

LE FIGURE FEMMINILI NELLA NARRATIVA DI PIER VITTORIO TONDELLI

di Antonella Lattanzi

0. Donne tondelliane

La donna di Pier Vittorio Tondelli è una donna a un tempo immanente e trascendente, divina e terrena, e specialmente invasa di quella meravigliosa peculiarità che lo scrittore correghese le riconosce su tutte: la capacità divina e umana di procreare, il senso stesso di «una preghiera». La donna per Tondelli è un *oltre* – il *quid* di cui parla in *Camere separate* –, una sorta di *idea* in grado di evocare epifanie e creare rivelazioni di portata universale.

Se i personaggi muliebri di *Altri libertini*, primo romanzo tondelliano, sono infatti capaci di sanare – se pur temporaneamente – l'istinto autodistruttivo dei protagonisti maschili (Anna di *Viaggio*) o di incarnare in se stessi il drammatico passaggio dall'infanzia all'adulthood (le *Splash* di *Mimi e istrioni*) o ancora di *trasformarsi* in un rinnovato slancio vitale (Carla di *Viaggio*), col tempo, e soprattutto con la scrittura, le figure femminili divengono il vero fulcro della ricerca tondelliana, finché – passando per le «polifoniche» donne di *Rimini*, a mio avviso nodo gordiano della ricerca tondelliana – in *Camere separate* la ricerca *si compie*.

Qui è la donna, anzi la madre – intesa come tutte le madri del mondo – a incarnare in sé non solo un'epifania, ma l'Epifania delle epifanie: il Leo-Tondelli distrutto, deprivato di ruolo, di senso, di vita, che si dichiarava un essere sterile e inutile, e che in tutta la propria esistenza non era mai riuscito a trovare una collocazione nella società civile e nel suo proprio mondo interiore; il Leo-Tondelli vedovo di Thomas cui non era permesso nemmeno di elaborare, di gridare il proprio lutto, nell'ultimo romanzo tondelliano scopre non solo di avere, di *possedere* un «ruolo» fondamentale, di primaria importanza, ma soprattutto di non essere sterile, tutt'altro. Nel doloroso viaggio letterario e umano, iniziato con *Altri libertini* e che in *Camere separate* trova una sua prima, fondamentale conquista, Pier Vittorio Tondelli

scopre la possibilità – per lo Scrittore e per se stesso – di una vera e propria «procreazione» di portata universale: poichè la letteratura è *il parto*, e Leo-Tondelli è il padre putativo di quella generazione che ha con tanta passione raccontato nei suoi libri.

Imbarcatosi nel gennaio '80, con la pubblicazione di *Altri libertini*, in questo viaggio – una migrazione dell'anima, del corpo e del linguaggio che lo ha portato molto lontano dalle origini –, è proprio nella *casa*, nel paese natio, e soprattutto *nella* madre – quindi nell'Inizio per eccellenza – che Tondelli ritrova se stesso: grazie alle donne della sua famiglia, alla sua terra, grazie a sua madre. È solo tornando all'origine di tutto – al momento in cui ha imparato a scrivere, alla maestra che gli insegnava le parole e alla madre che aveva il medesimo odore di quelle prime parole – che Leo-Tondelli riesce a smettere di essere un reietto, e ad accettare, allo stesso tempo, la morte di Thomas e la propria morte.

I personaggi femminili rivestono quindi un'importanza determinante in tutta l'opera tondelliana, rappresentando le chiavi per una serie di epifanie, e il *medium* tramite il quale concretizzare, dare corpo e anima alle passioni di Tondelli stesso e alle tendenze, ai gusti di un'intera generazione, studiata nel suo nascere, crescere, divenire adulta, e invecchiare.

1. Altri libertini.

Forme particolari del «noi generazionale» animato dai protagonisti di *Altri libertini*, le figure muliebri del primo romanzo di Tondelli spaziano dalle donne distrutte di *Postoristoro* alle vulcaniche protagoniste di *Mimi e istrioni*, dalle *quasi-madri* di *Viaggio* alle apparizioni di *Senso contrario*, dalle ragazze di provincia di *Altri libertini* alle lolite-streghe di *Autobahn*: la loro caratteristica comune è però spesso quella di palesarsi come *medium* per le epifanie del romanzo e di rivestire un ruolo primario – di rottura o di protezione-normalizzazione – nella vita e nella maturazione dei protagonisti maschili e del romanzo in generale.

Esempio primo ne sia Annacarla (*Altri libertini*), la cui la biblioteca costituisce un passaggio obbligato per quasi tutti gli studi compiuti sull'autore correggese, e diviene

testimone¹ di una predisposizione tipica non solo della generazione tondelliana, ma di gran parte degli scrittori² che da Tondelli *nasceranno*: il postmodernismo³, tendenza cui Pier Vittorio dà inizio in Italia.

Attraverso un personaggio femminile, Annacarla, il postmodernismo prorompe nella letteratura italiana in maniera fisica, *morfologica*⁴: tramite la punteggiatura, la lingua, lo stile, i temi affrontati (nella mansarda di Annacarla c'è di tutto, quindi c'è il postmodernismo in sé), e soprattutto tramite i personaggi, che fanno da veicolo a un simile marasma creativo di sensazioni, suoni, colori, odori, arti e paesi.

Alcuni personaggi femminili di *Altri libertini* vivono a lungo, il tempo di un intero racconto, altri passano via veloci, come una sorta di toccata e fuga, ma non si può definirli realmente *minori*, poichè a molti di loro tocca una funzione fondamentale: è il caso della «fighetta» che fa suonare nel juke-box del *Postoristoro* una «canzonaccia di Grace Jones»⁵; o di Annacarla, che si mescola con un gruppo di *freaks* improvvisando una *jam session*⁶ in *Altri libertini*; o ancora di Karla, di cui il protagonista di *Viaggio* per qualche tempo si innamora alla follia, definendola la sua «nuova voglia di vivere»⁷, «una bella ballata di Leonard Cohen, una canzone ubriaca e roca»⁸. In questo caso, il *ruolo* affidato alla «fighetta», ad Annacarla e a Karla è quello di sancire la mescolazione tra musica e testo molto cara a Tondelli⁹, tanto che *Rimini* sarà accompagnato da una lista di brani da ascoltare mentre si legge il libro. «La musica dà identità, è un indicatore di atteggiamenti, stili, attimi di vita. Può definire un

¹ Lo ricorda Elisabetta Mondello ne *In principio fu Tondelli*, Il Saggiatore, Milano 2007, pagg. 136-42.

² Ballestra, Culicchia, Brizzi e gli altri *Narrative invaders* – come chiamano gli scrittori anni Novanta *nati* da Tondelli Balestrini, Barilli, Burani e Caliceti (Nanni Balestrini, Renato Barilli, Ivano Burani e Giuseppe Caliceti (scelti da), *Narrative Invaders. Narratori di «Ricerca» 1993-1999*, Testo&Immagine, Torino 2000).

³ Con i suoi: citazionismo ironico, mescolazione di codici, stili, linguaggi, generi e *media*, uso di antonomasie e prelievo dalle pubblicità, dai film, dalla musica e quant'altro.

⁴ Con un periodo (e non è certo l'unico) che dura ben tre pagine, in cui le virgole sono sparse come per caso sul foglio picchiettato di nero. La valanga di parole snocciolate senza soluzione continuità e la *fattura* stessa del foglio stampato *sono* la rivoluzione tondelliana e la generazione che Tondelli racconta: caotica, eterogenea, mescolata, felicissima e tristissima.

⁵ Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 2005, pag. 15.

⁶ *Ivi*, pag. 134.

⁷ *Ivi*, pag. 106.

⁸ *Ibidem*.

⁹ E a molti degli «eredi» di Tondelli.

momento solidaristico e, immediatamente dopo poche righe, uno regressivo»¹⁰, scrive Elisabetta Mondello riferendosi al passo di *Mimi e istrioni* in cui, «uscite da una delle solite osterie, le protagoniste abbracciate»¹¹ intonano al cielo la *Marsigliese* e la *Contessa* per finire in una guerra di gavettoni all'ultimo sangue.

Qui come altrove, la musica fa parte del tessuto connettivo del testo, delle sensazioni dei personaggi – femminili e maschili – e svolge il medesimo ruolo della *madeleinette* proustiana: quello di *illuminare* un pezzo di vita, di creare una chiave d'accesso¹² a umori, sapori, odori, ricordi dell'*infanzia*, nel difficile passaggio all'adulità dei personaggi. Nel momento appena ricordato, le figure femminili create da Tondelli rivestono una funzione basilare, poichè incarnano lo *spleen*, il sentimento unificatore di tutto *Altri libertini* che, come si è detto molto volte, è un vero e proprio *Bildungsroman*, e come tale illustra il passaggio dall'adolescenza, per la giovinezza, verso l'adulità. C'è chi questo passaggio lo accetta e si crea una nuova vita (Sylvia di *Mimi e istrioni*) o addirittura indossa una nuova pelle in una sorta di mutazione (Benny-Benedetto di *Mimi e istrioni*), e chi non vuole assoggettarglisi e, nella speranza di rimanere per sempre bambino, tenta il suicidio (l'io narrante di *Viaggio* e Nanni di *Mimi e istrioni*). Per traslazione, qui lo scrittore correghese mette in scena anche il passaggio dall'«impegno» anni '70 (*infanzia*) al «riflusso» anni '80 (*adulità*): la «nausea per quegli anni sbandati e quel passato»¹³ in un modo o nell'altro coglie tutti i personaggi di *Altri libertini* alla fine della folle corsa della loro giovinezza.

