che bambino scorrazzavo in lungo e in largo perché amavo la montagna e soprattutto quella poca libertà che però sembrava allora tanta tanta, più di così non se ne può. (p. 134-135)

Il motivo dell'altezza come alterità si ripete significativamente in un altro racconto, *Mimi e istrioni*, con accenti che rendono ancora più esplicita la necessità di una distanza – pur minima – dalla paranoica pianura padana. È la Pia, una del quartetto delle « Splash », a parlare delle inquiete peregrinazioni del gruppo che trovano momentanea pace nello scenario dei colli :

sfuma il giro delle birrerie ma poi se ne trova un'altra vicino al Fini dove s'attende l'estate, insomma ci svacchiamo su quelle botti per un altro mese finché non viene la buona stagione per tornare in collina, sopra Reggio, in quei ristorantini ammodernati che dominano la pianura e da cui anche la nostra città persa là in fondo tra le volute di vapore e le luci sembra pressoché bella e vivibile. (p. 63)

Anche in *Autobahn* la depressione che insorge a Correggio può essere lenita da un mutamento di prospettiva nell'orizzonte geografico. Basta infatti al protagonista orientare la Cinquecento verso il grande Nord, verso Amsterdam, cioè infilare il mezzo in quella specie di autostrada dei miracoli che da Carpi porta all'agognato altrove tondelliano, per respirare aria diversa e non infestata dagli spettri dei concittadini correggesi. Propedeutica alla catarsi del viaggio è la massiccia assunzione di alcool che modifica i confini interiori prima di quelli fisici.

Fuori di casa (nonostante l'ambivalenza del sentimento che lega Tondelli alle proprie radici⁴) si realizza l'idillio tondelliano. Due emblematiche occasioni di valorizzazione del viaggio emergono dal racconto omonimo (*Viaggio*), che non è il resoconto di una singola trasferta ma il tracciato di un atteggiamento esistenziale che interpreta la vita come viaggio ininterrotto (e non sempre entusiasta, benché necessario), sia in senso fisico che interiore. Ad Amsterdam, durante il primo grande 'sconfino' che segue gli esami di maturità, una liberatoria pienezza invade la mente e soprattutto il corpo, che si apre al mondo senza inibizioni, quasi fiorisce nell'eros spontaneo e nella disarmata confessione del protagonista: «Gigi che dice che sono proprio un finocchio nato e sputato e io gli dico di sì, che la mia voglia di stare con la gente è davvero voglia e che non ci posso fare un cazzo se mi tira con tutti.» (p. 84)

L'Europa del Nord, grande mito tondelliano, è un mondo radicalmente diverso da quello italiano che rimane implicitamente situato in un limbo infame rispetto alle due polarità contrapposte, ma ugualmente esaltanti, della realtà nordica: «un'Europa diplomatica e veloce, un terzomondo cencioso e disperato e commovente come i ragazzi che vivacchiano alle Galeries Saint Hubert o alla Gare du Midi» (p. 71). Si scoprono al Nord «la birra, il sesso, les trous» (p. 69), in mezzo a un miscuglio di razze in cui riesce persino di sentirsi con orgoglio italiani, se si è amati e riconosciuti con affetto dalla gente: «e noi stiamo bene a sentirci italiani e ne siamo anche fieri e orgogliosi che capiamo che questi legami qui sono nati tra la gente che lavora mica trattati a tavolino da diplomatici o ministri del cazzo, che di loro ci vergognamo sì, altroché» (p. 78). Il riconoscimento della propria identità avviene lontano da casa, attraverso un lavacro-immersione nel caotico intrico etnico di un

quartiere di Bruxelles, Les Marolles, « vecchio e bellissimo quartiere, però malsano e trasandato » (p. 76). Correggio, per contro, in uno degli episodi ritorni, si rivela « tutta una morte civile ed erotica e intellettuale e desiderante » (p. 124). Perfetta aderenza di emozioni e stile, invece, in una delle più incisive clausole del libro, al momento di imprimere sulla limpida lastra della memoria il viaggio in Marocco con Danilo; la frenetica sequela di frasi a polisindeto si allenta in un dettato sereno e pausato, i colori si rassodano intorno a tonalità basilari, senza bisogno di sfumature (è il correlativo tonale della pienezza del sentimento); per esprimere la potenza dell'amore c'è solo la tautologia :

vuole assolutamente che ci prendiamo una vacanza in Marocco, insiste, e la mattina del ventun maggio io do l'esame, la sera lui termina le registrazioni, il ventidue siamo a Roma, prendiamo il charter e la mattina ci svegliamo che fa caldo, il sole è giallo, il mare è blu, il nostro orgasmo, sul tappeto, è proprio un orgasmo. (p. 99)

