

ALTRI LIBERTINI E L'EPICA DELL'IMMEDIATO

Come Tondelli rifonda l' "arte di narrare" tramite la "scrittura emotiva"

Di Arianna Graciotti

Il filo conduttore che mi ha guidato nella "navigazione" di *Altri Libertini* è stato cercare di scoprire il "trucco" che gli sta dietro: come ha fatto una tale forza espressiva a rimanere intatta fino ai lettori della mia generazione? Che cos'è che gli ha permesso una così eccellente conservazione?

La prima caratteristica dell'opera che per prima mi è saltata all'occhio, anzi, all'orecchio, e che mi è sembrata un buon "indizio" per smascherarne il segreto, è il modo in cui essa si allontana dagli schemi precostituiti del romanzo tradizionale, ovvero del "silenzioso" romanzo borghese. Questo anticonformismo porta Tondelli a configurarsi come qualcosa di più "autentico" di un semplice scrittore di romanzi: egli può essere considerato a tutti gli effetti un Narratore.

Walter Benjamin, nel suo saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* del 1936, aveva annunciato il tramonto della figura del narratore, un irrefrenabile declino della narrazione dovuto alla diffusione, in epoca moderna, del romanzo. Ma che cosa intende Benjamin con "romanzo"? Esso è una forma letteraria che nasce dall'individuo nel suo isolamento, che non esce da una tradizione orale e non torna a confluire in essa, che non può sperare di procedere mai oltre il limite della pagina scritta.

Eppure Tondelli sembra riappropriarsi saldamente della "capacità di scambiare esperienze", facoltà che Benjamin dichiara estinta. Questo è possibile all'autore emiliano grazie al particolare "sistema operativo" che egli sceglie per comunicare: la riproduzione del linguaggio parlato attraverso lo scritto.

Il ritorno della voce: un “terremoto” socio-culturale

Tale scelta artistica si colloca in maniera coerente nel contesto della “scoperta moderna dell’oralità” (Havelock 2005, 31), fenomeno che, a livello di presa di coscienza, prende il via negli anni Sessanta del Novecento per svilupparsi fino ai nostri giorni, e che quindi coinvolge per intero gli anni in cui Tondelli si forma e pubblica *Altri Libertini*.

Nella prima metà degli anni Sessanta, infatti, il dibattito sul ruolo dell’oralità nella storia dell’umanità diviene molto diffuso nel panorama culturale internazionale (Havelock 2005, 33). Evidentemente, questa comunanza di interrogativi che gli intellettuali si pongono è il riflesso di alcune sollecitazioni che agiscono estensivamente a livello sociale, portate dallo sviluppo tecnologico dei mezzi di comunicazione, i quali conseguentemente alle loro evoluzioni si accosta ai sensi umani secondo modalità diverse rispetto al passato. Ci si riferisce in particolar modo a telegrafo, radio e televisione, che determinano l’ampliamento qualitativo e quantitativo del range di input sensoriali che raggiungono la mente dell’uomo. Ad esempio, i segnali uditivi dimostrano, dopo il lungo silenzio dell’era della “tacita mano” e dell’ “occhio riflessivo” (Havelock 2005, 42), proprio in questi anni la loro straordinaria potenza. Di seguito a ciò, fra linguaggio scritto e linguaggio parlato si apre necessariamente una frattura, all’interno della quale i rapporti fra le due forme di espressione devono essere ridefiniti. Si delinea così l’epoca del ritorno “elettronico” della voce, determinato dalle tecnologie che agiscono sulla sua riproducibilità e diffusione: all’espansione senza precedenti della possibilità di realizzare in serie testi stampati, si affianca il superamento di un altro limite, ossia quello fisico della voce umana (Havelock 2005, 40).

In passato, il messaggio di un discorso orale restava intrappolato nel suo contesto di enunciazione, effimero e circoscritto. L'introduzione delle nuove tecnologie abbatte questa soglia e rende possibile la trasmissibilità della voce umana anche nei casi in cui l'uditorio non è materialmente presente (Havelock 2005, 40), e permette ad essa di accedere a spazi e pubblico ben più vasti, determinando un aumento esponenziale del potenziale comunicativo dell'uomo.

Più in generale, come ha affermato McLuhan nel saggio *Gli strumenti del comunicare*, un secolo di impiego dell'energia elettrica ha necessariamente modificato il sistema nervoso umano, determinando un'estensione dei suoi sensi e i suoi nervi (McLuhan 2002, 10). Il sociologo canadese indaga in profondità il modo in cui le tecnologie della comunicazione esercitano la loro influenza sulla forma mentis umana. Egli in prima istanza ribalta i termini della relazione che si instaura fra mezzo di comunicazione e contenuto informativo, affermando che "il medium è il messaggio" (McLuhan 2002, 16): «Il medium è il messaggio», perché è il medium che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana. I contenuti, invece, cioè le utilizzazioni, di questi media possono essere diversi, ma non hanno alcuna influenza sulle forme dell'associazione umana (McLuhan 2002, 16-17).

Questa presa di coscienza è per McLuhan una delle conseguenze del tramonto della visione del mondo sequenziale e prospettica tipica dell'era "meccanica", la quale lascia il posto al modo di pensare "elettrico". Quest'ultimo si struttura su di un processo conoscitivo che si articola coinvolgendo tutti i sensi, al fine di giungere ad una tipologia immediata e totale di comprensione. La velocità dell'energia elettrica comporta quindi l'abbandono della vecchia concezione "razionalista" imperniata su "i principi tipografici dell'uniformità, della continuità e della linearità" (McLuhan 2002, 24): si assiste al ripristino di un modo di organizzare il pensiero e di affrontare l'esperienza sensoriale più simile a quello degli uomini dalla "coscienza orale", esistiti in un tempo precedente alle trasformazioni culturali apportate dall'invenzione della stampa a caratteri mobili. (Havelock 2005,35).

