

## **ESITI DI TONDELLI: ESISTE UNA TRADIZIONE DEL POSTMODERNO?**

di Marco Gatto

### **1. Tondelli e il postmoderno: presagi e resistenze**

L'ormai ventennale dibattito italiano sul postmoderno, ancora in corso e destinato a protrarsi, probabilmente, per un tempo indefinibile, fra i vari esiti ha avuto quello di caricare il termine di valenze negative. Non a torto, la gran parte degli studiosi ha voluto interpretare il postmoderno come un'era caratterizzata dalla leggerezza, dal pensiero debole, da una destrutturazione del passato. Argomentazione, questa, che in verità ha beneficiato e beneficia di analisi non solo letterarie, ma pure filosofiche e socioeconomiche, in gran parte provenienti dal paese che prima di tutti ha sperimentato il nuovo corso storico, gli Stati Uniti d'America. Tuttavia, per quanto pregiudiziale possa essere stata la presa di coscienza di una modificazione dell'immaginario, con molta fatica si è cercato di connettere quest'ultima a ragioni più profonde, non immediatamente riferibili a una istituzionalizzazione della crisi dell'umanesimo. Ne è derivata una confusione terminologica che non ha giovato ai tentativi di storicizzazione del fenomeno, alle prove di riconoscibilità artistica, nella fattispecie letteraria, di prodotti nati sotto il segno della postmodernità. E mentre si prendeva atto di un nuovo modello di sviluppo (o di involuzione, a seconda delle categorie politiche di interpretazione) nella produzione letteraria, ideologica, nelle strategie economiche, nell'assetto sociale, ovvero si dichiarava finita l'esperienza della modernità, il dibattito virava verso un presunto esaurimento del postmoderno, quasi si fosse trattato di un'allucinazione, o, per dirla con Terry Eagleton, che ha tematizzato in un suo libro questa ipotesi,<sup>1</sup> di un'illusione della storia.

La citata confusione terminologica nasce da un fraintendimento che si può giustificare in più modi. Il primo, il più semplice, riguarda la mancanza di un'adeguata ricezione della letteratura critica sul postmoderno, come ho detto proveniente in larga misura dal panorama angloamericano. Il secondo, connesso al primo, concerne invece una certa ritrosia degli intellettuali italiani ad accogliere nel loro lessico critico un'espressione come *postmodernismo*. Se si segue e si accetta, difatti, l'ipotesi del Fredric Jameson di *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*,<sup>2</sup> saggio del 1984, trasformato poi in volume nel 1991, ed entrato in Italia negli anni Novanta in traduzione parziale – e solo oggi disponibile integralmente nella nostra lingua –,

<sup>1</sup> Terry Eagleton, *Le illusioni del postmodernismo*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

<sup>2</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991 (trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007).

occorre distinguere il fenomeno storico, il nuovo *Zeitgeist*, l'oggetto diacronico economico-sociale (la postmodernità) dalla sua dominante culturale, la sua espressione sovrastrutturale (il postmodernismo), in questi termini non più definibile come un semplice stile o come una moda culturale. Se si accetta cioè la tesi di una rottura epocale – il fatto, scontato per alcuni, ma non per altri, che non si è più *moderni*, e che dunque i nostri prodotti culturali non appartengono al *modernismo* – è necessario interrogarsi prima di tutto sul “generatore” di tale nuova temperie: quel che Jameson riconosce come la terza e più recente modificazione sistemica del capitalismo borghese, ovvero il primato della produzione immateriale, questa volta multinazionale. Chi postula, pertanto, la fine del postmodernismo – in nome di tendenze neomoderne, come Romano Luperini,<sup>3</sup> o addirittura tratteggiando il sorgere di una nuova era della “mutazione”, come recentemente ha fatto Alfonso Berardinelli<sup>4</sup> – deve fare i conti con un fenomeno ben più ampio, che coinvolge l'economia e la storia sociale. A dire il vero, oggi, il primato del capitalismo avanzato pare ancora indiscusso, spingendo però la letteratura e le altre arti a riservarsi il ruolo di contenitori utopici, di opposizione, di alternativa allo stato di cose presente.