Trasferendosi in personaggi che realizzano esistenzialmente una spinta o una necessaria condizione di alterità, Tondelli dà forma narrativa alla propria vocazione alla differenza rispetto all'ordine costituito (« sono storie di altri che io ho scritto con il desiderio di viverle⁵ »). In *Postoristoro* l'opposizione all'ordine non potrebbe essere più netta. Le luci della degradata stazione non sono quelle di una ribalta (lo sottolinea con ghigno sarcastico una similitudine inattendibile: « nel grande atrio, stasera, il vocio scalpiciante è insistente come nel foyer di un granteatro », p. 10) ma quelle gelide di un teatro anatomico dove si seziona la bestialità umana e l'assenza di una qualsiasi morale. Per fondersi più compiutamente nel clima generale di abiezione in cui sono calati i personaggi, il narratore regredisce verghianamente al loro livello, alla rudimentalità dei loro valori collettivi (in questo modo lo stacco col mondo esterno sarà più profondo, così che la realtà del Posto Ristoro si costituisce, anche narrativamente, come totalmente autonoma, in balia di se stessa) :

[la Vanina] È gonfia e grassa e ha la pelle brufolosa e tanti puntineri che la sfigurano e altre eruzioni rosse su tutto il viso e il collo piagato da una feroce scottatura d'olio bollente che *lei dice è stata una disgrazia, ma al postoristoro tutti sanno da quali braccia piovono le disgrazie.* (p. 14; corsivo mio).

L'icastica correzione dell'affermazione di Vanina – che richiama immediatamente uno stilema tipico del Verga dei *Malavoglia* – pronunciata dal narratore che parla a nome della saputa collettività del Posto Ristoro, è una delle dimostrazioni più immediate del « verismo allucinato⁶ » che informa il primo racconto del libro. Paradossalmente, in questo mondo altro rispetto a quello dell'ordine borghese e produttivo, si danno

riconoscimenti d'identità, anche a partire dalla interpretazione di «valori» (sedimenti di esperienza assurti a valori) collettivi espressi dalla voce narrante. Giusy, infatti, pur sapendo di vivere «nel sangue e nella merda» (p. 34) è conscio di non poter/voler lasciare il Postoristoro covo di puttane, tossici e spacciatori: «per quanto lontano lui andasse ora, non saprebbe rinunciare al Posto Ristoro, vi tornerebbe al primo pasticcio» (p. 17). Un barlume di affettività, capovolta rispetto ai valori tradizionali in vigore fuori dalla zona quasi franca del posto ristoro, ma è pur sempre attaccamento a dei contorni in un certo senso familiari (potenzialmente blasfemi nei confronti della canonica idea di famiglia). Del resto l'orgoglio di Giusy per la propria «vita spericolata» emerge non solo nell'epica chiusura del racconto, degna di un film («Giusy si avvia barcollando verso casa. Quasi mattino. La prossima notte tornerà al Posto Ristoro come sempre...», p. 34), ma anche nella rigida resistenza del personaggio alle *avances* dell'assistente sociale che gli fa balenare davanti la lucentezza di una vita «normale», che suona alle sue orecchie come una fastidiosa eco di sirene stonate: «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» (p. 11). Nella differenza Giusy ha trovato gli stracci di un'identità⁷.

Buona parte delle dinamiche di differenziazione/riconoscimento del sé passano in *Altri libertini* attraverso la narrazione delle esperienze del corpo. Conta certamente il libertinaggio annunciato dal titolo, ma non solo come ricerca della liberazione attraverso «un godimento disinibito⁸». Il corpo è l'involucro che contiene l'individualità e in *Altri libertini* esso ha spesso la necessità di espandersi, di dilatarsi nello spazio e verso gli altri corpi circostanti: il libertinaggio sistematico, esattamente definito «the random play of desire⁹», aiuta a confondere la propria individualità nel mondo, o a dissolverla. L'uso e il consumo del proprio corpo è una forma di conoscenza: una risposta ai canoni della reclusa identità provinciale; si realizza spesso nel dolore, nella «disperazione inspiegabile» o attraverso una ribelle «umiliazione del corpo¹⁰». I buchi dell'eroina, l'ingurgitazione a fondo perduto dell'alcool sono atti di violenza nei confronti del corpo, in definitiva nei confronti di un io che di per sé, nella limitatezza dei propri confini fisici, non basta alla vita. Così è del sesso, la cui spinta primaria è positiva, ma la cui pratica compulsiva è a tratti tanto un desiderio di annientamento che un manifesto di disprezzo per il proprio corpo; vale a proposito il gelido expressionismo di un rapporto casuale consumato in treno, nella ritirata di una squallida carrozza, dove ogni dettaglio è osceno «come sotto il tavolo di un chirurgo» e la meccanica violenza corrisponde alla devastazione definitiva di un amore perduto («penso a Dilo, caro Dilo