Tale ripristino non è però da considerare come un semplice ritorno al passato: si tratta piuttosto di una sinergia frutto del particolare contesto socio-culturale e tecnologico in cui il fenomeno si colloca, che permette all'espressione orale e a quella scritta di unire le forze. Per definire questa oralità "figlia dell'alfabeto" (Havelock 2005, 42), comparsa in seguito all'imporsi dei media elettronici, il funzionamento dei quali a sua volta non può prescindere dalla parola scritta, Walter J. Ong plasma il concetto di "oralità secondaria" (Ong 2002, 10). Essa si distingue dall' "oralità primaria", cioè pre-alfabetica, non contaminata dalla scrittura. L'oralità secondaria è figlia di una "collisione culturale" (Havelock 2005, 45) avvenuta tra il parlato trasmesso sotto forma di "suono" dalla tecnologia elettronica, e la modalità comunicativa scritta, che comprende sia l'atto di scrivere che quello di leggere, entrambi silenziosi e legati alla vista. McLuhan, a proposito, parla di "energia ibrida" (McLuhan 2002, 58), che è quella che si forma quando i media, oltre ad agire sui nostri sensi, agiscono anche tra di loro, influenzandosi e subendo delle mutazioni fino a far nascere forme nuove:

La radio mutò la forma dell'articolo giornalistico nella stessa misura in cui alterò col sonoro l'immagine cinematografica. La TV provocò drastici mutamenti nella programmazione radiofonica e nella forma del romanzo- documento. (McLuhan 2002, 63)

Anche noi fruitori siamo tenuti a rapportarci con gli esiti di questi conflitti tra tecnologie, ridefinendo i rapporti del nostro sistema nervoso con i media coinvolti. Il linguaggio, tra le nostre estensioni, è sicuramente quella che avverte maggiormente le "scosse sismiche" (Frasnedi 2009, 69) dovute a questi conflitti, i quali si tramutano in un vero e proprio terremoto che travolge l'intero sistema linguistico modificandone profondamente i tratti. La lingua come forma d'arte, ossia la letteratura, è ovviamente uno dei campi in cui gli esiti di queste mutazioni si fanno più evidenti. McLuhan indica in generale gli artisti come la categoria più sensibile ad avvertire tali dinamiche. In particolare, la parola poetica è stata fra le prime forme di espressione ad essere investita da queste forze trasformatrici:

Radio, grammofono e magnetofono ci hanno restituito la voce del poeta come dimensione importante dell'esperienza poetica. [...] la TV, con il suo linguaggio di partecipazione profonda, spinse improvvisamente i giovani poeti a presentare i loro versi nei caffè, nei parchi pubblici, dappertutto. (McLuhan 2002, 63)

McLuhan cita ad esempio la poesia di Yeats come profondamente influenzata dalla cultura orale agreste, l'opera di Eliot come attraversata da una tensione ritmica vicina al jazz e da evidenti influssi del linguaggio cinematografico (McLuhan 2002, 64). La prosa di Altri Libertini è un modello perfetto di tale cross-over di linguaggi espressivi: essa presenta, mescolati, episodi che hanno immagini quasi "cinematografiche" (p. 43 "Udelia si muove, s'allunga, alza il braccio a quindicimila fotogrammi per secondo"), slogan da pubblicità televisiva (testimone di questo fatto è l'ingente numero di prodotti che vengono inseriti nel testo tramite il nome della loro marca), formule da programma radiofonico (p. 40 "[...] torniamo a bazzicare NEW MONDINA CENTORADIO, 98 e/Ottocento Mgh in Modulazione di frequenza ciao a tutti"), inserti in stile fumettistico (p. 184 [...] e la finisci di far il lupacchione grrrrr!). Questi fenomeni sono dovuti agli influssi del contesto sociale e culturale in cui Tondelli è immerso, nel quale maturano e raggiungono il culmine i processi e le dinamiche che ai tempi delle speculazioni di McLuhan erano ancora pressoché embrionali.

Inoltre, lo scrittore emiliano, nella sua opera *Un weekend postmoderno*, testimonia di aver partecipato a manifestazioni culturali in cui protagonista era la poesia nella sua forma performativa. Nel capitolo "L'estate romana", in particolare, riporta la cronaca del "Festival Internazionale dei poeti" tenutosi nel 1980 a Piazza di Siena, integrandola con alcune acute osservazioni sul particolare "formato" in cui la poesia faceva la sua comparsa nel festival:

Risulta evidente che non si potrà, durante queste giornate, parlare di ciò che si muove sul piazzale della poesia, fissare percorsi, riciclare scuole, indirizzi e codici postali, ma soltanto raccontare di come oggi, in questo momento, anche la poesia sia investita da un furore carnevalesco e, quindi, anch'essa partecipi, con modi suoi, a un più generale progetto di "spettacolarizzazione del lavoro culturale". (Tondelli 2005, 36)

Egli nota come gli artisti ospiti del festival si possano dividere in due correnti principali sulla base del differente approccio al linguaggio poetico: una è attenta alla ricerca del suono e al lavoro sull'interpretazione vocale, l'altra è legata invece al *labor limae* sul testo scritto. Queste convivono sullo stesso palco non senza contrasti, poiché ad esse corrispondono due diverse tipologie di performance e di coinvolgimento del pubblico:

[...] questo festival [...] piazza davanti allo stesso microfono poeti dal sound bellissimo (come tutti gli americani), poeti dal sound difficilissimo (come, in generale, gli italiani) e poeti che proprio non ricercano minimamente questo aspetto della parola parlata, ma contemplanano unicamente la visualità della parola scritta. (Tondelli 2005, 38)