A mo' di premessa, questo ragionamento, fin troppo sintetico e breve, può servire a comprendere l'esito delle periodizzazioni fornite per la letteratura italiana degli ultimi venti-trent'anni. Non può essere un caso se la confusione regni sovrana proprio a partire dagli anni Ottanta, gli anni cioè che hanno più compiutamente delineato una svolta culturale in Italia, determinata in gran parte dall'entrata massiccia della mercificazione in ogni abitudine di vita, dalle prime forme di globalismo economico, dallo stabilizzarsi, insomma, di quella mutazione antropologica individuata da Pasolini nei primi anni Settanta. È viva, difatti, anche nei lettori non specialisti la sensazione che linee di tendenza, scuole, movimenti siano divenuti non più individuabili. E la storiografia letteraria – ancor più certa critica troppo facilmente entusiasta – ha favorito la confusione, credendo di individuare comuni denominatori, gruppuscoli, clan, senza rendersi conto del completo asservimento, di questi, a logiche economico-editoriali, e favorendo una tendenza antropologica alla creazione del “branco”, del fenomeno pseudocollettivo.

Ad ogni modo, Pier Vittorio Tondelli, probabilmente in ragione del fatto di essere etichettato come lo scrittore-simbolo degli anni Ottanta (la sua produzione, infatti, copre perfettamente il decennio), ha subito l'invadenza critica di chi lo ha considerato come il *deus ex machina* della narrativa giovanile, come il padre-padrino dei narratori-anni-Novanta. L'ipotesi che qui intendo sviluppare nasce dall'esigenza di definire meglio l'eredità tondelliana. In particolar modo, ritengo che non giovi allo scrittore emiliano il postulato d'esistenza di un tondellismo nella nostra recente letteratura.

Si può attribuire a Tondelli il coraggio di aver sentito sulla pelle prima di altri l'aprirsi di una nuova stagione, di aver sperimentato la crisi della letteratura, la decadenza del mandato sociale e civile degli intellettuali, di aver abbracciato la linea

<sup>3</sup> Romano Luperini, *La fine del postmodernismo*, Napoli, Guida, 2005.

<sup>4</sup> Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

della leggerezza, già di Arbasino o Citati: ma non si può attribuire integralmente al romanziere di Correggio la causa di un degrado più generale, che tocca la nostra narrativa contemporanea. Tuttavia, non si vuole neppure affermare che Tondelli rappresenti l'ultimo dei pre-postmoderni (orrendo gioco di parole, peraltro privo di senso) o addirittura un tardo-moderno; quanto piuttosto si vuole offrire l'immagine di un autore maggiormente consapevole, rispetto ad altri, della postmodernità e del suo portato anti-umanistico, che, proprio in virtù di questa presa di coscienza, cerca di resistere, da una parte, ristabilendo un rapporto concreto con la scrittura e con l'idea di letteratura, e dall'altra, promuovendo un impegno quasi "sociale" verso le nuove generazioni, ovvero verso il soggetto collettivo che più necessita di una strategia di connessione fra l'esperienza quotidiana e la sua possibilità di narrazione nel tempo postmoderno. Che Tondelli abbia vinto o perso la battaglia, poco importa. Pare sempre più difficile, però, in ragione dello stereotipo giovanilistico che lo accompagna, una lettura più attenta della sua opera.

