

Ritmologia in Tondelli

di Massimo Sannelli

1

Qui il lettore dovrà integrare un elenco di intuizioni: in cui il problema non è tanto Tondelli, quanto l'orecchio da avere rispetto alla prosa. Romanzi – con tutta l'approssimazione del termine – come *La cognizione del dolore* di Gadda, e certamente *Altri libertini*, e *Cobra* di Sarduy, *In exitu* di Testori, *Tango croato* di Manzoni, e *La Merca* di Daino non servono a raccontare storie di depressione transgenderismo sesso guerra droga anoressia – dov'è esattamente la *narrazione* in testi simili? e di quali *fatti*? In realtà flagellano ciò che fu dato e che non è più proprio: anche ritmicamente. La lingua *propria* non è la lingua *ricevuta*. [e spesso mi sono chiesto dove si trovi la forza – l'ottimismo coraggioso – di scrivere *ancora* secondo la sintassi e l'ordine cronologico, come se il mondo coincidesse con le nostre pagine e la nostra percezione, come se il *nostro* mondo non dovesse mai finire; come se la storia della polvere fosse l'Eternità; e mi sono chiesto come si faccia a creare palliativi regolarizzanti, regolari, regolati; e forse mi sono ammalato di questa difficoltà: ne parlo da scrittore, che legge e rispetta Lodoli, Ferrante, Mazzantini: gli autori in cui la storia, con la sua lingua ricevuta, è ancora, apparentemente, sotto controllo]. La letteratura concepisce lo stile di *In exitu* come flagellazioni violente; ma in musica il sorriso tiene meglio il campo: Lionel Hampton nell'assolo su *Stardust* (Pasadena, 4 agosto 1947) “raddoppia due volte il tempo implicito delle frasi”, mentre “la sezione ritmica procede sul tempo lento originale” (Vittorio Castelli). Dove non c'è parola – c'è la *leggerezza*? Gli “uccelli del cielo” (Matteo, 6, 26) sono così.

2

Nell'accezione classica il ritmo è rappresentato dal metronomo (non esistono più i *piedi* che danzano sopra quel ritmo; non esiste più un rito performativo – ma il rito è *performance*, secondo Grotowski – del ritmo, se non nello spettacolo danzato). Nell'accezione filosofica di Meschonnic il ritmo è uno *status* integrale.

E' ovvio che le aspettative del pubblico rispetto alla poesia e alla prose siano diverse: così i rispettivi autori praticano strategie metriche diverse. Il poeta è in grado di imbrigliare la sua dizione in gabbie ritmiche riconosciute e riconoscibili (anche gabbie *nuove*: non occorre più parlare di sonetti e ballate, e la questione non è semplificabile fino a questo punto); il ritmo di un narratore potrebbe essere più legato all'inconco. Non dico: il ritmo prosastico è l'inconco – questa sarebbe una rivoluzione per la poesia e per l'idea vulgata di poesia (anche tra i poeti); dico che la prosa narrativa si mostra con strategie più fluide e meno automaticamente definibili.

3

Tondelli è un viaggiatore in continuo movimento: così i suoi personaggi. Non con viaggi mentali o “intorno alla propria camera”, ma con incessanti risistemazioni in altri spazi. Il decennio di vita pubblica di Tondelli è un'opera ritmica, che differisce continuamente lo “stato in luogo” in Italia, e abbandona volentieri l'Italia.

4

I testi di Tondelli hanno una scansione riconoscibile e peculiare, dal punto di vista della metrica tradizionale (che non è tanto il contrario quanto una *diramazione*, incanalata, del Grande Ritmo di Eraclito). In questa scrittura la *dispositio* tende a creare impasti lunghi, da *Altri libertini* a *Camere separate*. La misura tende alla lunghezza, e le frasi brevi o brevissime appaiono quasi soltanto per esigenza mimetica: per mimare l'urlo o il parlato. Il periodo lungo è un piano-sequenza in forma di parole, finché contiene le azioni di Giusy; quando l'asma attacca le frasi si accorciano. Come è il corpo, così è la sua prosa ritmica.

L'iniezione del pene eretto di Bibo asseconda i movimenti della mano. Gestì precisi, frasi brevi: come è il gesto, così è la sua prosa ritmica, in ritmo giambico e anapestico (“ehi Bì / bo có / sa facé / vi coi vécchi // aván / ti e indié / tro sbrodá / vano accidénti // sei partí / to sei in á / ria sei fuóri”).

Questo movimento è imposto anche alle prime righe del *Postoristoro*, in cui si alternano giambi e anapesti (per l'energia: “sono giorni ormai che piove e fa freddo // e la burrasca ghiacciata costringe le notti”) e trochei per la stasi (“luce sciatta e livida”, “neon ammufliti”).

5

Il ritmo non è l'impalcatura del contenuto, ma è *parte* del contenuto. Come è l'immagine, così è la sua prosa ritmica. Perciò l'*incipit* di *Autobahn* è una sequenza fluida di microritmi, che si modificano continuamente. E' una fase di movimento bloccato (“inútile díre cuóre mío spáccati”, “quándo ti prénde léi la béstia”). Chi legge il periodo per intero sente l'incertezza: il piede alzato per muoversi non tocca terra o non è seguito dall'altro piede. Mentre la conclusione gaudiosa di *Autobahn* è tutta in crescendo e ascendente, con giambi e anapesti. Come è il sentimento, così è la sua prosa ritmica.

6

Ma l'*incipit* di *Camere separate* significa altre cose. Il ritmo è ancora parte del senso e il ritmo è nel senso, e i due sono coesenziali e contemporanei. La prima pagina inizia con due lunghi periodi, che il lettore troverà perfettamente simmetrici: elemento base, virgola, elemento base, virgola, periodo lungo. Questo è il tempo del ripiegamento e Leo sta viaggiando, dunque rispetta e asseconda la necessità del ritmo come vita (e della vita come ritmo). Ma ora la condizione è diversa, perché Leo è vedovo di Thomas e ha, giustamente, identificato nella scrittura la radice della propria solitudine. Così Leo è senza appoggi e anche il suo volo iniziale – e *finale*, per vedovanza – è già un'allegoria del suo non avere terra: non esiste uno *stato in luogo*, così come non esiste uno Stato che sia *pólis* accogliente (e Leo si rifugia, coerentemente, nel “già e non ancora” della Bibbia). Tutto ascende, tatà e tatatà, ma tutto è congelato e ingrignisce. Così il romanzo di Leo sarà anche l'accettazione di nuove forme di amore, con la “beatitudine casta” che Tonio Kröger riconosce a se stesso fin dal 1903.