Coinvolgimento: è questa la parola chiave attorno alla quale ruota la distinzione fra le due correnti di poeti. Coloro che compiono la scelta artistica di sfruttare il lato "performativo" della parola non fanno altro che assecondare uno dei tratti fondamentali del senso estetico dell'era elettrica, cioè l' "interesse per l'effetto anziché per il significato" (McLuhan 2002, 35). Essi riescono infatti ad instaurare con il pubblico del festival un'empatia basata sul ritmo che si propaga tramite le vibrazioni del sound, servendosi anche di escamotage dell'espressione linguistica a "bassa definizione" (McLuhan 2002, 31), come le onomatopее primarie:

Scattiamo in piedi ad ascoltare la sua voce chioccia che romba e spara e s'inarca a inseguire l'utopico spettro semantico dell'espressione [...]. Lo Spatola prende fiato, si fa rosso e comincia: "A-a-a-a viation... Avia-a-a teuurrri-vrom vrom mmmmmmmmm [risalita] crock-crack [cedimento] ta-ta-tta [guerra aera]". (Tondelli 2005, 39)

Coloro che invece non rompono gli argini del legame visivo con la parola scritta si limitano a "prestare" a chi ascolta gli occhi, tramite la lettura ad alta voce, ma ciò non è abbastanza per riscaldare la platea del festival "come quelle rockstar che [...] riservano a fine concerto il pezzo più celebre per gettare in delirio i fan già surriscaldati" (Tondelli 2005, 38).

Tondelli fa tesoro di queste considerazioni, che contribuiranno a costruire la sua concezione di "scrittura emotiva". Egli realizza il fatto che, per trasmettere esperienze all'uomo "elettrico" attraverso lo scrivere, deve riprodurre sulla pagina i modi dell'esperienza orale. Solo così la letteratura è in grado di "coinvolgere drammaticamente tutti i sensi" (McLuhan 2002, 87) e far breccia nell'emotività del lettore.

Nell'epoca dell' "abbraccio globale" (McLuhan 2002, 9), in cui l'impiego tecnologico dell'elettricità agisce come forza centripeta che riduce il mondo a "poco più che un villaggio" (McLuhan 2002, 11), l'uomo non può più mantenere l'atteggiamento di estraneità proprio delle tecnologie dell'alfabeto e della stampa. La mentalità alfabetica e tipografica spinge l'uomo ad assumere una prospettiva "visiva". Questa, come ha evidenziato l'antropologo sociale Tim Ingold, tende ad escluderlo dall'ambiente, e a metterlo in posizione di osservare la terra dall'esterno, da dove può vederla come un globo sul quale si può vivere soltanto in superficie (Ingold 2002). L'elettronica, invece, avvalendosi di un'impalcatura "integralmente acustica" (Havelock 2005, 35), porta l'uomo ad assumere una prospettiva "auditiva", che spinge chi ne è influenzato a sentirsi incluso nell'ambiente, coinvolto nello spazio e messo al centro di una dimensione sferica. (Ingold 2002).

Perciò, la “sensibilità ritmica” (Frasnedi 2009, 69) che McLuhan riscontra nell’uomo dalla mentalità elettronica conduce chi fa letteratura nell’epoca elettrica a porre fine all’idea di scrittura come atto distaccato e non partecipativo. Ciò si traduce nel conferire agli enunciati un ritmo ed una sintassi innovativi che scuotono e demoliscono l’analiticità e la linearità del modo di pensare dell’uomo dalla mentalità alfabetica.

Il sound del parlato: le condizioni di una scelta

Tondelli è pienamente consapevole di questa necessità, e lo dimostra nell’intervento giornalistico *Colpo d’Oppio*, uscito un anno dopo la pubblicazione di *Altri Libertini*. L’articolo si configura come il “manifesto” linguistico del Tondelli esordiente, in cui egli rende manifeste le istanze sottostanti alle scelte stilistiche messe in atto nel primo romanzo.

Il primo concetto su cui Tondelli punta l’attenzione è l’emotività come dimensione della sua scrittura, come spazio e tempo del testo:

La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive; l’unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale; [...] Dopo due righe, il lettore deve essere schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina; deve trovarsi coinvolto fino al parossismo [...]. Questa è letteratura. (Tondelli 2005, 779).

Già dal primo paragrafo l’articolo si configura come una sorta di “dichiarazione di guerra” verso il lettore: Tondelli vuole che le sue storie aggrediscano chi legge e rendano “schiava” la sua attenzione. Egli prosegue avvalorando le sue affermazioni prendendo in prestito da Thomas De Quincey la distinzione fra “letteratura di conoscenza” e “letteratura di potenza”, per schierarsi quindi dalla parte della “letteratura di potenza”. A questo punto, lo scrittore introduce il concetto chiave della sua dichiarazione di poetica, ovvero il legame determinante e necessario fra “potenza” della letteratura e lingua utilizzata:

[...] il più piccolo e insignificante scrittore che commuove è superiore al più grande scrittore che insegna, perché questo col passare del tempo diventa vecchio e si spegne, mentre l'altro esiste finché dura la lingua. [...] La letteratura emotiva è quella più intimamente connessa alla lingua; la letteratura emotiva esprime le intensità intime ed emozionali del linguaggio; la letteratura emotiva è "scrittura emotiva". (Tondelli 2005, 779)

La lingua nella concezione di Tondelli si configura quindi come anello di congiunzione fra scrittore e lettore: essa costituisce il territorio comune sul quale si instaura lo scambio comunicativo del primo verso il secondo. E' sulla convinzione dell'esistenza di tale stretto vincolo tra "emotività" della letteratura e stile della scrittura che si basa la scelta tondezziana del "sound del parlato", che lo scrittore sostiene citando i suoi illustri precursori, ossia Céline e l' Anonimo Lombardo, ed utilizzando come rafforzativi le teorie di Baldwin e Celati.