ora sì che t'ho fatto finire», *Viaggio*, p. 130). Non affiora spesso il piacere del libertinaggio; non, perlomeno, nella significativa sequenza del primo approccio omosessuale del protagonista di *Viaggio*, una «marchetta» consumata per reazione e come dimostrativa affermazione di un'identità da costruire, più mentalmente che con immediatezza, per contrasto ai valori prestabiliti:

Un uomo sui trenta si avvicina e guardandomi fa camman girando appena la testa. La scuoto anch'io imbarazzato in un no. Gigi ridacchia dicendomi del finocchio. Allora mi alzo, raggiungo alle spalle l'uomo, lo sfioro sul braccio "Yeah, but where to?" e lui sorride e mezz'ora dopo entro al Thermos I in Raamstraat che è una sauna affollata come una piazza nel giorno di mercato. (p. 80)

Bisogna forse ricordare come per Tondelli il corpo, involucro voluminoso della spiritualità, sia sempre stato fattore di impedimento, di vergognosa individuazione:

Io mi vergognavo. Il mio corpo l'avrei bruciato e arrostito, lo vedevo corrompersi ogni giorno [...] Non ero proprio complessato ma terribilmente disturbato di avere un corpo. Lo sopportavo appena. Non ci giocavo mai. Tutto per me era interiorità, invisibilità, spiritualità. Tutto era per me, in fondo, una grande autodistruzione¹¹.

Dalla complessa dialettica tra io e mondo, giocata anche sul piano fisico, l'armonia della sintesi risulta di rado. Il tentativo di con-fusione in altri corpi, in entità duali o corali, per sfuggire all'umiliante individuazione, è narrato in *Senso contrario*. Dopo una scorribanda in macchina intorno a Reggio, il protagonista si immerge nel sesso con i due compagni d'avventura. Riemerge però nel cuore della notte con il carico di una nauseante solitudine, non elusa nel libertinaggio ma scavata ancor più profondamente da una notte di inutili eccessi: «Sento come mi fosse improvvisamente cresciuto dentro un vuoto enorme» (p. 143). Una simile dinamica di fusione nella coralità e riemersione individuale si può scorgere nell'andamento narrativo di *Mimi e istrioni*, dove la voce narrante della Pia si presta a un dilagante racconto che esprime il disordine e la caoticità delle esperienze delle quattro Splash che si sommano in un solo, molteplice punto di vista. A tratti, in un modo che ricorda l'intermittente affermazione d'identità dello speaker nel flusso delle onde radio (si ricordi che le Splash sono attive anche in una radio libera), la Pia riemerge come individualità narrante o emittente: «ci sfracellano di botte e io, che son la Pia, penso a tagliare la corda» (p. 37); «Nello stesso periodo la Nanni si licenzia da segretaria nello studio di un notaio finocchio e viene ad abitare con me, che son sempre la Pia, perché la quarta Splash, Benny, va con un uomo di Milano e per me, la Pia, l'affitto da sola è troppo...» (p. 44; corsivi miei)¹².

Non va del resto dimenticato che il fondo di disperazione esistenziale affiorante nei racconti è spesso stemperato dall'ironia (*Mimi e istrioni*, *Altri libertini*), da una comicità consunstanziale alla silhouette dei personaggi (*Autobahn*) e alla loro infelicità, che a tratti dà l'impressione di salvare loro la vita. Il comico può servire anche, però, ad esarcebare con un ghigno alla Céline le situazioni più disperate e assurdamente negative (*Postoristoro*, *Viaggio*).