Come si vede, i personaggi femminili sono veicolo notevole di quella transcodifica, di quella mescolazione e contaminazione di generi, codici e linguaggi che Tondelli e il postmodernismo introducono nella letteratura italiana aprendo la strada, mediante un meticoloso smantellamento dei precedenti codici e regole letterarie, a una nuova letteratura che si sviluppa da qui in poi.

¹⁰ Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli*, op. cit., pag. 26.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Come le «intermittenze del cuore» di Proust e le «epifanie» di Joyce.

¹³ Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, op. cit., pag. 55.

Istituti Culturali del Comune di Correggio Palazzo dei Principi, C.so Cavour, 7 • 42015 Correggio (RE)
tel. 0522/693.296 - 691.806 • fax 0522/641.105 • e-mail: biblioteca@comune.correggio.re.it

Come scrive Aldo Tagliaferri, l'origine del «libertinaggio» dei personaggi tondelliani e «vero motore dell'intera fabula» è appunto l'infanzia¹⁴. Infanzia che Tondelli indaga nei suoi personaggi in lungo e in largo, che non manca di riapparire nel corso di tutta la sua opera e che costituisce in *Camere separate* un luogo della memoria, un *topos* mentale oltre che fisico in cui andare a riposarsi, il luogo in cui la catarsi si fa verità *altra*. Tutto nasce, quindi, da *Altri libertini*¹⁵. Ciò vale anche per quanto riguarda le figure femminili: sfuggenti, spesso ancora immature – ma già ricchissime –, i personaggi muliebri di questo primo romanzo contengono *in nuce* il medesimo bagliore, lo stesso seme sacro e sfolgorante che caratterizzerà quelli di *Camere separate*.

Tra le donne di *Altri libertini* spiccano a mio avviso quelle di *Viaggio*, vettrici di un significato tutto particolare, spesso gioioso e *normalizzante* (ma in senso positivo¹⁶), e in particolare quella di Anna, tramite la quale Tondelli rivela il ruolo, il significato simbolico di tanta parte delle sue figure femminili: la donna è – non solo il questo caso, ma molto spesso – l'allegoria di una sorta di Provvidenza molto particolare, umana, bella, preziosa ma anche forte, coraggiosa, compiuta. Anna è, a mio avviso, il primo esponente di una serie di donne – tra cui Beatrix di *Rimini*, le madri e le sorelle di *Camere separate*, Rosanna e Karla di *Viaggio*, Annacarla del racconto *Altri libertini* – dotate della capacità di creare un ordine *sano*¹⁷ nelle vite caotiche e spesso dolorosamente all'arrembaggio degli uomini protagonisti di queste stesse storie¹⁸. Per il momento la figura femminile *si limita* a creare ordine e

¹⁴ Aldo Tagliaferri, *Sul motore tirato al massimo*, in «Panta», n. 9, RCS Libri, Milano 2001, pag. 17.

¹⁵ Definito infatti da Tondelli un «atto di nascita» (Fulvio Panzeri, Generoso Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, Bompiani, Bologna 2001, pag. 54) e «destinato a rimanere un punto di riferimento e una fonte di ispirazione perché lì i fantasmi dell'infanzia avevano assunto come per incanto, per la prima volta e per sempre, fisionomie e voci indimenticabili» (Aldo Tagliaferri, *Sul motore tirato al massimo*, op. cit., pag. 17).

¹⁶ Al contrario di ciò che accade in *Postoristoro* o, in *Pao Pao*, dove spesso le figure *normalizzanti* svolgono un ruolo negativo, quello dell'asservimento acritico alle regole del mondo adulto, di conseguenza riducendosi esse stesse a mero *luogo comune*.

¹⁷ Non preconstituito e razzista come accade in altri casi femminili o maschili.

¹⁸ Si tratta però di una funzione che quasi mai tocca direttamente il protagonista maschile tondelliano, almeno per quanto riguarda i primi tre romanzi, ma che apre comunque squarci sereni, propositivi, *belli* appunto, nelle vite tumultuose degli uomini: Anna è la fidanzata di Gigi, Karla e Rosanna spariscono molto presto, Annacarla è una delle amiche del narratore, Beatrix interagisce solo per un attimo, e per sbaglio, con la vicenda di Marco Bauer e mai con quella di Bruno May. Per quanto riguarda *Camere separate*, dove invece l'interazione tra il protagonista maschile e le figure femminili esiste, pure la madre, le sorelle, le insegnanti di Leo (anzi tutte le madri, le sorelle, le insegnanti del paesino di provincia da cui il protagonista proviene e, per metonimia, tutte le

serenità, ma il suo ruolo crescerà in importanza e profondità col passare dei romanzi, finché in *Camere separate* la donna per eccellenza – la Madre – salverà Leo dalla morte, dalla scomparsa e dalla pazzia.

I personaggi muliebri tondelliani sono di certo eterogenei: ve ne sono alcuni non direttamente connessi ai protagonisti uomini (Anna di *Viaggio*), altri legati agli stessi in modo indissolubile ed eterno (la madre di *Camere separate*), altri ancora che da semplice ricordo si trasformano in Idea assoluta (la maestra di *Camere separate*), e ancora altri che incontrano i protagonisti solo di sfuggita (Beatrix di *Rimini*). Ma sempre – a volte dopo un periodo di rifiuto – i personaggi maschili li vedono come super-dotati (dal punto di vista spirituale), tranquillizzanti, totalizzanti in modo positivo¹⁹.

Anna è dipinta dall'io narrante come bellissimo «angelo»²⁰: nuda come un bambino, un cristo, una statua forgiata da un artista²¹, è (insieme al suo uomo, che da lei è *dotato* di purezza e bellezza) la prima e unica persona del mondo: la cellula divina da cui tutto si crea. Davanti a tale magnificenza allo stesso tempo ultraterrena e umana, l'io narrante si sente investito di una certa, primitiva maturità, della responsabilità *morale* di prendersi cura del corpo e dell'anima di queste due meravigliose eccezioni. Ciò gli procura un senso di pace e di *presenza* nel mondo, poiché gli permette di trovare il suo proprio ruolo: quello, contemporaneamente, di padre e figlio di questa famiglia speciale²².

Spesso per Tondelli le donne portano in sé – come gravide appunto – un significato triplo: quello dell'amante, della madre e della compagna-moglie capace di procreare. Dell'uomo è invece l'inettitudine a conservare le cose belle – in primo luogo le donne –, l'incapacità di

donne del mondo) sono fisicamente con lui solo in alcuni «movimenti» del romanzo e solo a partire da una forte epifania che sconvolge in modo positivo la vita di Leo. Soprattutto, inoltre, è lo stesso protagonista che per la prima parte del racconto si tiene mentalmente lontano da loro.

¹⁹ Ciò per quanto riguarda le donne che possiedono una funzione positiva: le figure femminili negative, invece (come Susy di *Rimini* o molte donne di *Pao Pao*), per assurdo incidono sulla vita dei protagonisti maschili in maniera molto più determinante.

²⁰ Ma è Anna ad aver tramutato Gigi in un angelo, perché lui prima e dopo di lei angelo non sarà più.

²¹ In *Camere separate*, Leo rifletterà proprio sulla donna come *creazione artistica*, ascrivendo il *parto* della sua insegnante di catechismo alla mano del Correggio, capace di immortalare nel volto della statua della Madonna quello di tutte le donne del mondo.

²² La paternità/maternità del protagonista è un *leit motiv* tondelliano che esploderà, come vedremo in seguito, in *Camere separate*.

dare la vita a e per gli altri e di godersi positivamente la propria: succede a Gigi²³ con Anna e all'io narrante con l'unica vera donna della sua vita, Karla.

Karla appare dopo un disperato tentativo di suicidio²⁴, ed è un respiro in superficie dopo un lungo annegamento, «una canzone ubriaca e roca»²⁵: la resuscitata «voglia di vivere»²⁶. Ci troviamo qui davanti a una delle rare volte in cui la donna-meraviglia (madre, sorella, amante, compagna di marachelle, moglie) stringe un rapporto diretto con il protagonista maschile, proteggendolo dalla morte – una madonna, una fata – con coraggio. Grazie alla sua funzione salvifica, Karla s'inserisce di diritto nella *categoria* delle donne-tutto, cui Tondelli guarda con attonita meraviglia. Ma, addentratasi nella vita del narratore con uno dei brani più vitali e lirici di *Altri libertini*, Karla se ne distacca con due parole ghiacciate, un gelato caduto per terra, un freddo non mortale ma permanente²⁷. Semplicemente, Karla non c'è più. Anche Anna, più o meno nello stesso momento, scompare.