"Il testo diventa una questione di ritmo" (Tondelli 2005, 781): quello che Tondelli mprime alla pagina è il ritmo della lingua parlata, che vive nei racconti attraverso i personaggi e che rende in modo mimetico quella di cui si servono i lettori nel quotidiano. Il contesto di pubblicazione di quest'articolo è il dossier "Nuovi linguaggi/Nuove scritture" all'interno del mensile "Musica 80". Tondelli si serve proprio di questa occasione divulgativa, infatti, per definire le condizioni alle quali egli è disposto ad accettare l'etichetta di scrittore "nuovo". *Colpo d'Oppio* è la conferma della ricerca premeditata, colta e consapevole dell'autore che permette di attribuire, in *Altri Libertini*, un'accezione virtuosa a tale controverso aggettivo. Nel romanzo, infatti, risulta chiaro che Tondelli persegue il coinvolgimento emotivo del lettore come ragion d'essere del suo fare letteratura: lo strumento che sceglie di utilizzare per raggiungere questo scopo è l'energia poetica, appunto, "nuova" impressa al fraseggio (Frasnedi 2009, 73).

Tondelli sceglie di scrivere in quell' "italiano rivoluzionato" che negli anni Settanta aveva raccolto l'eredità di due importanti serie di cambiamenti: quelli interni alla sua storia di lingua nazionale, di seguito ai quali si era trovato ad essere parlato per la prima volta da uno Stato intero, e quelli dovuti alle trasformazioni della

rete mediatica internazionale. L'autore assume come bacino linguistico le varietà giovanili del parlato colloquiale quotidiano: perciò, non si risparmia incursioni nel substandard e l'inserimento nel romanzo di tratti che hanno il "sapore del barbaro" (Frasnedi 2009, 67) Usando la terminologia di McLuhan, è possibile affermare che Tondelli sceglie uno stile di scrittura a "bassa definizione" (McLuhan 2002, 31), ossia contenente una bassa quantità di informazioni grammaticali e sintattiche. Ciò rende la sua scrittura un "medium freddo", che "riscalda" il lettore stimolandone l'apporto inferenziale. Una prosa ad "alta definizione" sarebbe stata povera di occasioni di partecipazione: la riproduzione scritta della comunicazione orale invece, mantenendo tali la scarsa pianificazione e la ridotta codificazione tipiche del parlato, garantisce il coinvolgimento dell'ascoltatore, impegnato a decodificarne autonomamente il messaggio. Tondelli riversa nella scrittura la "promessa di profondo coinvolgimento e di espressione integrale" (McLuhan 2002, 37) che McLuhan aveva individuato essere, per il senso estetico della mente elettronica, riposta nelle formule espressive "primitive" delle avanguardie artistiche occidentali. Lo scrittore sottopone quindi la sintassi ad un processo di "involutione", privilegiando le relazioni transfrastiche ipocodificate o affidate al puro accostamento in sequenza. Ciò denota una profonda fiducia di chi scrive nella strategia "pragmatica" dell'inferenza (Prandi 2006, 222), la quale a sua volta sussiste se vi è un profondo legame tra il lettore e l'esperienza narrata. Il processo di interpretazione deve infatti poggiare su di un "campo di interpretazione" ben determinato, per portare a decodificare informazioni corrette. Lo scrittore deve quindi utilizzare una lingua che per il lettore è quotidiana, ed ambienti e situazioni familiari e riconoscibili: in *Altri Libertini*, infatti, la composizione del linguaggio riflette gli eclettici tasselli del puzzle sociale dell'epoca. Le caratteristiche e le diversità dei gruppi e sottogruppi della comunità giovanile degli anni Settanta vengono espresse attraverso la riproduzione delle loro "voci", sulle quali il racconto si struttura. La "grana" (Panzieri 2005, XII) di queste voci instaura un legame indissolubile con la struttura della narrazione: il "sound del parlato" viene legittimato nell'uso e sublimato a "stile" proprio in quanto ritmo fondante della musicalità del linguaggio e spinta propulsiva dei movimenti del racconto. Voce, musica, esperienza: questa è la triade che Tondelli si sforza di legittimare con la scrittura ed elevare a ragion d'essere della sua letteratura. L'esperienza vissuta tenta di dirompere nel testo attraverso i modi di parlare dei suoi protagonisti, dando vita ad una musicalità che fonde linguaggi diversi e sottrae *Altri Libertini* all'etichetta di mero esercizio

di eversione linguistica. Esso si consacra come romanzo della lingua “rivoluzionata”, in cui la trasmissione del senso e il successo dello scambio comunicativo si basa sul “filo inferenziale” (Frasnedi 2009, 75), che passando da accento ad accento crea il ritmo che rende coeso il testo. Strutture come dislocazioni, frasi scisse e anacoluti, infine, stabiliscono il prevalere delle misure brevi e della velocità.

Ma in che termini la scrittura “emotiva” rappresenta il “terreno” in cui Tondelli affonda le radici della sua ricerca narrativa e, contemporaneamente, l’anello che lega l’autore alla realtà rappresentata, tanto da dare alla sua opera uno spessore qui definito “epico”? Per rispondere a questa domanda, vorrei servirmi dell’analisi di una ulteriore scelta stilistica, che agisce direttamente sulla forma che assume il modo di parlare, e quindi di raccontare, dei personaggi: l’utilizzo estensivo della paratassi. Nella parlantina dei personaggi spicca, infatti, lo sviluppo tramite coordinazione, riscontrato dagli studiosi come costante della poesia orale (Havelock 2002, 98). Questo tipo di sintassi “esecutiva” (Havelock 2002, 98), che favorisce cioè la riproduzione del procedere dell’azione, è quella che più di ogni altra attribuisce alla prosa tondelliana la spontaneità, l’immediatezza e l’espressività tipiche dell’oralità. Alcune parti dei racconti, come quelle occupate dagli elenchi o dalle brevi didascalie di taglio teatrale-cinematografico, prediligono l’accostamento asindetico, che permette una più agile rappresentazione delle azioni e un’accelerazione del ritmo narrativo. Nella maggior parte dei casi però le proposizioni sono collegate per polisindeto: in particolare, la ripetizione insistita di “e”, nella funzione di congiunzione coordinativa, è l’espedito che con maggior forza espressiva personalizza il flusso sonoro dei discorsi dei personaggi e rende riuscito l’esperimento di Tondelli di riprodurre sulla pagina il sound del parlato. La lingua, proprio come avviene nella sua forma orale, procede per aggregazione di immagini, evitando il ricorso a relazioni subordinanti. Testimonianze di ciò si ritrovano numerosissime nelle pagine di *Altri Libertini*. Ad esempio, la voce narrante del racconto *Mimi e Istrioni* è una di quelle che sfrutta il polisindeto e la reiterazione della congiunzione “e” in maniera incalzante, fino all’exasperazione:

All’enoteca si stava abbastanza bene soprattutto perché a due passi c’è il Cineteatro Lux che fa programmazione porca e molti puttanieri capitavano poi a bere da noi e quando capitavano erano risate e godimenti perché noi li si provocava, soprattutto la Nanni che non porta mai le mutande nemmeno d’inverno e allora si alzava il sottanone e incrociava le gambe e loro che occhi! (p. 36)

In definitiva, tale modulazione del linguaggio, e tutti gli altri espedienti volti a creare l'effetto di oralità, divengono strumenti narrativi e danno vita al ritmo che contraddistingue il romanzo e su cui si fondano i due scopi principali che Tondelli si prefigge: il coinvolgimento emotivo del lettore e la riscoperta dell'arte del narrare. Come precisa Fulvio Panzeri, curatore per Bompiani dell'opera completa di Tondelli, lo scrittore emiliano è colui che compie il passo decisivo al di fuori dello sperimentalismo delle avanguardie degli anni Sessanta e Settanta verso un recupero della fiducia nella narrazione. Tale recupero avviene in una prospettiva che cerca indietro, nella tradizione, i presupposti per ricostruire un'interfaccia comunicativa funzionale alla letteratura, rendendola capace di comunicare delle esperienze. Egli è guidato in questa ricerca da una parte dal grande modello storico-letterario del realismo italiano, dall'altra dalla riscoperta del diletto del narrare dovuta allo spiccato "senso dell' *entertainment*" proprio dell'attitudine post-impegno politico di fine anni Settanta - inizio degli anni Ottanta. La tradizione però viene stravolta, ed in primo luogo attraverso l'innovazione dei contenuti. Su questo argomento Tondelli, nell'intervista Postmoderno, provincia e dintorni con Giuseppe Marchetti, si è espresso in questo modo:

C'è stata una nuova generazione di autori che ha portato avanti, credo, delle istanze letterarie nuove, non dico un modo nuovo di scrivere perché sarebbe troppo ambizioso, però certamente delle storie, anche una visione dell' Italia diversa, forse più internazionale. (Tondelli 2005, 1014)

Le contestazioni giovanili volgono al termine: i tempi sono maturi perché Tondelli guardi ad esse da un'altra ottica, con distacco ed ironia, riuscendo così a tirare fuori da quel background culturale un materiale narrativo non convenzionale. C'è un bisogno urgentissimo universale che sottostà alle ragioni stesse per cui si legge o si scrive: la necessità di sentir narrare la propria storia. Lo scrittore, infatti, nell'intervista *Una scena per l'età Rock* con Angelo Mainardi, risponde così alla richiesta di formulare un'ipotesi sulle ragioni del successo di *Altri Libertini*:

Non so. Forse sono stato fortunato. Altri Libertini era un libro talmente aggressivo... E poi il clima stesso di quegli anni fra il '79 e l'80: tutti avevano bisogno di storie, di racconti. Quindi *Altri Libertini* uscì in un momento molto favorevole; il successo fu anche dovuto al fatto che esisteva tutta un'onda disposta a ricevere una proposta di questo genere. (Tondelli 2005, 957).

Tondelli dà voce a quei giovani che, alla fine degli anni Settanta, stavano allontanandosi dall'ideologia politica, e che tentavano di tracciare la linea di un nuovo orizzonte da inseguire. Quello di *Altri Libertini* è appunto un orizzonte "ideale", non "ideologico", alla volta del quale i personaggi puntano le traiettorie dei propri desideri. Aldo Tagliaferri a questo proposito parla di passaggio dalla logica del "mito collettivo" a quella del "mito individuale" (Tagliaferri 1992): l'esperienza raccontata nel romanzo ha una dimensione soggettiva, slegata da dinamiche di gruppo o finalità collettive. L'accento è posto sull'interiorizzazione delle azioni che i personaggi compiono, e sulla loro funzione di "passi" verso l'acquisizione di una certa auto-consapevolezza. I personaggi di *Altri Libertini* tentano di trovare delle strade esistenziali lontane dalle direttive dell'impegno politico e dell'adeguamento ad uno stile di vita borghese. Nonostante questo abbandono del "collettivo", le voci che si elevano dalle pagine di *Altri Libertini* non hanno un'individualità abbastanza definita da potersi considerare autosufficienti.

Quello che si erge dal romanzo è piuttosto un coro: l' "io" dei racconti si svela plurale ed intona la sinfonia della giovinezza. I personaggi, che si riconoscono in quel "minimo comune denominatore" che è la pratica del "libertinaggio eversivo" (Tagliaferri 1992, 14), vanno a comporre un immaginario collettivo basandosi sull'unico tratto che li unifica, l'appartenenza alla medesima generazione. Le esperienze che Tondelli trasforma in storie sono le stesse di quei giovani con cui condivide l'estrazione anagrafica e geografica: è questa la cultura giovanile che finisce rappresentata sulla tela tondelliana, col suo corredo di emarginazione, alterità, entusiasmo, affettività ed estetica. Questo rapporto particolare tra autore e oggetto della narrazione è all'origine di una serie di scelte stilistiche che fanno di *Altri Libertini* un'opera rivoluzionaria per l'Italia di quell'epoca.