Non meno che nei temi, la rottura dei codici in cui si concretizza l'aspirazione alla differenza di *Altri libertini* trova una coerente realizzazione sul piano stilistico e linguistico¹³. Come a livello tematico è rilevante la scelta di eleggere a protagonisti scenari e personaggi di realtà altre rispetto a quelle cristallizzate dalla norma (omosessualità in testa: in *Viaggio* si giunge all'esaltazione della «gran bella tribù», di una identità fieramente contrapposta al resto del mondo: «noi che siamo la razza più bella», p. 116), così la tecnica del *foregrounding*¹⁴ è valida anche per situazioni e dettagli scabrosi: con questa intenzione è oscenamente ingrandita la sequenza di *Postoristoro* in cui Bibò, in preda ad una crisi di astinenza, viene masturbato da Giusy che tenta di rimediare nel suo corpo una vena buona per l'iniezione di eroina; così si può dire della pagina in cui la Pia di *Mimi e istrioni* accoglie sulla porta di casa un eroinomane di cui è innamorata (Tony), che sembra provenire direttamente, come se avesse scavalcato il confine tra un racconto e l'altro, da *Postoristoro*:

Una notte arriva verso le tre [...] con gli occhi sbalzati fuori che gli pendono come due tette e ha una voce scatarrosa che nemmeno carondimonio, e la saliva secca e oscena attorno ai labbroni screpolati, insomma una cosa da far spavento e infatti noi due ci spaventiamo finché non lo si riconosce per il Tony e lui sviene, così, nel pieno del riconoscimento come a teatro. Lo butto allora nella vasca e gli faccio una doccia e un po' mi fa schifo perché ci ha due mutande una sull'altra per ripararsi dal freddo povero piccolo con tutta la sua grincia appiccicata su [...] e puzza, a ogni strato che gli sollevo puzza sempre di più e ci ha anche delle croste gialle sotto le ascelle e le braccia diomio secche e contorte che sembran i rami della croce di Gesù. (p. 46)

Altri libertini non può essere giudicata un'opera di oscenità gratuita poiché il suo autore vi dispiega un impegno maggiore a quello strettamente necessario ad una provocazione. Il riferimento ad altre arti, in particolare, moltiplica le sfaccettature di ogni immagine arricchendola simultaneamente di percezioni soprattutto visive e uditive. Una compenetrazione di vari ambiti percettivi risulta da un passo di *Senso contrario*: «la carcassa della seicento traballa come c'avesse la scossa su per

tornanti di ghiaia. Dura poco, alla fine le nostre gomme scricchiolano neorealisticamente sulla piazzola di sosta» (p. 135). L'impressione sonora delle vibrazioni subite dall'auto è data dal potenziale fonosimbolico (oltre che semantico) di *TRabaLLa* che agisce con maggiore efficacia su un telaio che immaginiamo particolarmente instabile in seguito alla definizione metaforica di *carcassa*. Così la valenza onomatopeica di *scricchiolano*, riferito alle gomme, salta su dalla pagina come l'effetto audio di un film, dopo che un solo avverbio (*neorealisticamente*) ha spalancato una molteplicità di possibili riferimenti ad un certo leggendario cinema italiano e a innumerevoli frenate di auto da esso immortalate. I richiami ad altre arti, dal fumetto alla musica al cinema al teatro, non sono dunque intarsi citazionisti ma elementi dell'azione stilistica di *Altri libertini*, la cui fisionomia complessiva ottiene infine di «transgress the boundaries between the various arts and their accepted modes of expression¹⁵». In *Autobahn*, per esempio, l'evocazione ritmica del reggae è radicata nell'espressività dell'immagine, poiché si fonde nel ritmo indiatolato della corsa in macchina e nella fisicità liberatoria della guida; ciò avviene attraverso l'estensione analogico-comparativa istituita tra la tavoletta dell'acceleratore e il pedale di un'immaginaria batteria: «metto una marcia più forte dell'altra e *pesto l'acceleratore come la tavoletta della batteria* e infatti ci canto sopra un bel reggae, di quelli sdiavolati e vado forte sulla strada» (p. 180; corsivo mio). Anche un fattore apparentemente superficiale e di consumo, come l'uso sistematico delle interiezioni onomatopeiche da fumetto o di effetti da cartoon, è da considerare con attenzione. In *Senso contrario* la rocambolesca discesa in seicento dai colli verso Reggio (p. 138-141), che termina con la fuga in pianura davanti all'auto dei Vigilantes, è tutta un'eruzione di *WOOOOWWWWW*, *aaagggghhh*, *scrasch scrasch*, *BUUUUM!* che non commentano l'azione ma ne sono parte integrante. Nella sequenza, fondamentale è anche l'effetto deformante delle immagini cartoonistiche che incrementano in modo «pop» la componente emotiva e figurano, per iperbole, la formidabile pressione a cui il terzetto in fuga sottopone il mezzo meccanico: «Ruby [...] ficca dentro la terza, un'impennata, tutto un rumore e vibrazioni e grancasino che *la carcassa sembra dovere fare splut splut* da un istante all'altro» (p. 138); «Ruby finge di arrestarsi, scala in seconda, il motore ha un'impennata da scalzarci fuori, *la lamiera tossisce*» (p. 139); «e lui [Lucio] grida mettetemi giù mettetemi giù, *neanche c'avessimo il seggiolino volante*, povero idiota» (p. 140). Così Tondelli crea un innovativo espressionimo pop (si ripensi a Tony «con gli occhi sbalzati fuori che gli pendono come due tette», p. 46). È da tacere per evidenza, d'altro canto, sulle bestemmie che costellano il testo e