L'abbattimento dei preconcetti e delle categorie interpretative storicamente acquisite presuppone che all'idea della paternità e della tradizione, all'idea, cioè, che esista una linea di continuità consapevole fra l'esperienza tondelliana e la vacuità postmoderna di scrittori come Enrico Brizzi, Silvia Ballestra, Tiziano Scarpa e altri rappresentanti della cosiddetta giovane narrativa (eternamente giovane in un eterno presente),<sup>5</sup> si sostituisca una pratica critica che permetta di storicizzare le influenze dell'opera tondelliana partendo dai testi e dall'assunto, non secondario, di una deriva sempre più crescente che coinvolge l'istituto letterario nella nostra contemporaneità. Ci si accorgerà, probabilmente, che il Tondelli degli ultimi due romanzi è uno scrittore già *al di qua* del postmodernismo isterico ed emotivo di *Altri libertini* (1980), uno scrittore che investe la letteratura di un valore sociale e pedagogico, tutto teso a creare una sorta di (forse ancora non cosciente) "postmodernismo della resistenza".<sup>6</sup> Così la sua opera, ricca di presagi e resistenze, piena di gratuiti realismi e di possibili allegorie della condizione umana (e giovanile), potrà essere letta alla luce di una dialettica fra accettazione e rifiuto del postmoderno.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> I tentativi di raccogliere sotto l'etichetta di "generazione" gli scrittori nati negli anni Sessanta e Settanta non sono pochi. Si veda ad esempio la raccolta di interviste di Luca Beatrice, *Stesso sangue. DNA di una generazione*, Roma, minimum fax, 1999.

<sup>6</sup> Cito volutamente il sottotitolo del libro di Giuseppe Patella, *Sul postmoderno. Per un postmodernismo della resistenza*, Roma, Studium, 1990.

<sup>7</sup> Le citazioni dai testi tondelliani sono tutte tratte da Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2000 e *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2001. Le referenze sono indicate direttamente nel testo con le sigle rispettive di TR e TS, seguite dal numero di pagina corrispondente.

## 2. Attraverso i quattro romanzi, attraverso gli anni Ottanta

Per stessa ammissione dell'autore, *Altri libertini* – ma il discorso è qui esteso a *Pao Pao* (1982) – sperimenta la «scrittura emotiva», intendendola come ricerca di un «codice sonoro», di un *sound*, secondo quanto affermato nella dichiarazione di poetica *Colpo d'oppio* (1980; TS: 780). E in una conversazione con Tino Pantaloni aggiunge che il primo romanzo non prevede «nessuna teorizzazione, nessun ideologismo» perché «fare lo scrittore vuol dire soprattutto parlare di fatti, non teorizzare» (TR: 1110). L'attenzione è dunque riversata sulla descrizione, sulla sonorità del linguaggio; a Tondelli non interessa la sociologia, quel che si può ricavare dalle sue investigazioni nel gergo giovanile, dal completo appiattimento della letteratura sul linguaggio parlato delle realtà descritte. L'orale corrisponde pienamente al parlato, riprendendo Gianni Celati (cfr. TS: 780 sgg.). Il mentore teorico è addirittura, nelle parole di Tondelli, lo stesso Bachtin (affermazione, di certo, molto restrittiva ed esagerata, se è vero che il romanzo polifonico che il teorico russo aveva in mente era di tutt'altra fattura: semmai è in *Rimini* che si può ricercare una qualche connessione col principio dialogico). Qualche anno dopo, lo scrittore spererà in un affrancamento dal romanzo d'esordio, giudicandolo troppo carico di intimità e poco riuscito nell'intento di rappresentare uno spaccato sociale, certi contesti di disadattamento.

Eppure, in *Altri libertini* sono già presenti alcune rappresentazioni linguistiche della mercificazione artistica e sociale, specie nelle accumulazioni che accelerano il ritmo del testo, in cui ciascun elemento gravita su se stesso offrendo una sorta di lista dell'immaginario sociale che lo scrittore intende *non* descrivere, ma filmare, e più precisamente “montare” (cfr. TR: 1109) con il «cineocchio». Un esempio:

Ma il cineocchio mio amerà, ooohhh se amerà la fauna di questi scassati e tribolati anni miei, certo che l'amerà. L'occhicoidalio mio s'innamorerà di tutti, dei freak dei beatnik e degli hippy, delle lesbiche e dei sadomaso, degli autonomi, dei cani sciolti, dei froci, delle supercette e dei filosofi, dei pubblicitari ed eroinomani e poi marchette trojette ruffiani e spacciatori, precari assistenti e supplenti, suicidi anco ed eterosessuali, cantautori et beoni, imbrachi sballati scannati bucati e forati. E femministe, autocoscienti, nuova psichiatria, antipsichiatria, mito e astrologia, istintivi della morte e della conoscenza, psicoanalisi e semiotica, lacanian jughiani e profondi. Eppoi tutti quanti gli adepti di Krishna, di Geova, del Guru, del Bramino, dello Yogi. Indi ogni discendenza, bambini di Dio, figli di Dioniso Zagreo, nipotini di Marx, illegittimi di Nietzsche, pronipoti del Marchese, figlioletti delle stelle, sorelline di Lilith luna nera e fratellini di prometeo incatenato, anche bastardini di Frankenstein, abortini di Caligari, goccioline di Nosferatu. [...] Io li filmerò. (TR: 140-141).

La “fanfara” offre la sensazione di un vero e proprio pasticcio isterico tipicamente postmoderno, per nulla parodico:<sup>8</sup> i soggetti, i personaggi della letteratura, le categorie estetiche, le discipline e le rappresentazioni sociali sono elencati come fossero merci, sono totalmente de-potenziati, ridotti al rango di infima figurazione, reificati del tutto. È un passaggio testuale, questo, che esemplifica un modello di scrittura che verrà ripreso dagli scrittori della recente generazione più attenti al valore sociale della letteratura (vi si possono accostare, senza alcun problema, certi passi di *Superwoobinda* (1998) di Aldo Nove, ad esempio). Quel che conta evidenziare è il ripiegamento della scrittura di *Altri libertini* su un orizzonte fonico e sonoro che, però, non esclude un richiamo allegorico a una condizione umana distopica e alienata. Anche se quotidiana, bassa, colta “dal di dentro”.

È in *Pao Pao* che probabilmente la scrittura emotiva fa emergere le sue contraddizioni. La narrazione si allarga a un vissuto collettivo, a un destino comune, seppur colto nel rito di passaggio della leva militare, cui subentra, però, un’irruzione improvvisa della Storia – la strage del 2 agosto 1980 alla stazione di Bologna – troppo frettolosamente accantonata e fatta convergere con la storia intima dell’incontro con Lele («Ma quella sera del due agosto ottanta è stata anche la sera in cui ho rivisto il mio Lele», TR: 272). Piuttosto l’accelerazione continua del romanzo, il ritmo serratissimo, senza un attimo di respiro, esemplifica una vera e propria fuga dalla Storia (anche questa postmoderna), un gettare nell’oblio gli eventi, assorbendoli come fossero attimi indecidibili di un passato che non si può cogliere (una fine della memoria collettiva), e rimanda ad un’ansia frenetica verso qualcosa che deve arrivare. Per questo motivo, il romanzo è come se si disponesse in una a-temporalità eternamente orizzontale, in cui anche lo spazio è chiuso in sé, senza possibilità di coordinate. È il presagio di un futuro inaccessibile e spaventoso. E tale chiusura è tangibile nella sostanziale coincidenza tra *incipit* ed *explicit* (il romanzo si chiude con il ritorno tematico delle prime parole).

Sinteticamente, i due romanzi frequentano i terreni di una scrittura densa e spigolosa, a tratti incapace di sollevarsi a un livello più alto di consapevolezza. Il flusso continuo di parole infrange la forma, che appare indefinibile, travolta dall’ansia di raccontare. Si può parlare di una prima fase tondelliana, in cui la narrazione coincide con l’emozione, con la ricerca del suono che sappia rendere, anche in via contraddittoria, una certa atmosfera vitale.

È *Rimini* (1985) a inaugurare un nuovo modo di intendere il romanzo. A partire da un’attenzione maggiore – quasi totale – rivolta all’architettura della narrazione e dei punti di vista, secondo una bachtiniana «“visione polifonica del romanzo”» (TR: 1166). È l’intreccio come incrocio di destini a interessare Tondelli. Ma anche l’importanza che può avere la forma del romanzo nell’era del postmoderno.