Scambiare esperienze: la riscoperta del ruolo della narrativa

Il filosofo tedesco Walter Benjamin, nel suo saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* (Benjamin 2010), sviluppa delle osservazioni sul ruolo del narratore che possono essere applicate all'opera di Tondelli. Benjamin parla, in primo luogo, di "caduta delle azioni dell'esperienza" (Benjamin 2010, 247): è come se Tondelli, in *Altri Libertini*, riuscisse invece a tirar fuori l' "esperienza" dal baratro in cui era precipitata, riconquistandola ed insieme riacquistando la capacità di trasmetterla, scambiarla, di narrarla. "L'esperienza che passa di bocca in bocca è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori", scrive Benjamin a p. 248 del saggio in questione: sulle pagine di *Altri Libertini* trovano infatti posto gli stessi "percorsi generazionali" (Tondelli 2005, 981) della fascia di giovani da cui Tondelli proviene e a cui vuole comunicare. Su questo assunto si fonda la leggibilità circolare dell'opera, che raccoglie le storie dei "narratori anonimi" (Benjamin 2010, 248) e con esse si confonde. Tondelli si configura quindi come "narratore" nel senso benjaminiano del termine poiché prende le storie da raccontare dall'esperienza sua o di chi gli sta intorno, e attraverso una sopraffina operazione linguistica le trasforma e le restituisce a chi legge, che le riconosce come proprie.

Il successo di tale operazione narrativa è garantito proprio dalla riproduzione del “sound del parlato” di cui ho estensivamente parlato nella parte iniziale di questo articolo. Ciò conferisce al “ritratto generazionale” che Tondelli dipinge in *Altri Libertini* il dono della parola. Lo scrittore emiliano, attraverso un lessico composto da espressioni gergali giovanili, forestierismi, dialettismi, e una sintassi elementare e paratattica, fa della lingua una maschera per confondersi col reale. Contemporaneamente, la rende uno strumento che consente a chi scrive di separarsi dall’esperienza e di raccontarla. In questo *Altri Libertini* assume un aspetto epico: la scrittura assume fisicità e scava un sentiero che passa attraverso scrittore, materia narrata e lettore, sancendo la loro unione in una “circolarità di lettura” (Tondelli 2005, 782) che assomiglia a quella appartenuta alle società in cui l’esperienza era trasmessa oralmente.

Tondelli si esprime in questo modo riguardo la sua concezione di “epico” in letteratura:

È questo l’epos della scrittura, il rapporto di sparizione con la realtà e, allo stesso tempo, di continuo esserci; il volere stare separati e poi il desiderio, l’aver bisogno di sentire la vita pulsare, di percepirne i rumori, la sua carne. (Tondelli 2005, 979).

La scrittura di Tondelli infatti “è spigolosa, è forte, è densa, si tocca con il corpo, ci si fa all’amore, entra dentro, ti prende, ti penetra, ti suona, ti canta” (Tondelli 2005, 781): essa ha uno spessore corporeo, un peso che la attira “gravitazionalmente” alla realtà, come se si trattasse di un’entità fisica. Il linguaggio quindi entra nel reale, vi si mimetizza e ne assume il ritmo. Epica è la musicalità che esso acquisisce, il suo divenire progressione sonora in viaggio, in grado di restituirsi al lettore coinvolgendolo in un’esperienza auditiva simulata. Così i lettori che in quella lingua si riconoscono e che quella lingua parlano si ricostituiscono come “comunità degli ascoltatori” (Benjamin 2010, 255), mittenti e destinatari di una sorta di “tradizione orale” (Benjamin 2010, 255) sul modello di quella appartenuta alle società in cui l’esperienza era trasmessa, appunto, oralmente. L’instaurarsi di queste dinamiche spiega in parte la frase con cui Tondelli conclude *Colpo d’oppio*:

“Il testo emotivo fotte l’inconsolabile solitudine di essere al mondo”.

Inoltre Benjamin, nel saggio preso in considerazione, effettua una distinzione fra “romanzo” e “narrazione” sulla base di una differenza di fondo: il primo nasce dall’ “individuo nel suo isolamento”, è il prodotto culturale per eccellenza della borghesia moderna e la sua diffusione si fonda sulla diffusione della stampa (Benjamin 2010, 251). Non si può fare a meno di notare come tale concezione sembra precedere idealmente alcune delle teorie di McLuhan sulla mentalità dell’uomo gutemberghiano e sui valori visivi come causa di valori come l’ individualismo (McLuhan 2002, 320): la missione della “letteratura emotiva” è rompere questa separazione, questo isolamento, andando oltre il romanzo borghese, fino a riconsegnare l’attività di raccontare storie all’ambito del “parlare vivo” (Benjamin 2010, 250), da cui il romanzo moderno si era autoesiliato. In questo modo la “scrittura emotiva” si realizza come un’espressione dell’uomo dalla sensibilità elettrica: le nuove tecnologie di intrattenimento ed informazione come cinema, radio e televisione, determinando la riscoperta dell’oralità, hanno stabilito la predilezione per la parola parlata, “inclusiva e partecipe” (McLuhan 2002,). Il sound del parlato è utilizzato da Tondelli in modo, appunto, inclusivo e partecipe: in primo luogo gli permette di ridurre la distanza tra sé e la materia narrativa, in secondo luogo gli si offre come strumento attraverso il quale donare al lettore, secondo la metafora di McLuhan, un orecchio al posto di un occhio, coinvolgendolo nella narrazione come un effettivo uditore. Fondamentale in questo senso è il ruolo dei personaggi. Essi hanno l’incarico di dare il via alla narrazione, mettendo in moto lo scambio comunicativo con il lettore.