Eppure, proprio quando tutto sembrava ormai perduto, qualcosa di ancor più grande di una singola donna – «la mia terra» – accoglie l'io narrante nella battuta finale di questo racconto, ed è una Madre gigantesca, buona, sorridente, tutte le madri, che lo prende con sè così com'è, lo protegge, gli insegna a parlare e a camminare, lo soccorre, lo sostiene: «Sulla mia terra semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere»²⁸.

2. Pao Pao

Quella dei personaggi femminili di *Pao Pao* è una storia particolare, la storia di un'assenza, per certi versi, e per certi altri di una presenza *strana*, straripante anche, ma del tutto insolita. Le figure muliebri di *Pao Pao* sono anomale, menzionate spesso non per nome ma per ruolo o attività lavorativa (infermiere, prostitute, universitarie e via dicendo), spesso

²³ Alter ego eterosessuale del narratore.

²⁴ Parallelo a quello della Nanni di *Mimi e istrioni*.

²⁵ Pier Vittorio Tondelli, *Altri Libertini*, op. cit., pagg. 105.

²⁶ *Ivi*, pag. 106.

²⁷ L'io narrante e Karla si salutano «freddi come bambini che hanno sciupato il gelato» (Pier Vittorio Tondelli, *Altri Libertini*, op. cit., pag. 107.)

²⁸ *Ivi*, pag. 109.

negative, sovente adoperate per mettere in atto una critica sociale o per suggerire, alludere a qualcos'altro: in questi casi le figure femminili sono e rimangono sagome di carta senz'anima, mero mezzo, strumento utile al racconto, donne-categorie, personaggi mascholini, grotteschi, veicolo di una martellante critica sociale.

Comparando *Pao Pao* con *Il diario del soldato Acci*, sorta di prima versione del romanzo²⁹, si nota che in questo primo racconto Tondelli lascia molto più spazio alla vita *domestica* del protagonista e al rapporto dello stesso con le donne del suo paese – la fidanzata, la madre e quant'altro. Ciò in *Pao Pao* viene definitivamente cancellato: mancano del tutto riferimenti alla famiglia o agli amici che il narratore incontra quando torna a casa in licenza, o ricordi del tempo passato. Probabilmente il motivo è da ricercarsi nella volontà del narratore (e dell'autore) di calarsi totalmente nella vita militare e di non soccombere a questa esperienza di cui ha paura. L'io narrante non vuole fuggirla ma trarne la maggior *vita* possibile: se si rifugiassero nella sua famiglia, nel suo paese d'origine³⁰, nei suoi ricordi, probabilmente non riuscirebbe più a vivere al cento per cento l'esperienza militare, di cui dall'inizio ha deciso di prendere *tutto*. Come nota inoltre Canobbio³¹, confrontando *Pao Pao* con *Il diario del soldato Acci*³² si nota che dal secondo è stato evinto, per esempio, proprio il passo riferito al rientro a casa, vissuto da Acci come una frattura con se stesso, uno shock identitario.³³

Non è vero, però, che in *Pao Pao* manchino figure femminili: tutt'altro. Ci sono, ma non diventano quasi mai *persone vere*: rimangono di solito manichini, interpreti o meglio fantocci esponenti di un ruolo, di una categoria (le grottesche suora e sarta del militare), tanto che a volte le donne qui nominate divengono, per antonomasia, la categoria stessa di cui sono tutti

²⁹ Pubblicata prima su «Il Resto del Carlino» e «La Nazione», poi raccolta ne *L'abbandono* (Pier Vittorio Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, op. cit., pagg. 75-108).

³⁰ «Maledetta licenza, davvero maledetta licenza breve».

³¹ Andrea Canobbio, *Piccolo Abbecedario delle Occasioni* (*Per Arginare l'Oblío*), in «Panta», n. 9, op. cit., pagg. 42-43.

³² Che potremmo definire una *prima versione* di *Pao Pao*.

³³ «“sono un soldato o sono ancora quello che ero prima di partire?” E mi accorgo che a questo non c'è risposta, ora: non sono né l'uno né l'altro, non il dovere e non il tempo passato; sono soltanto bloccato in una zona di coscienza *mu*. Sono semplicemente una persona diversa e nuova, e non riesco a interpretarmi.» (Pier Vittorio Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, op. cit., pag. 97).

gli esponenti e nessuno in particolare. In altri casi, le figure femminili sono invece proposte come personificazione di un'idea, di un messaggio da comunicare (le prostitute, le drogate), come veicolo di una critica sociale (le amiche dell'io narrante che passano per la stazione di Bologna il 2 agosto '80) o della definizione di un tabà sessuale o culturale (la fidanzata che il narratore finge di avere per poter ottenere la licenza), più che in veste di veri e propri personaggi. Di figure femminili di questi tipi se ne incontrano in abbondanza in *Pao Pao*, ma di *persone*, di *donne* vere e proprie (come Anna di *Altri libertini*, per intenderci) quasi mai (solo a due personaggi muliebri, Betty e Bloue, Tondelli dà un nome). C'è anche da dire che *Pao Pao* è in fondo una *storia d'amore*: in senso lato per tutti i commilitoni-amici³⁴, e in senso stretto per i vari Renzu, Lele e altri di cui il narratore si innamora follemente nel corso di questa storia d'eroi, d'armi e d'amore. Siccome quello dell'io narrante è un amore omosessuale³⁵, è naturale che, pur parlando di sentimento amoroso sia *Il diario del soldato Acci* che *Pao Pao*, in quest'ultimo trovino meno spazio le figure femminili sfaccettate e tridimensionali che avevamo conosciuto in *Altri libertini*.

Tra indefiniti esponenti di categorie umane e lavorative e mezzi di critica o di definizione sessuale, spesso senza nome e tridimensionalità, atte a ricoprire un mero ruolo sociale, a rimanere un'idea impalpabile, a fornire una scusante ai personaggi maschili, a ricordare un evento storico di portata umana enorme nella vita italiana (si pensi alla strage di Bologna), le donne di *Pao Pao* sono di solito *deformate* dall'ironia, dal sarcasmo o dalla trasformazione in simboli e ideali.

3. Rimini

Per quanto riguarda le figure femminili, gli ultimi due romanzi di Tondelli sono dei veri calderoni di meraviglie. Con *Rimini*, Tondelli attua una svolta, una vera e propria rottura, una

³⁴ Che sono gli «eroi» e la materia narrativa di questo romanzo Anche per questo non si fa riferimento alla famiglia: perché *Pao Pao* è scritto «in onore» del battaglione di cui fa parte il narratore.

³⁵ Mentre quello del soldato Acci, almeno all'inizio, è Lulù, una donna.

crescita rispetto alla sua narrativa precedente³⁶ anche per quanto riguarda i personaggi muliebri, che qui oscillano tra diversi opposti. Calcolatrici *femmes fatales*, miracolose e magiche fautrici di epifanie, coraggiose eroine-viaggiatrici in disperata ricerca di senso e di se stesse, sorta di preparazioni all'*exploit* delle Madri che riempirà di sentimento, passione, eterno l'ultimo romanzo, le policrome figure femminili di *Rimini* sono polifoniche ed eterogenee come il romanzo stesso.

Ogni *filone* possiede le sue donne-chiave: nel primo³⁷, spiccano la *femme fatale* scaltra e doppiogiochista Susy e l'incompresa Katy; nel secondo³⁸, le due sorelle Beatrix e Claudia, che ritrovano se stesse nella *terra delle fiabe*; nel terzo³⁹, la *midons trobadorica* dell'aspirante regista Robby; nel quarto⁴⁰, Milvia, unica luce e motivo di vita per Alberto che la ama alla follia; nel quinto⁴¹, il *quid* (l'Eterno Femminino, la Dea Madre) che manca alla completezza del rapporto tra Bruno e Aelred, e la donna concreta rappresentata nell'amante di Aelred; nel sesto⁴², la figlia nascosta del Senatore Lughì, capro espiatorio della società consumistica che tutto fagocita; negli *Intermezzi*, le donne spinte alla follia da una vita di perdite e povertà (tra cui la più significativa è la madre del narratore) e quelle invece che rivestono il ruolo di carnefici.

Da notare è che i narratori non sono mai femminili, mentre per quanto riguarda i protagonisti dei filoni l'unica donna è Beatrix, allegoria dell'ansia di scoperta e viaggio tanto cara a Tondelli e perciò figura fondamentale all'interno di tutto il *corpus* della narrativa tondelliana. Beatrix compie un quadruplo viaggio: alla ricerca della sorella Claudia – la sé dispersa, infantile, sovversiva che Beatrix vorrebbe *addomesticare* –, alla scoperta del viaggio in sé, alla scoperta – se pure non per esperienza diretta – delle droghe, alla ricerca di sé e della propria vita, dell'Amore. E', questo, il Viaggio così come l'ha sempre inteso Tondelli: un viaggio a un tempo mentale, fisico, umano, *stupefacente*. Di conseguenza, Beatrix non è solo

³⁶ Crescita che crea un doloroso fraintendimento tra Tondelli e gran parte del pubblico e della critica.

³⁷ Quello dello scrittore Marco Bauer.