il parlato dei protagonisti dei racconti: è questo lo schiaffo esteriormente più potente affibbiato ai benpensanti, e poco vale tentare di stabilire per che quota quella rabbia sia da ritenere «autentica» e immediata¹⁶.

La lingua di *Altri libertini* contiene i fermenti di una notevole componente espressionistica. Anch'essa convoglia sulla pagina la volontà di uno scarto rispetto ad una norma, l'inseguimento di un'alterità espressiva e lo sfogo di una rabbiosa energia. Ne risulta investita, come da definizione¹⁷, soprattutto l'area del verbo. Molti sono i verbi che suggeriscono un *surplus* di azione, una stravolgente iniezione dinamica in un gesto, a modificarne in senso connotativo la normale esecuzione e postura: «*scrocia* d'un tratto in un blocco volante della polizia» (p. 112, «incrocia, s'imbatte»); «*sluma* verso la dispensa» (p. 75, «adocchia», gergale); «che *ssssssbausciata* dell'ego» (p. 57, «*sbausciate* infine due birrette», p. 179, «bevute, sbavate», voce lombarda); «un bel reggae, di quelli *sdiavolati*» (participio note-vole perché modifica col prefisso *s-* un *indiavolati* ritenuto troppo comune e perciò innocuo a livello espressivo; ancora riguardo al participio è da segnalare la singolare forma «drunkato», p. 99, coniata a partire dall'inglese *drunk*); «*spolmonare* quel che ho dentro» (p. 67; sputare fuori attraverso la folle corsa in auto, nella ricerca dello sfinimento); «*svaporare* in silenzio il nervoso» (p. 27 notevole per la pressione sul verbo che da intransitivo passa a transitivo, come anche in «questo sisma che mi traballa le budella», p. 115, dove è potente l'effetto fonico della quasi rima); «la slavano di sperma» (p. 23); «*srugginarsi*» (p. 194). Frequente, come si può notare, l'uso del prefisso *s-* di cui si sfrutta a fondo la carica intensiva o di violenza separativa¹⁸, di strappo o di disfacimento (come nel sintagma allitterante «sono scoppiato sfatto», p. 125; o in quello, fortemente dispregiativo, «smerdo del pantano», p. 165; o, ancora, in «checca sfranta», p. 19). Nelle dinamiche verbali agisce la propensione di Tondelli alla creazione di neologismi, tra i quali si leva per efficacia il parasintetico «imperplessato» (p. 188). Anche «pensierare» (p. 67), denominale da *pensiero*, esprime qualcosa di diverso dall'ordinario pensare, qualcosa che assomiglia a un incessante «macinare pensieri» (tra le formazioni denominali vanno registrati inoltre un divertito «nottambuliamo», p. 125, un effeminato «cicalare», p. 164, un duro e grezzo «manovalano», p. 24, un «vanverare», p. 42, uno «scasina», p. 29, che vale circa «armeggia»). Di pregnanza fonosimbolica e figurativa il verbo *tacca* (denominale da *tacco*) usato nella frase «Il giorno dopo è proprio la Vigilia e la gente *tacca il portico* con su i fagottini colorati di porcherie» (p. 170; interessante il rapporto transitivo, immediato, tra verbo e oggetto; certo più irregolare ed espressivo rispetto a un ipotetico *tacca sul portico*): in quel sintagma è tutta