Sempre a proposito della sua personale accezione del termine “epico”, infatti, Tondelli afferma quanto segue:

[...] mi ricordo in Rimini l’episodio che chiude una parte in cui c’è il suonatore di sax. La musica incomincia nella sua stanza e poi tende ad allargarsi per andare sulla pensione, sul posteggio dei taxi, sul porto, sulle barche, sulle coppie in spiaggia, per arrivare a una città vicina. La progressione di questo suono che arriva

poi all'assoluto mi sembra possa racchiudere il senso stesso della scrittura. (Tondelli 2005, 980)

La metafora del sax non è nuova per Tondelli. È stata infatti da lui utilizzata anche in Colpo d'oppio per dimostrare come la forza musicale della sua scrittura si concretizzi, nel testo, nelle voci dei personaggi: "[...] i personaggi sono i sax mobili e vagabondi della scrittura emotiva" (Tondelli 2005, 782). Inoltre, la corporalità della scrittura di Tondelli trova il suo corrispettivo, come afferma Giuseppe Bonura nel suo intervento *Tondelli fra stile e prosa* nella rivista *Panta* (Bonura 1992), nel modo in cui i personaggi si "comportano" nel romanzo. Se la scrittura è corpo, allora, per proprietà transitiva, anche i personaggi, essendo essi "la produzione del discorso emotivo" (Tondelli 2005, 782) e costituendo con le loro voci il testo, sono pura fisicità. Essi sono "azioni ritmiche" (Tondelli 2005, 782), agire è la loro ragion d'essere: è tramite il loro operato che definiscono il proprio valore, mentre riflessione e introspezione psicologica passano in secondo piano.

Tondelli sembra in questo modo muoversi su di un percorso tracciato dai "poeti dell'oralità" (Havelock 2005, 96). Data la funzione didattica della loro poesia, era per questi fondamentale, al fine di attirare l'attenzione e favorire la memorizzazione, adottare un formato narrativo. Allo stesso modo, il contenuto di *Altri Libertini* si basa sull'azione dei personaggi e sui contesti che attorno a quest'azione si sviluppano. I personaggi sono prevalentemente occupati ad agire o a parlare del loro agire: ciò garantisce la "raccontabilità" (Tondelli 2005, 782) dell'opera, è ciò che la riporta nell'ambito del diletto e dell'intrattenimento:

È così che il romanzo emotivo riporta il testo nel territorio della spettacolarizzazione, della fabulazione e dell'avventura, dove tutto è raccontabile, cantabile e riassumibile come in un film. Qualsiasi testo emotivo si può raccontare e intrecciare. Il testo emotivo è così destinato a una circolarità di lettura, a una trasmissibilità orale. [...]. (Tondelli 2005, 782)

In definitiva, i personaggi di *Altri Libertini* sono le strutture “sonore” che rendono viva la scrittura emotiva di Tondelli, e che sostengono quel rapporto circolare tra autore, materia narrata e lettore sulla quale si radica la portata epica dell’opera. Essi vengono con il linguaggio e sono da esso inscindibili, sono anzi quasi considerabili una sua conseguenza (Bonura 1992, 33). Perciò è attraverso essi che il testo emotivo diviene “L’unico testo che si può parlare. L’unico che si può cantare e ballare. L’unico che si può dolcemente cullare nella propria gola e fischiettare nel proprio cervello” (Tondelli 2005, 782).

L'epica dell'immediato

Altri libertini è un insieme di voci raccolte dall’autore con l’intento di mettere insieme una sorta di “concept album”: di conseguenza, le vicende dell’opera risultano essere compiute da un Io plurale, unico ma frammentato in varie storie. *Altri Libertini* è un progetto letterario che nasce come tentativo di visione d’insieme della provincia emiliana, dalla quale Tondelli proviene. La provincia è il palcoscenico sul quale si muovono i personaggi, con il loro incessante scorrazzare notturno intorno ai maggiori centri emiliani: è questo il costante brusio che sottostà alle vicende del romanzo. La provincia agisce come forza centrifuga e contemporaneamente centripeta: i personaggi che si spingono al di fuori di essa o desiderano ardentemente di farlo, quasi in modo tragico, vi fanno sempre ritorno; oppure nonostante le velleità ed i tentativi non riescono a varcarne i confini. Questo riflette la scissione interiore della generazione ritratta da Tondelli: da una parte vi è il desiderio di andarsene dalla prigione provinciale “alla ricerca di qualcosa di autentico, un luogo mitico e irraggiungibile in cui fermarsi e costruire un mondo nuovo” (Tondelli 2005, 462), dall’altra vi è il legame con la propria terra, la profonda sicurezza che infonde, la necessità di definire la propria identità in rapporto ad essa.

Il presente di tale frattura è la strada, luogo liminale, sfondo per antonomasia di ogni movimento e viaggio. Benjamin (2010) considera un narratore completo colui che è in grado di accogliere in sé sia la tradizione del fuori, tramandata dal viaggiatore, sia quella del dentro, che comprende le storie e le tradizioni della terra da cui si proviene. Questa è la spaccatura che Tondelli riesce però a ricucire con il fragile filo del desiderio: la volontà di andarsene è sempre presente e non si spegne mai del tutto, ma è perennemente frustrata dalla realtà. Tondelli è in grado, tramite i suoi personaggi, di muoversi agilmente su quella che Benjamin, con un'immagine immensamente evocativa, definisce "la scala a pioli dell'esperienza": (Benjamin 2010, 266) una scala che "affonda nelle viscere della terra e si perde tra le nuvole", sulla quale i "libertini" tondelliani si affannano cercando di esaurire la loro inquietudine, accanendosi nello stesso tempo nel negare le proprie radici e subendo l'inesorabile e magnetico attaccamento ad esse.