³⁸ Quello di Beatrix, unica protagonista femminile.

³⁹ Quello dei giovani registi.

⁴⁰ Quello del sassofonista.

⁴¹ Quello di Bruno May, alter ego di Tondelli.

⁴² Quello della pensione Thea.

una figura femminile, ma una delle figure femminili per eccellenza⁴³, un personaggio muliebre che più che un altro-da-Tondelli è Tondelli stesso in un'altra veste, un'altra identità di genere.

Di fondamentale importanza è anche Susanna Borgosanti, alter ego di Marco Bauer, personaggio *principale* di *Rimini*⁴⁴ e compendio di qualità negative e ottusità. Le figure in relazione alle quali la gretta personalità di Bauer viene fuori sono spesso femminili: Susy e l'ex fidanzata di Bauer prime fra tutti⁴⁵. Scrive Del Buono:

[Marco] Fa l'amore come una macchina, nella presunzione che nessuna donna possa resistergli, e che ognuna sia portata a subirlo con il massimo dell'abbandono e della connivenza, Susy [...] compresa.⁴⁶

Ha ancora ragione Del Buono, quando scrive che tutti gli «altri personaggi, anche i meno significativi, sono più interessanti di lui»⁴⁷: per esempio

Beatrix Rheinsberg che, cercando di ritrovare la sorella Claudia drogata in fuga, arriva sulla riviera adriatica, e subisce un tentativo di violenza da parte di un falso taxista, ma incontra davvero la sorella e anche il bel giovane, più giovane di lei, Mario che sa bene il tedesco.⁴⁸

Significativa è la presenza di forti figure femminili legate a protagonisti maschili per lo più deboli: la fidanzata cui Robby – il regista – rivolge il pensiero solo nei momenti difficili, Milvia – la donna-luce – senza la quale il sassofonista Alberto «si sente finire per sempre»⁴⁹.

⁴³ Assieme, per esempio, ad Anna di *Viaggio* (e non è un caso, che un'altra donna tanto importante sia inserita proprio nel racconto che porta questo nome).

⁴⁴ Bauer, è anche quello che Tondelli *odia*, rendendolo invisibile al lettore perché troppo sicuro di sé – quindi stolto, ottuso – e alla fine gabbato su tutta la linea, ancor più spregevole in quanto oggetto di pena, compassione.

⁴⁵ Ma anche la portinaia, Beatrix incontrata di sfuggita, Claudia che lo investe come un ciclone, e le varie comparse di *Rimini* (segretarie, impiegate, star per una notte, prostitute, madri, figli e via dicendo).

⁴⁶ Oreste del Buono, *Luci al neon*, in «Panta», n. 9, op. cit., pag. 53.

⁴⁷ *Ivi*, pag. 54.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ «a ogni alba in cui rientra in albergo dal lavoro vede una luce accendersi nella camera davanti alla sua e uscirne una donna della quale all'inizio ignora persino il nome, Milvia, che fa puntualmente l'amore con lui, ripagandolo di qualsiasi solitudine sofferta. Ma poi il marito di Milvia se la riporta a casa con i figli per fine vacanza, e Alberto si sente, a sua volta, finire per sempre.» (*Ibidem*).

Anche lo scrittore Bruno May – alter ego di Tondelli e nucleo fondante di *Camere separate*⁵⁰ – vede la propria vicenda umana segnata dalla presenza di una donna: Bruno è l’antesignano di Leo di *Camere separate*, Aelred⁵¹ di Thomas, Susann della donna con cui Thomas va a vivere. Ma le figure muliebri *iniziano* già in copertina: «il volto femminile campito in primo piano, aggressivo e divistico, “da copertina”, appunto» è, con le parole di Niva Lorenzini, «allegoria del sogno di massa, da paradiso artificiale e patinato», proprio «come Rimini, teatro di passioni esibizionistiche, totali e futili»⁵².

I personaggi muliebri assumono qui un ruolo decisivo. Donne come oggetto (l’«allegoria di massa» nella copertina), come fine della ricerca e causa della stessa (Claudia), come segreti (chi è la bambina nascosta dal politico?), come luce (Milvia), come ombra (la ragazza che, pur non agendo per rovinare la relazione dei due uomini, *nega* a Bruno May l’amore di Aelred; tutte le donne dell’*intermezzo*), come arpie (Hanna, domestica di Beatrix), come prostitute e diavoli (Susy), come angeli (Beatrix), come angeli-diavoli (Claudia; la madre dell’io narrante dell’*intermezzo*), donne libere o sfuggenti, o meglio sfuggite a loro stesse (l’ex fidanzata di Marco; ma anche Beatrix e Claudia), donne monodimensionali vecchie e giovani (la figura in copertina; l’anziana della foto dell’Italia in Miniatura; tutte le *comparses* femminili del romanzo), donne come ologrammi, come madri, come famiglie vicine e lontane – a volte mai menzionate eppure sempre tangibili, appena sotto la superficie.

⁵⁰ Rimini è il nucleo fondativo di *Camere separate* sotto molti aspetti: «Sul piano linguistico, ad esempio, manca il fluviale e incontrollato plurilinguismo dei primi due romanzi [...]: è iniziato (o si è fortemente accentuato, se si vuole vederne un qualche barlume di inizio già in *Pao Pao*) un cammino, una ricerca, verso un’essenzialità, che qui ancora manca, ma che sarà risultato incontestabilmente raggiunto in *Camere separate*» (Roberto Carnero, *Lo spazio emozionale*, Interlinea edizioni, Novara 1998, pag. 58). E ancora: «Possiamo dire pertanto, in un certo senso, che una delle “storie” di Rimini contiene già, seppure solo *in nuce*, quanto il nostro scrittore affiderà all’ultima sua prova consistente, apparsa nell’89, appena due anni prima della morte: *Camere separate*.» (Renato Barilli, *Percorso di Tondelli*, in «Panta», n. 20, RCS Libri, Milano 2003, pag. 47).

⁵¹ Oltre al successivo *Camere separate*, c’è anche un antecedente alla storia di Aelred e Bruno: il racconto *Attraversamento dell’addio*, scritto nel 1984 e ora pubblicato in Pier Vittorio Tondelli, *Opere – romanzi, teatro, racconti*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano 2001, pagg. 735-41.

⁵² «il volto femminile campito in primo piano, aggressivo e divistico, “da copertina”, appunto: allegoria del sogno di massa, da paradiso artificiale e patinato, con quegli occhiali rifrangenti, *mirrorshades* che rinviano specularmente il miraggio, lo rivelano qual è, ologrammatico, simulato, doppio. Proprio come Rimini, teatro di passioni esibizionistiche, totali e futili, ove tutto si dà e si nega, stampandosi per un istante sullo sterminato *display* della trasgressione massificata». (Niva Lorenzini, *Una sincopata apocalisse*, in «Panta», n. 9, op. cit., pag. 63).

Elemento unificante di tutta la narrativa tondelliana, l'importanza del linguaggio nella funzione materna è qui particolarmente ben esemplificata⁵³: è grazie ad esso, ad esempio, che si evince come Beatrix sia in un certo qual modo la madre di Claudia (la cui *matrigna* è invece la domestica Hanna). In un momento di particolare sconforto, Beatrix senza accorgersene scrive il nome di sua *sorella-figlia* dappertutto⁵⁴: è questo il sintomo dell'ossessione di Beatrix per sua sorella e allo stesso tempo una sorta di atto di nascita, un'azione di tipo quasi legale, burocratico, anche se inconsapevole: la donna intende infatti ribadire che, se di Claudia esiste ancora il nome, la persona cui questo nome appartiene *non può* essere morta, né scomparsa nel nulla.

È un uomo a interrompere questo ricalcare folle: come a sancire un nuovo concepimento della figlia-sorella (un simbolo positivo) e a predire che in seguito – e cioè nel brano conclusivo del «filone Beatrix» – sarà un altro essere maschile (Mario) a svolgere una parte fondamentale nel ritrovamento di Claudia e di conseguenza ad aiutare Beatrix a uscire dalla compulsione che di ora in ora l'attanaglia.

Nel brano conclusivo del «filone Beatrix» ha luogo una vera e propria epifania d'amore e congiunzione tra le due sorelle⁵⁵ infine ritrovate, Beatrix e Claudia, e tra Beatrix e Mario – allo stesso tempo un uomo, un angelo, e l'unico che può comprendere la lingua dell'antiquaria tedesca. Si noti infatti che l'estraneità di Beatrix al linguaggio italiano è fondamentale perché la donna tedesca si preservi dalle insidie dell'inferno postmoderno e di Rimini: ed è anche grazie al suo essere «straniera», alla sua natura *mistica*, che riesce a non farsi contaminare dai luoghi che man mano attraversa, esercitando così una capacità tutta *postmoderna* di farli rimanere «non-luoghi». Ciononostante, Beatrix è anche profondamente partecipe del mondo postmoderno di *Rimini*, in prima istanza proprio perché tutta la sua vicenda è basata su e vissuta nei «non-luoghi»⁵⁶. Il momento di ricongiunzione tra Claudia e Beatrix è in merito esemplare: Claudia si era persa nella *città della notte* e viene ritrovata nella *città delle fiabe*⁵⁷.