l'isterica frenesia del Natale, che trova un adeguato supporto sonoro nell'allitterazione (di una mimesi non realistica ma deformante e caricaturale) in *c* velare. Tra i neologismi coniat in *Altri libertini* un posto di rilievo occupano, com'è noto, quelli formati per crasi di lessemi, del tipo «enzobiagi» (p. 170; metonimia mercificante per i volumi del giornalista venduti in quantità a Natale); ma non è da sottovalutare la carica espressionistica di certi nomi con suffisso dispregiativo («cucitaglia» per lavori da cucito, p. 10) o generizzante («indianerie» per chincaglieria di tipo orientale, p. 38). Nello stesso tempo l'impasto disomogeneo di registri e stili, con forti sbalzi dall'alto al basso (o, sul piano emotivo, dall'estrema violenza al più dolce e adolescenziale sentimentalismo, anche nella stessa frase), costituisce il correlativo linguistico di un deciso rifiuto ad omologarsi e uniformarsi alle grige regole del vivere adulto.

Due figure emblematiche dell'espressionismo tondeggiano, per concludere. La prima si trova in *Mimi e istrioni* e rappresenta l'inizio di una rissa tra donne: «l'altra *sberla uno schiaffo* che la colpisce in pieno» (p. 42). L'effetto dell'invenzione è di reduplicare la potenza del colpo, ribattuto (sul piano della rappresentazione) in due sedi, dal verbo – di cui è palese la derivazione denominale dal sostantivo *sberla* – al complemento oggetto *schiaffo*; entrambi, verbo e sostantivo, sfruttano la forza dirompente del prefisso *s-*. L'altra, da *Postoristoro*, s'incide nella mente del lettore come il ricordo di una figura distorta, fissata nell'attimo di un movimento tra l'animale e l'umano degenerare. È una specie di ritratto di Giusy eseguito con tecnica cubista, di un eroinomane appollaiato sullo sgabello di un bar della stazione, sprofondato nel torpore biologico della dose appena iniettata: «Si sente toccare a una spalla. *Alza ruttando la testa*» (p. 30). L'iperbato che separa il verbo *alza* dal suo complemento oggetto *testa* attraverso l'inserzione del gerundio *ruttando* ha l'effetto di incorporare nel gesto principale un secondo gesto simultaneo al primo e prorompente in modo non intenzionale. In questo ritratto anticonvenzionale, ma non superficiale, non macchiettistico, è l'emblema della differenza che separa Giusy dal mondo della provincia.

Con queste armi stilistiche Tondelli tenta di aprire una breccia nella cappa dell'«Emilia Paranoica». Qualche anno dopo, traducendo in musica anche le sue esperienze o, se non altro, un clima ormai maturo di ribellione e satura insofferenza per la vita di provincia, i CCCP di Massimo Zamboni e Giovanni Lindo Ferretti daranno un titolo, un sound e una legittimazione *post litteram* a quelle intense atmosfere¹⁹. Il post-punk allucinato, lancinante e disgregato di *Emilia Paranoica* (1984) potrà contare però, oltre che sulle liriche di Ferretti, di per sé non sufficienti (com'è na-

turale in una canzone), su strumenti più dirompenti e istintivi per l'espressione della differenza rispetto all'ordine costituito: chitarre, basso, batteria.

Notes

1. Pubblicato da Feltrinelli nel gennaio 1980, il libro fu sequestrato in marzo per oscenità, su ordinanza del Procuratore Generale dell'Aquila, Donato Massimo Bartolomei. Autore ed editore furono assolti nel 1981, con formula piena, alla fine del processo di Mondovì. Si cita dall'edizione Feltrinelli 1987, con la sola indicazione del numero di pagina.

2. Cfr. A. Tagliaferri, *Sul motore tirato al massimo*, in «Panta», 9, 1992, p. 14.

3. Enrico Palandri ha parlato, per i personaggi di *Altri libertini*, di una «necessità di fuga»: «C'è sempre qualcuno che li braccia [...]. Qualcosa che costringe a nascondersi e alla fine a fuggire» (*Pier V. Tondelli e la generazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 16).