Dell'epica tondelliana, quindi, se i "libertini" possono considerarsi gli eroi, la provincia emiliana è la musa ispiratrice. Tondelli getta lo sguardo sulla terra d'Emilia e narra l'epopea di chi su quelle strade spende la propria giovinezza. Le vicende in questione sono calate dall'autore, oltre che su di un palcoscenico di eccezionale importanza, anche in una temporalità particolare, che si riflette sulle scelte linguistiche e strutturali operate nel romanzo. Come afferma Fulvio Panzeri nell'introduzione all'opera completa di Tondelli (Panzeri 2005), *Altri Libertini* è un libro costruito sulla cifra dell'istantaneo, in cui il presente delle vicende e situazioni narrate si erge su di un passato e di un futuro ombrosi, scuri, non definiti (Panzeri 2005, XI).

L'epica di Tondelli è quindi un'epica dell'immediato, ossia un'epica che si sviluppa in un presente fatto di impressioni, vissuto con un'emotività viscerale la quale si esprime al massimo ed esaurisce la sua carica nella fugacità di un istante. La ricerca dell'immediato si riflette sulla lingua, la quale basa la sua forza sulla riproduzione di un parlato a presa diretta, che comunica attraverso le misure brevi e la spontaneità e aggressività tipiche della conversazione orale, per definizione provvisoria e sfuggente. Le misure brevi sono anche lo spazio strutturale concesso dall'autore alla narrazione: Tondelli capisce il tempo in cui vive e le sue necessità, perciò assume come unica misura possibile della sua scrittura il racconto breve. Tale scelta narrativa è una conseguenza della mentalità elettrica dell'autore, che infatti mette in relazione l'efficacia con cui si trasmette un messaggio alla capacità di modularlo sui ritmi imposti dall'evoluzione

tecnologica e dalla trasformazione dei ritmi di vita:

[...] il lettore deve essere sempre tenuto sotto shock, deve bere il racconto tutto intero e d'un fiato; se si arresta è come un Manhattan che, se si lascia lì dieci secondi, svapora e non sa più di un cazzo. Il racconto, dunque, non il romanzo [...]. Non c'è più tempo per dedicare giorni e giorni alla letteratura, bisogna che il testo sia digeribile in poco tempo: mezz'ora, un'ora, sull'autobus, in metrò, in barca, al caffè, un racconto e via! (Tondelli 2005, 781)

Altri Libertini si delinea quindi come un romanzo costruito su scene in sequenza, la cui globalità è conquistata scheggia per scheggia attraverso l'episodico e la frammentarietà. "Epica" è quindi la visione d'insieme, alla quale l'uomo post-gutemberghiano può aspirare soltanto accettando l'"immediato", misura dei segmenti sui quali si struttura la propria esistenza.

Bibliografia:

Benjamin, W. 2010. "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov" in W. Benjamin

Angelus Novus Torino: Einaudi

Bernasconi, E. 1999. "Italiano cencioso: interpretazione ed altri aspetti di Tondelli libertino". In: A.V. ed. 2002, *Studi per Tondelli: le tesi di laurea e i saggi critici del Premio Tondelli 2001*. A cura di Viller Masoni e Fulvio Panzeri. Parma: Monte Università Parma

Berruto, G. 2007. "Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche." In G. Sobrero, *Introduzione all'*

italiano contemporaneo. La variazione e gli usi. Bologna: Il Mulino

Bonura, G. 1992. "Tondelli tra stile e prosa". *Panta*, n. 9, pp. 29-35

Céline, L. F. 1980. *Colloqui con professor Y*. Tradotto dal francese da Gianni Celati e Lino

Gabellone. Torino: Einaudi

Forster, E.M. 2002. *Aspects of the Novel* [pdf] New York: Rosetta Books LLC

Frasnedi, F. 2009. "Terremoti e fraseggio. Il fascino della tradizione e l' *allegria* della nuova lingua". In: *Perché la grammatica? La didattica dell'italiano tra scuola e università*. A cura di Giuliana Fiorentino. Roma: Carocci

Giacomelli, R. 1988. *Lingua Rock. L'italiano dopo il recente costume giovanile*. Napoli: Morano

Havelock, E. A. 2002. *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al*

giorno d'oggi. Bari: Laterza

Ingold, T. 2002. *The Perception of Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. [pdf] London: Routledge

Koch, P.-Oesterreicher, W. 1985. "Sprache der Nahe – Sprache der Distanz, Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte", in: *Romanistisches Jahrbuch*, 36: 15-43

Koch, P.-Oesterreicher, W. 1990. *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübingen: Niemeyer.

Lapp, E. 1989. "«Jugendsprache»: Sprechart und Sprachgeschichte seit 1945. Ein Literaturbericht", in: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 63: 53-75

Mc Luhan, M. 2002. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Net

Ong, W. J. 2002. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. [pdf] London: Routledge Panzeri, F.

2005. "Pianura Progressiva". In: P. V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*. A cura di Fulvio Panzeri. II ed. Milano: Bompiani

Panzeri, F. 2005. "L'unica storia possibile". In P. V. Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*. A cura di Fulvio Panzeri. II ed. Milano: Bompiani

Prandi, M. 2006. *Le regole e le scelte : introduzione alla grammatica italiana*. XVIII ed. Torino: Utet

Radtke, T. 2007. "Le varietà giovanili", in: G. Sobrero, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. XII ed. Bologna: Il Mulino

Segre, C. 1991. *Intrecci di voci*. Torino: Einaudi

Tagliaferri, A. 1992. "Sul motore tirato al massimo". *Panta*, n. 9, pp. 12-17

Testa, E. 1997. *Lo stile semplice: discorso e romanzo*. Torino: Einaudi

Tondelli, P.V. 2005. *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*. A cura di Fulvio Panzeri. II ed. Milano:

Bompiani

Tondelli, P.V. 2007. *Altri Libertini*. XVIII ed. Milano: Feltrinelli