⁵³ Tornerà in maniera ancora più definita e *potente* in *Camere separate*.

⁵⁴ Pier Vittorio Tondelli, *Rimini*, Bompiani, Milano 2007, pag. 52.

⁵⁵ Che in una sorta di mutazione perdono una pelle per indossarne una nuova e migliore.

⁵⁶ Marc Augé, antropologo francese studioso della *surmodernité* – tradotto come *surmodernità* – conio nel volume *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992) il termine «non-luoghi» (in

Istituti Culturali del Comune di Correggio Palazzo dei Principi, C.so Cavour, 7 • 42015 Correggio (RE)
tel. 0522/693.296 - 691.806 • fax 0522/641.105 • e-mail: biblioteca@comune.correggio.re.it

Le due giovani tedesche non sono però solo loro stesse: sono anche ogni singolo lettore alle prese con questo romanzo e con la vita. Tondelli fa in modo che il narratore extradiegetico scivoli subliminalmente all'interno della diegesi, e assuma ancora una volta quel «noi» che sentivamo nascosto in *Altri libertini*: ma se nel primo romanzo l'*io-noi* era di tipo generazionale, il «noi» di adesso, visibile e concreto, è di tipo universale. Il narratore scivola nelle coscienze di un ognuno di «noi», perché la storia di Beatrix e sua sorella ci serve a scavare nelle nostre coscienze. Ancora: lo scrittore correggese non parla solo al lettore ma parla, come ha sempre prescritto, anche di sé. Lo stesso fa Beatrix: aprendosi al «miracolo della conoscenza dell'altro», innamorandosi. Trovando gli altri si trova noi stessi, dice Tondelli, che si è sempre soffermato sulla necessità dell'interscambio, e sulla volontà di proporsi come fratello maggiore prima e come padre poi (in *Camere separate*). Quando si riesce a far ciò, spiega il narratore, «magicamente»⁵⁸ si trova la «pace». È, questo, un passo che ha certamente dell'ultraterreno («miracolo», «angelo», «cuore in pace», «perfezione») e che apre Tondelli e il lettore alla nuova ricerca di *Camere separate*: tutto ciò avviene tramite due figure femminili.

Tra i principali personaggi muliebri di *Rimini* vi è anche la donna di Aelred, unica capace di cambiare l'evoluzione della *fabula* e del sentimento esistente tra i personaggi principali della storia di cui fa parte⁵⁹. È in questo filone che, tra lo scrittore e il suo amante, ha luogo uno di quei momenti mistici⁶⁰ «in cui le persone si uniscono per conoscersi e attraverso l'atto

contrapposizione ai «luoghi antropologici»), riferendosi con ciò ai luoghi di transito tipici della nostra era, che non possono, proprio per il loro carattere transitorio, essere considerati veri e propri «luoghi». Esempi di non-luoghi sono un'autostrada, una stanza d'albergo, un aeroporto (cioè tutti i posti toccati nel suo viaggio da Beatrix), un supermercato. La caratteristica dei non-luoghi è quella di creare un particolare rapporto non solo tra gli individui che vi transitano ma anche e soprattutto tra gli uomini e i luoghi stessi: una relazione che non può essere stabile e solida e che per sua natura crea instabilità. Per uno studio in italiano di questa teoria: Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2005.

⁵⁷ Pier Vittorio Tondelli, *Rimini*, op. cit., pag. 237.

⁵⁸ Di magia è intriso anche il brano iniziale del filone Beatrix, quando la domestica Hanna veste i panni di una sorta di strega cattiva. Ecco ora tornare la magia, ma in positivo: una magia *buona*, speculare al maleficio dell'inizio.

⁵⁹ La donna appare nel filone che narra la storia di Bruno May, scrittore di successo (alter ego di Tondelli) che si ritrova però privo di qualsiasi voglia di vivere e che ha un unico desiderio, quello di stare con Aelred, che invece si dimostrerà il suo carnefice: vicenda più autobiografica di *Rimini*, comprende inoltre il nucleo fondativo di *Camere separate*.

⁶⁰ Parallelo all'epifania di Beatrix e Claudia.

Istituti Culturali del Comune di Correggio Palazzo dei Principi, C.so Cavour, 7 • 42015 Correggio (RE)
tel. 0522/693.296 - 691.806 • fax 0522/641.105 • e-mail: biblioteca@comune.correggio.re.it

sessuale si proiettano in una dimensione superiore, cosmica⁶¹». Mentre con Aelred sta facendo l'amore, Bruno è preda di un'estasi totale ma:

Ma, una volta raggiunta la perfezione del rapporto, perché restava ancora «qualcosa»? E cos'era? Un rito di passaggio verso la vita adulta o una cerimonia di preparazione all'incontro con l'*altro*, la donna?⁶²

E ancora:

o quando, delicatamente, lo penetrava reggendogli in alto le gambe e in quei momenti, allora, «qualcosa» veniva a turbarlo, come una immagine cacciata lontano che prepotentemente tornava a farsi viva ai suoi occhi. Ed era sempre l'immagine di una donna, il sospiro di una donna, la voce strozzata dell'orgasmo di una donna. Non di una particolare donna, ma dell'essenza stessa della femminilità.⁶³

Molte sono le interpretazioni avanzate in merito⁶⁴. La mia ipotesi è che in questo passo si celi un po' il *segreto* di tutte le figure femminili tondelliane: il loro essere molto più che fisiche⁶⁵, al di là del bene del male, del sesso in sé, dell'identità sessuale, del terreno, del contingente. Il loro essere madri in ogni situazione (anche quando madri non sono mai state), vergini e divine per sempre, genitrici e amori assoluti, guide e *topoi* umani e letterari – o solo un pezzo di carne, un mero mezzo sessuale, un animale⁶⁶, quando non hanno *anima letteraria* e umana. Tale, a mio avviso, è il significato più profondo del brano citato: quel *quid* che manca a Bruno⁶⁷ è qualcosa di sovrannaturale, è completamento della triade uomo-donna-Eterno cui tutti aspirano ma cui nessuno può arrivare, ed è, contemporaneamente, quel

⁶¹ Stefano Tonchi, *Ipotesi romanzesche sul presente*, in Pier Vittorio Tondelli, *Opere – cronache, saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano 2001, pag. 947.

⁶² Pier Vittorio Tondelli, *Rimini*, op. cit., pag. 200.

⁶³ *Ivi*, pag. 201.

⁶⁴ Non ultima quella di Massimo Canalini, spiegata in: Massimo Canalini, *Federica in Cina*, Transeuropa, Ancona 2004.

⁶⁵ Qui, a mio avviso, non si parla di una donna in sé ma dell'eterno femminino, della Dea Madre come archetipo di vita e di religiosità, di spiritualità.

⁶⁶ Esempio ne sono le donne di *Pao Pao*, spesso definite «oche», «tacchine», «pollastre» e via dicendo.

⁶⁷ La *quidditas* di Tommaso d'Aquino, vien da pensare.

qualcosa che manca anche ai più grandi amori, e soprattutto agli amori messi in scena da Tondelli che, come dice lui, nonostante siano assoluti sono pur sempre incompleti.

Bruno *chiama*, quindi, anche se inconsapevolmente, tale *quid* a *colmare l'assenza* che è, allo stesso tempo, la donna, la possibilità della procreazione, e un'essenza, un'idea divina. Ma quando il *quid* si palesa, lo scrittore non ha la forza spirituale e mentale per comprenderlo. «C'è qualcun altro?»⁶⁸ chiede. «C'è una *donna*»⁶⁹, risponde Aelred. Accecato dalla gelosia, Bruno caccia Aelred che poi torna e piange⁷⁰ chiedendo perdono. A tale *preghiera*, Bruno risponde: «Poiché tu sei il mio dio, Aelred, di cosa dovrei perdonarti?»⁷¹. La divinità rientra così prepotentemente in scena, ma immediata, da essenza divina, la donna, nel divenire *una* donna in carne e ossa – la donna di Aelred –, si tramuta nell'essere immondo mezzo diabolico mezzo animale di cui parlavamo poc'anzi: «era la voce di una donna, il suo respiro, la sua lussuria»⁷². Ancora una volta, la figura femminile in *Rimini* è introdotta tramite la voce, pezzi del corpo, odori, pensieri⁷³, come se Tondelli operasse su di lei un dissezionamento. Quando ciò accade – come con Susy – spesso il risultato è terribile: «La ragazza si trattenne una settimana e fu l'inferno»⁷⁴.

Anche nei due *Intermezzi* le figure femminili rivestono un ruolo decisivo. Sono pagine, queste⁷⁵, in cui la circolarità di *Rimini* e gli infiniti rimandi che lo compongono si protendono fuori dalla pagina per farsi tangibili e dolorosi, in cui la singolare funzione delle figure femminili appare nitida e violenta, meravigliosa e tragica, e in cui, ancora una volta, si prefigura uno dei nodi fondativi di *Camere separate*: la figura della Madre.

⁶⁸ Pier Vittorio Tondelli, *Rimini*, op. cit., pag. 203.