4. «In *Altri libertini* Correggio è eletta appunto al rango di centrale dei “sedentari”, dei nemici implacabili del desiderio, e tuttavia l'alter ego dell'autore vi sembra ciclicamente attirato da un richiamo che, compiute le fughe rituali con il motore “tirato al massimo”, lo restituisce all'ovile, verso il quale Tondelli nutre sentimenti fortemente ambivalenti». A. Tagliaferri, *Sul motore...*, *op. cit.*, p. 15.

5. P. V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri*, in *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a c. di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2001, p. 974.

6. E. Palandri, *Altra Italia*, in «Panta», 9, 1992, p. 18.

7. «The outcasts [...] in their extreme precariousness still form something apparently cohesive, the “society” shaped by the weather, by the season of the year and, above all, by the night». D. Zancani, *Pier Vittorio Tondelli. The calm after the storm*, in *The new italian novel*, Ed. by Z.G. Baranski and L. Pertile, Edinburgh University Press, 1993, p. 221.

8. A. Tagliaferri, *Sul motore...*, *op. cit.*, p. 14.

9. J. Burns, *Code-breaking. The demands of interpretation in the work of Pier Vittorio Tondelli*, in «The Italianist», 20, 2000, p. 260.

10. E. Palandri, *Altra Italia*, *op. cit.*, p. 18 e 24.

11. Rievocazione degli anni universitari; testo inedito citato nella *Cronologia* di P. V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Milano, Bompiani, 2000, p. XXXVI-XXXVII.

12. Di «co-dependency between identification and difference» nella narrativa di Tondelli ha parlato esattamente Jennifer Burns, *Code-breaking...*, *op. cit.*, p. 255.

13. «Nel suo libro d'esordio, *Altri libertini* (1980), la predominante modalità del monologo interiore s'affida ad un impasto di imprecazioni, elementi di incomposta oralità, voci gergali, forestierismi, mimetismi fonici e materiali provenienti sia dalla cultura dei mezzi di comunicazione di massa che dalla cultura “alta”. Il risultato estremo di questa procedura accumulativa è un'affabulazione esistenziale senza requie e senza freni, un flusso discorsivo in cui l'emotività dello sguardo e della scena ha per sua unica risorsa un uso protratto (e, in realtà, assai poco orale) della paratassi polisindetica» (E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 345). Per un inventario della lingua «eversiva» del primo Tondelli, vedi D. Zancani, *Pier Vittorio Tondelli e le strutture linguistiche di 'Altri libertini'*, in *I tempi del rinnovamento. Atti del convegno internazionale* (Leuven – Louvain-la-Neuve – Namur – Bruxelles, 3-8 maggio 1993), Roma, Bulzoni, 1995, vol. I, p. 739-754.

14. J. Burns, *Code-breaking...*, *op. cit.*, p. 257.

15. *Ivi*, p. 258.

16. Tagliaferri, l'editore che guidò Tondelli nella riscrittura del suo libro d'esordio (romanzo molto ampio, in un primo tempo, poi smembrato e ricucito rapidamente in sei racconti), ci informa che «nella prima stesura del testo le bestemmie, più numerose di quanto oggi appaiano,

furono oggetto di una potatura redazionale che, accettata dall'autore *obtorto collo*, non risultò sufficiente ; ciò contribuì a mettere in moto il procedimento giudiziario contro il romanzo» (*Sul motore...*, *op. cit.*, p. 16). Nel '91, anno della morte, Tondelli si preoccupò di diminuire l'impatto violento delle bestemmie sfoltoando la loro quantità nei primi due racconti, *Postoristoro* e *Viaggio* (cfr. F. Panzeri, *Note ai testi*, in P.V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti, op. cit.*, p. 1135).

17. «L'inclusione del tempo come dimensione spaziale [...] potrà tradursi in termini grammaticali solo nella categoria del verbo» ; espressionismo è infatti «il precario frutto d'una forza scatenata, una momentanea deformazione sollecitata da un movimento, in altre parole una spazialità che include il tempo». G. Contini, *Espressionismo letterario*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, p. 42.

18. Vedi a proposito F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 17.

19. «per capire l'intero senso di *Altri libertini*, quello più nascosto e rivoltoso, è necessario ascoltare Giovanni Lindo Ferretti, voce storica del gruppo che canta il punk ossessivo di *Emilia Paranoica*, quell'"Emilia di notti ricordo / senza che torni la felicità", un'Emilia "di notti d'attesa" aspettando un'emozione "sempre più indefinibile"» (F. Panzeri, *Introduzione* a P. V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti, op. cit.*, p. XV-XVI).