⁶⁹ *Ibidem*, i corsivi sono miei. Si noti, Tondelli fa dire ad Aelred «C'è una *donna*», a mio avviso intendendo una Donna, cioè *la* Donna: Aelred e Bruno stanno in realtà provando, quindi, la medesima mancanza, quella del *quid* divino-femminino che li coglie proprio nei momenti di più alto amore. Si tratta quindi del medesimo dolore di non poter procreare espresso da Leo in *Camere separate* e su accennato.

⁷⁰ Una storia simile a quella di *Camere separate*, anche se i giochi di forza sono invertiti.

⁷¹ Pier Vittorio Tondelli, *Rimini*, op. cit., pag. 204.

⁷² *Ivi*, pag. 205.

⁷³ Succede in tutto *Rimini*, ad esempio quando Marco Bauer *introduce* Susy, che viene proposta al lettore prima mediante pezzi di corpo, voce, dicerie, e solo infine viene incontrata *de visu*.

⁷⁴ Pier Vittorio Tondelli, *Rimini*, op. cit., pag. 205.

⁷⁵ Redatte in corsivo proprio per attestarne il valore lirico e universale.

4. Camere separate

Parlando di quanto, a suo avviso, la critica non abbia recepito a fondo il significato del suo quarto romanzo, *Camere separate*⁷⁶, Tondelli scrive:

nelle recensioni uscite si punta più sull'aspetto della storia d'amore, mentre c'è anche altro e non è secondario: il dolore, la madre, il rapporto con le figure parentali, con la città in cui si è nati e anche con il cimitero in cui si finirà...⁷⁷

Fin dalle prime pagine *Camere separate* è segnato da un tema, la paternità/maternità, che sotto varie figure, mascheramenti, travestimenti, carsicamente lo percorre e segretamente lo illumina.⁷⁸

A questi temi si aggiungono quelli della religiosità – o meglio spiritualità⁷⁹ – (uno dei maggiori, e dei più legati alle figure femminili) e dell'infanzia (a mio avviso altra faccia della paternità/maternità), che per Tagliaferri è un nodo gordiano della scrittura tondelliana, proposto per la prima volta in *Altri libertini* e giunto a maturazione in *Camere separate*.⁸⁰ Tutto ciò è come sovrastato dal motivo costante del senso della scrittura⁸¹, che acquista in questo romanzo una valenza universale, profondamente necessaria non solo alla comunicazione ma alla «riparazione», la rinascita⁸², la «persistenza», e ancor più alla procreazione: in questo senso dimostrandosi indistricabilmente interconnesso con le figure femminili.

⁷⁶ Cosa che del resto era già avvenuta con gli altri tre.

⁷⁷ Fulvio Panzeri, Generoso Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, Bompiani, Bologna 2001, pag. 58.

⁷⁸ Marino Sinibaldi, «So glad to grow older», in «Panta», n. 9, op. cit., pag. 113.

⁷⁹ «E' un bisogno che poi si tramuta, come avviene in *Camere separate*, nell'accettare il sacro nell'uomo, nell'umanità, nella sofferenza, nel dolore, nelle persone che si amano e poi muoiono. Cerco di trovare in tutto ciò un patrimonio sacro per noi tutti. [...] Forse più che di religiosità e di sacro, a questo punto si potrebbe parlare anche di pietà. Mi interessa ricercare una «pietas» latina, verso le cose. Non si tratta di semplice compassione o di retorica, ma di sentire quello che, al di là delle differenze, unisce proprio la specie, l'umano.» (Fulvio Panzeri, Generoso Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, op. cit., pag. 73).

⁸⁰ «alcune pagine rivelatrici di *Camere separate*, dove il protagonista-autore si avvicina al bandolo freudiano della propria storia privata» (Aldo Tagliaferri, *Sul motore tirato al massimo*, in «Panta», n. 9, op. cit., pag. 17).

⁸¹ Al quale più volte Tondelli si riferisce citando la metafora di Botho Strauss «che la indica come un "mangiare" la realtà.» (Fulvio Panzeri, Generoso Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, op. cit., pag. 43).

⁸² Per il concetto di «riparazione» nella scrittura, vedi: Stefano Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Bari-Roma 1994.

«Romanzo sottaciuto agli altri tre», *Camere separate* è il punto d'approdo del viaggio letterario e umano di Tondelli. Tema portante che raccoglie e spiega in sé tutti gli altri⁸³, la donna-madre diviene qui la chiave di volta per la comprensione e accettazione della vita e della morte. Lo stesso Leo-Tondelli *diviene* una donna⁸⁴, ed è proprio l'incontro con le figure femminili che popolano il suo presente e il suo passato (l'insegnante di catechismo, la statua della Madonna, la maestra, la madre, le altre donne della famiglia) che gli permette di comprendere quale sia il proprio ruolo nel mondo⁸⁵, concedendogli la possibilità di una paternità-maternità in prima persona: quella della scrittura.

Si vede allora come quello delle figure femminili tondelliane è un canale di ricerca preferenziale di una potenza e completezza straordinarie: uno dei risultati a mio avviso più rilevanti di uno studio in merito è la scoperta della figura materna sotto le spoglie di gran parte dei personaggi muliebri tondelliani. Quello di Tondelli è infatti un viaggio *circolare* anche per quanto riguarda i personaggi femminili: dalla *Anna* di *Viaggio* – figura-chiave di *Altri libertini* per tridimensionalità e profondità – la cui funzione è di proporsi come *cura* ai mali dei giovani protagonisti e di vestirsi, allo stesso tempo, di angelico e di materno; alla donna-preghiera, la donna-Madre di *Camere separate* – custode, come tutte le donne, delle basi della vita umana –, le donne di Tondelli sono l'incarnazione dei più alti universali umani (la procreazione, la spiritualità, la dedizione alla vita, l'accettazione della morte, la comprensione, la *cum-siderazione*, l'Amore): è così che il Femminino tondelliano – il *quid* divino e umano, eterico e terreno a un tempo, percepito da Bruno May in *Rimini* – si rivela come dotato di una potenza artistica, comunicativa e generatrice senza pari.

A fronte di un percorso irto di dolore e strazio ma pure di vitalità e ottimismo, lo scrittore correggese riesce – anche grazie all'ecumenismo delle sue figure femminili e alla possibilità

⁸³ La famiglia, la missione-scrittura, la morte, il lutto per la perdita del compagno, la religiosità, il paese, i viaggi, l'amicizia.

⁸⁴ E' «la femmina di un animale che si trascina appresso il cadavere del figlio, che si rifiuta di abbandonare quella carcassa ancora calda e sanguinante» (Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, Bompiani, Milano 2006, pag. 80).

⁸⁵ Prima, dopo e mentre il suo compagno muore.

Istituti Culturali del Comune di Correggio Palazzo dei Principi, C.so Cavour, 7 • 42015 Correggio (RE)
tel. 0522/693.296 - 691.806 • fax 0522/641.105 • e-mail: biblioteca@comune.correggio.re.it

che queste gli forniscono di trovare il suo ruolo nella vita –, a lasciare a un mondo spesso cupo e apocalitticamente postmoderno una eredità luminosa e pro-creatrice:

Niente è più banale che dire: la vita continua. Ma lui ora sente proprio questo, perché conosce, nel mondo, delle persone che continuano.⁸⁶

Onnipresente nel *corpus* tondelliano – spesso però in maniera subliminale o *mascherata* – la figura materna qui si libera di ogni dissimulazione o zavorra o resistenza, per divenire (insieme al «paese» che, spesso denigrato in *Altri libertini*, nostalgicamente descritto ne *Il diario del soldato Acci* ma cancellato in *Pao Pao*, è una sorta di *corollario* della madre) motore universale dell'intero romanzo, in termini di donna e di idea, di essere «umano» (la madre di Leo, tutte le madri del mondo) e «divino» (la Dea Madre, la Madonna). Di fondamentale importanza in questa *crescita* è anche l'età, la maturità conseguita dall'autore, quel famoso «trentesimo anno» bachmanniano⁸⁷ che Tondelli cita più volte per far chiarezza sulla genesi del suo romanzo⁸⁸.

Le figure femminili rivestono un'importanza focale anche per la *fabula* di *Camere separate* sin dalle prime battute: è infatti una donna⁸⁹ che Leo *usa* per trovare un contatto con Thomas⁹⁰. Dal primo momento in poi, i personaggi muliebri continuano a dimostrarsi fondamentali nel rapporto tra Leo e Thomas, nel bene e nel male⁹¹. Ancora alle donne è affidato il ruolo di anello di congiunzione tra il protagonista e il suo passato: passato da cui

⁸⁶ *Ivi*, pag. 214.

⁸⁷ Si noti come l'incipit di *Camere separate* – e tutta l'opera – presenti forti collegamenti intertestuali con *Il trentesimo anno* di Ingeborgh Bachmann.

⁸⁸ «Come scrive Ingeborgh Bachmann: "Quando un uomo si avvicina al suo trentesimo anno di età, nessuno smette di dire che è giovane. Ma lui, per quanto non riesca a scoprire in se stesso nessun cambiamento, diventa insicuro, ha l'impressione che non gli si addica più definirsi giovane. (...) Sprofonda e sprofonda."» (cit. in Fulvio Panzeri (a cura di), «Panta», n. 9, op. cit., pag. 93).

⁸⁹ Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, op. cit., pag. 27.

⁹⁰ Lo nota già Claudio Piersanti: «Leo riesce a richiamare l'attenzione di Thomas portando sulle spalle una ragazza che così può toccargli un piede.» (Claudio Piersanti, *Nel mondo di un altro*, in «Panta», n. 9, op. cit., pag. 95).

⁹¹ Il secondo si innamora di una ragazza (qui si fa ancora più forte il parallelo tra *Camere separate* e *Rimini*) ma Leo trova difficoltà a collocarla nella loro relazione. Purtroppo cerca di accettarla, perché quell'amore separato, quella continuità discontinua l'ha voluta lui, un lui che emergeva da un rapporto ossessivo con Herman che l'aveva reso pazzo (si notino già i primi richiami a *Rimini*, dove come si è detto Bruno, nel pieno dell'estasi, sente la mancanza di un *quid* che è l'Eterno Femminino, la Dea Madre, l'Idea della Donna).

Leo si fa ammalare, ma dal quale riuscirà a guarire proprio tramite la riscoperta dalle proprie radici, dell'universo femminile in cui ha vissuto, e che si prende cura di lui. Il momento contingente è infatti per Leo profondamente critico: ha perso il suo amante-marito-moglie-figlio Thomas, ma il mondo non gli riconosce alcun ruolo in merito, poichè non riconosce la relazione amorosa tra lui e Thomas, e soprattutto non riconosce a Leo alcuna possibile paternità.⁹² Un modello per tale paternità/maternità – di cui invece si sente investito di diritto – e per la vedovanza che segue alla morte di Thomas, il protagonista lo cerca allora nella propria famiglia, nei ricordi della propria terra, cominciando così un processo di riappropriazione del passato, di scoperta delle origini, che torna all'inizio del suo viaggio⁹³ letterario e umano, e che è doloroso scavo nelle colpe⁹⁴, nei traumi, nelle perdite ma anche nell'amore per antonomasia⁹⁵:

[Leo non] è radicato in nessuna città. Non ha una famiglia, non ha figli, non ha una propria casa riconoscibile come «il focolare domestico», soprattutto non ha un compagno, è scapolo, è solo.

Ma il tema della famiglia è fondamentale in tutto l'iter tondelliano⁹⁶: spesso le figure femminili sono lì, la chiave che risolve il nodo gordiano delle esistenze distrutte dei protagonisti maschili. All'inizio, in *Altri libertini*, si tratta di una famiglia che i giovani personaggi non capiscono, che odiano perché immaturi e incastrati in un'adolescenza codificata dal rigetto delle origini. L'intolleranza si estende a tutto: ai consanguinei in senso stretto e in senso lato – la provincia – e, in senso ancor più generalizzante alla famiglia intesa

⁹² «Leo-padre [...] non è riconosciuto dal mondo, e sembra proprio questo mancato riconoscimento a rendere Leo così cupo e irrimovibile nel suo dolore» (Claudio Piersanti, *Nel mondo di un altro*, op. cit., pag. 98).

⁹³ Il paese da cui il «noi generazionale» di *Altri libertini* (si pensi, ad esempio, a *Senso contrario*) era fuggito.

⁹⁴ Scrive Piersanti: «[I suoi sensi] di colpa [sono] molto simili a quelli di un padre. La figura del padre di Leo, che appare in un breve ritorno al paese padano d'origine, è tra le più toccanti, anche se è silenziosa e fragile, quietamente smarrita in una casa popolata di donne forti e sanguigne» (Claudio Piersanti, *Nel mondo di un altro*, op. cit., pag. 98).

⁹⁵ Leo ha combattuto tutta la vita per dimostrare di essere diverso dagli altri, ma ora «si sentì profondamente umiliato, proprio ferito nell'intimità, per essere stato costretto a dimostrare agli altri la cosa più stupida del mondo, e cioè che lui era uguale a loro» (Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, op. cit., pagg. 133-4).

⁹⁶ In *Camere separate*, a Leo manca terribilmente un nucleo familiare: sarà attraverso di esso (o meglio tramite le donne che lo hanno cresciuto) che recupererà il suo proprio Io.

come un'Italia in cui non credono, come l'Eredità dei genitori, come la Morale comune, come la Cultura dei padri⁹⁷. Col tempo⁹⁸, la famiglia diviene *luogo* letterario e umano per antonomasia, il posto della nostalgia, un piccolo mondo a parte in cui cercarsi, riposarsi, riscoprire in senso stretto le proprie origini e in senso lato le radici del proprio Paese, della propria cultura. Una culla in cui farsi lenire le ferite, un posto in cui morire in pace, anche. Come il riposo dell'eroe dopo la guerra.

In particolare, però, è in *Camere separate* che le figure femminili – maggiormente quelle legate all'infanzia e alla terra di nascita – *esplodono*, per rivestire un ruolo primario nella vita mentale, sociale, spirituale del protagonista e nella relazione tra il protagonista e l'autore⁹⁹: sono proprio le donne che, prodigiosamente, pongono fine alla terrificante esplorazione (un calvario iniziato con la scomparsa di Thomas) irta di immagini mortuarie che risucchia Leo minacciando di ucciderlo. Il protagonista sbocca infine proprio nel pensiero della madre, ed è tale pensiero a calmarlo, a renderlo felice: il pensiero di sua madre e di tutte le madri del mondo¹⁰⁰.

⁹⁷ Provandola anche lui sulla propria pelle, Tondelli ha reso produttiva tale incompatibilità, inventando una letteratura nuova.

⁹⁸ In *Camere separate* ciò diviene assolutamente prioritario, ma piccole tracce di tale avvicinamento si nascono, come si è studiato, già in certi finali di *Altri libertini*.

⁹⁹ I personaggi muliebri qui sono molti ed eterogenei: quelli secondarie sono spesso del tipo descritto nei tre libri precedenti – prostitute giovani e anziane, infermiere, hostess, donne di alberghi, «voci di ragazze» (per esempio a pag. 22 di *Camere separate*, op. cit.: «Gli risponde la voce di una ragazza pregandolo di attendere qualche istante»), ragazzine entusiaste che danzano e fanno festa, ragazze drogate, mogli, madri, coppie anziane, turiste, personaggi senza nome inseriti nel libro come esponenti indeterminati di categorie lavorative o sociali ecc. –, mentre quelle principali si riferiscono quasi esclusivamente alla famiglia. Tra le *secondarie*, è interessante studiarne una in particolare: la ragazza drogata (Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, op. cit., pag. 40): nel passo in cui tale personaggio appare, per un attimo *Camere separate* smette di essere se stesso e diviene *Altri libertini*. Mi spiego meglio: in queste pagine si ritrovano la stessa trama, la stessa ambientazione, i medesimi tipi umani che popolavano le pagine del primo libro di Tondelli, intenti nelle identiche azioni che li vedevano impegnati in quella raccolta. Nel suo ultimo libro, allora, lo scrittore correghese *importa* uno squarcio del primo, creando un cortocircuito spazio-temporale in cui Leo si trova risucchiato in un viaggio umano, mentale e psichedelico orrorifico. È lui stesso a commentare il tutto con un certo stupore: non immaginavo – dice – di impiegare tanto tempo a tornare.

¹⁰⁰ Anche la figura femminile che si frappone tra Leo e Thomas, la donna che Thomas «fa entrare» nelle loro «camere separate» serve, a sua volta, a compiere un processo di riappropriazione del ruolo di Leo nel mondo, un processo che passa per forza dalle figure femminili della sua vita: «La terza persona non era un sostituto di Leo, era semplicemente una persona con la quale Thomas condivideva la medesima idea di amore» (*Ivi*, pag. 187.) E' un'impresa difficile ma Leo man mano comincia ad accettare – o meglio pare accettare – questo nuovo femminile che fa entra di forza nel rapporto tra lui e Thomas, come se l'amante di Aelred e quel «qualcosa» che Bruno aveva ipotizzato fosse una «donna» stessero tentando disperatamente, e invano forse, di concretizzarsi in

I temi della maternità/paternità¹⁰¹, della religiosità o meglio della *pietas*, del viaggio, della solitudine, della ricerca delle tradizioni e allo stesso tempo del rifiuto dei ruoli imposti, della voglia di casa¹⁰², dell'amore, della morte, del combattimento sono profondamente legati l'un l'altro, in quella che Tondelli definisce una circolarità.¹⁰³

È a *casa* che Leo ritrova il proprio ruolo nel mondo – un ruolo *lecito*, che non ha mai amato ma di cui ora ha bisogno¹⁰⁴ –: lo rintraccia proprio in un *campo di donne*, in un quadro di madri e sorelle che sembrano venute al mondo per salvarlo e che lo partoriscono ancora una volta, o che sono gravide di Leo, il nuovo Leo che tenta di ri-nascere: quel Leo-padre della propria generazione, come lo stesso Tondelli, che un giorno di molti anni prima rimase sveglio tutta la notte su una nave a guardare la sua generazione che faceva festa, la generazione di *Altri libertini* da cui forse lui ora è escluso ma dalla quale, tramite il *medium* letterario, ha ricevuto un destino, un monito, un compito, un *ruolo* appunto: quello di esserne il cantore. Leo scopre tutto ciò solo alla fine del viaggio, ed è solo conquistando tale epifania che può tentare di acquietarsi: «la sua vita è ormai troppo indistricabilmente legata allo scrivere», «il suo destino era proprio questo¹⁰⁵, di vegliare e raccontare». Tale «destino» è una paternità, è *il parto*, qualcosa che lo chiamava ormai da tempo. Ed è la madre a restituirgli il ruolo di *partoriente* – donna-o-uomo –, ruolo senza il quale Leo davvero non avrebbe più motivo di essere al mondo.¹⁰⁶

questa terza donna (tre, come il numero solito delle donne tondelliane): poiché ognuno, «pur nella separatezza, pur attraverso la distanza è responsabile della vita degli altri due» (*Ivi*, pag. 189).

¹⁰¹ Molto utile per lo studio delle figure femminili in *Camere separate* è a mio avviso la toccante analisi di Marino Sinibaldi (Marino Sinibaldi, «*So glad to grow older*», in «*Panta*», n. 9, op. cit., pagg. 109-16).

¹⁰² Intesa come luogo per eccellenza del nucleo familiare e come ritorno alle origini.

¹⁰³ In particolare, come nota Sinibaldi, all'incrocio «dei due grandi temi dell'amore e della morte [...] emerge però un elemento che ne rappresenta forse l'intima verità, il nocciolo incandescente. È un motivo che si affaccia presto, fin dal primo incontro d'amore, quando Leo solleva il corpo di Thomas e si dirige verso il letto "un percorso eterno, *quello della madre con il figlio stretto in braccio*" [...]. Fin dalle prime pagine *Camere separate* è segnato da un tema, la paternità/maternità.» (Marino Sinibaldi, «*So glad to grow older*», op. cit., pag. 113). È da qui che bisogna partire, anche per capire la solitudine per Tondelli e Leo: «come se l'accettazione della solitudine prevedesse la rinuncia non tanto al sesso e all'amore, ma alle figure parentali, a sua madre, al suo fantasma» (Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, op. cit., pag. 143).

¹⁰⁴ Si noti, però: Leo non ha bisogno di un ruolo *qualunque* ma del *suo* ruolo, un ruolo in cui si riconosca.

¹⁰⁵ Come preannunciato sulla nave tanti anni prima.

¹⁰⁶ Come nota Sinibaldi: «ad annunciare una possibile ricomposizione di questa ricerca, a sostenere e in qualche modo a compensare il vuoto di quella paternità mancata, si afferma presto nelle pagine di *Camere separate* una

Oltre la madre per eccellenza, la madre di Leo diviene il Leo-madre-Madonna che stringe il corpo pesante del suo amato in una sorta di deposizione divina e profana, e allo stesso tempo la madre di Thomas che esclude, come un fantasma arrabbiato, Leo stesso dal dolore della vedovanza. Ma, ancor più, la madre di Leo diviene tutte le madri del mondo: è a lei, e con lei «alla madre di sua madre e alla madre di sua madre di sua madre»¹⁰⁷, che va il pianto di Leo, la ricerca e il ritrovamento atti a riempire l'aridità, la «sterilità» lasciata non solo dal vuoto di Thomas ma dal deserto che ha preso il posto dell'animo di Leo.

Nello sbocco finale del viaggio dell'orrore iniziato dalla ragazza drogata, simulacro dell'*animus* di *Altri libertini*, in cui Leo era piombato senza riuscire più a uscirne, ecco che la madre si sovrappone a tutte le madri¹⁰⁸ – quelle che gli hanno dato la vita, la scrittura (la maestra), la spiritualità (l'insegnante di catechismo, la Madonna), la parola (la madre, la maestra)¹⁰⁹ – e appare a salvarlo una volta per tutte¹¹⁰ con la sua «seducente solidità»¹¹¹, a riempirlo di nuova linfa: proprio come il parto di un romanzo. La donna coincide allora con l'Idea stessa del mondo, di tutto ciò che è immanente e trascendente.

Abbandonandosi all'abbraccio della madre, divenendo lui stesso una delle madri del mondo, Leo scopre di non essere più vuoto: inizia a comprendere; a capire che il suo rapporto

figura potente piena e diversamente realizzata: quella della madre» (Marino Sinibaldi, «*So glad to grow older*», op. cit., pag. 114).

¹⁰⁷ Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, op. cit., pag. 49.

¹⁰⁸ finalmente, il volto della maestra di catechismo si sovrappone a quello della statua della Madonna : «e non solo di quello, il volto dell'idea, ma anche tutte le centinaia di altri volti femminili che nel corso dei secoli erano transitati uno sull'altro fino a fissarsi nella trasparenza finale di quello dell'insegnante di catechismo; poiché, lui ora ne era ormai certo, la modella usata da Allegri e la giovane del piccolo oratorio di paese erano imparentate, se non nel nome, quantomeno nell'espressione e nei tratti somatici e comunque, insieme, contribuivano a dar forma a quell'unico volto, a quell'unica idea che era poi quella della devozione verso la vita: l'idea di una preghiera.» (Ivi, pag. 75).

¹⁰⁹ «parole che si formavano sotto ai suoi occhi di bambino, appena graffiate dal pennino sulla carta, avevano il profumo della labbra dell'insegnante. Sua madre venne a prenderlo all'uscita di scuola. Era in bicicletta. Aveva un grembiule bianco e un sacchetto di pane caldo appeso al manubrio. Lui le corse in contro, lei prese la cartella e lo mise sul seggiolino. Gli chiese come fosse andato quel primo giorno di scuola e lui rise, guardandola. E vide le sue labbra e ebbe voglia di baciarla. Provò una gioia dolcissima perché gli sembrò che quelle prime parole che aveva scritto avessero il sapore del pane e il profumo di un buon rossetto.» (Ivi, pagg. 50-1).

¹¹⁰ «Pensò a sua madre e pianse. Pensò alla madre di sua madre, e alla madre della madre di sua madre. E si sentì abbandonato. Pianse di nuovo. Si vedeva come un feto abortito sballottato da un utero all'altro attraverso milioni di anni. Non era più Nessuno e Nulla. [...] Poi pensò che tutte queste immagini di madri, di grembi, e quindi di linguaggi che aveva appreso altro non erano che le figure di una incarnazione.» (Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, op. cit., pag. 49).

¹¹¹ Marino Sinibaldi, «*So glad to grow older*», op. cit., pag. 115.

Istituti Culturali del Comune di Correggio Palazzo dei Principi, C.so Cavour, 7 • 42015 Correggio (RE)
tel. 0522/693.296 - 691.806 • fax 0522/641.105 • e-mail: biblioteca@comune.correggio.re.it

con Thomas non è stato davvero sterile, ma che ha dato alla luce un essere: «questo figlio espulso dal mondo, che pensa e agisce, è oggi il trentatreenne Leo».

Leo-padre, Leo-madre, Leo moglie e madre di Thomas, Leo madre di sé, della nuova persona che riesce a essere solo dopo questo *viaggio*, Leo-genitore della sua generazione, ma anche Leo-figlio. Sono state le parole a partorirlo, tramite le donne, sono le parole a salvarlo, tramite le donne, sono le parole i suoi figli, il seme fecondo che porta con sé la fine del viaggio:

la sua discesa a terra avveniva attraverso immagini di donne, di grembi e di linguaggi.

Uno strato di parole sull'altro veniva a ricoprirlo, a proteggerlo, a riscaldarlo.¹¹²

Gravido di un nuovo se stesso e, finalmente, della sua propria missione, in questa epifania totale ed estrema Leo *riceve* dalle donne la capacità di accettare la morte del suo corpo contingente e, allo stesso tempo, di testimoniare la sua propria «devozione verso la vita» (fin'ora correlativo esclusivo delle figure femminili) tramite l'adesione totale al suo proprio parto: «la persistenza della letteratura», e cioè la possibilità di non morire mai.¹¹³

¹¹² Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, op. cit., pag. 50.

¹¹³ Da notare, inoltre, è che – in un romanzo autobiografico ma allo stesso tempo estremamente creativo come questo – Tondelli penetra nel romanzo a tutto tondo: tramite Leo, lo scrittore, il viaggiatore, il cercatore, l'uomo che è amato troppo e non sa più amare; e tramite Thomas, l'animale morente, l'innamorato, l'irrazionale, colui che adora disperatamente, anche a costo di soffrire (ciò è dimostrato anche dal fatto che in *Rimini* i ruoli di Leo-Bruno e Thomas-Alered sono opposti, e i giochi di forza si svolgono al contrario: come se, appunto, i quattro personaggi fossero in realtà un solo uomo). I due protagonisti sono allora la medesima persona, poiché Leo trova in Thomas «non un marito, non una moglie, non un amante, non solamente un compagno»: piuttosto, se stesso.