*Rimini* può difatti essere considerato un romanzo sull’arte, e in particolare sulla letteratura. Non è casuale che, celebrando il completo degrado della ricezione artistica, l’equiparazione tra cultura alta e cultura di massa, con uno sguardo antropologico

<sup>8</sup> La tesi di una sostituzione, nel postmodernismo, della parodia con il *pastiche* è notoriamente jamesoniana.

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

questa volta critico e cinico, Tondelli assegni a uno scrittore, Bruno May, il compito di rappresentare con la sua morte il sacrificio di una letteratura schiacciata dal mondo delle comunicazioni. Nel romanzo la vita umana corrisponde totalmente alla vita commerciale, alla mercificazione della carriera. Anche l'arte è piegata dal regresso, tanto che non esiste più uno sguardo oggettivo e di valore su di essa (e i luoghi in cui essa ha cessato di essere arte non sono più le stazioni di provincia, bensì le grandi capitali della cultura europea). Durante i lavori di ristrutturazione del suo negozio di antiquariato, Beatrix pare sperimentare tale degrado:

A Parigi i prezzi le apparvero immediatamente proibitivi. Comprò alcuni quadri con la consapevolezza che non li avrebbe mai venduti per la loro bruttezza, ma costavano poco. Erano tele di piccolo formato e rappresentavano alcune marine, tre nudi femminili con chitarra e un ritratto di gentiluomo. Furono i pezzi che vendette per primi. (TR: 451)

In Bruno May, poi, appare tutta la difficoltà dello scrittore non ancora asservito alla logica del mercato librario, dei premi letterari. È la figura più vicina allo spirito del Tondelli creatore di un'opera di resistenza. La fine tragica del personaggio, il suo suicidio, la dicono lunga sulla sorte della letteratura. Per la prima volta, Tondelli riesce a creare una metanarrazione funzionale a un contesto sociale perspicuo. È forse questa, insieme a *Camere separate* (1989), la testimonianza di una scrittura che ancora intende dare un giudizio sui propri tempi, seppur già totalmente annegati nella postmodernità, in una Rimini di luci, suoni, discoteche, affogata nelle droghe e negli spettacoli psichedelici.

Nell'ultimo romanzo – il più riuscito dei quattro, senza dubbio – le ragioni letterarie del dissenso, della difficoltà che deriva dalla condizione esistenziale, vengono filtrate e rielaborate nel conflitto dialogico fra Leo e Thomas. L'accettazione dell'"amore separato" fa tutt'uno con l'accettazione della separazione della letteratura dal mondo: non è un caso se il romanzo si conclude evocando il rito della «sopravvivenza della letteratura» (TR: 1101), una sorta di valore di resistenza, l'unico a cui potersi rivolgere per trovare un rifugio per la comprensione di se stessi. La terza persona permette allo stesso Tondelli di separarsi dalla materia di narrazione, di rappresentare la solitudine dello scrivente. Basti citare in coda al romanzo:

Allora, forse, tutta la sua vita, il suo essere separato, non è altro, come aveva compreso perfettamente Thomas, che una elaborata messa in scena della propria, inestinguibile, volontà di svenimento; la spettacolarizzazione pubblica di un complesso di colpa, di un'angoscia che lui ha sentito forse fin dal primo giorno in cui ha aperto gli occhi al mondo, e cioè che non sarebbe mai stato felice. E questo senso di colpa, per essere nato, per aver occupato un posto che non voleva, per l'infelicità di sua madre, per rozzezza del suo paese si è dislocata in un mondo separato, quello della letteratura, permettendogli di sopravvivere, anche di gioire, ma sempre con la consapevolezza che mai la pienezza della vita, come comunemente la intendono gli altri, sarebbe stata sua. (TR: 1103)

---

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

Insomma, nel passaggio alla maturità, Tondelli abbandona l'esperienza di un'adesione entusiastica e linguistica al postmodernismo, e ricerca una forma narrativa capace di fronteggiarlo e, nello stesso tempo, di rappresentarlo. È come se Tondelli fosse consapevole della fine della modernità, ma esercitasse con la scrittura una potenziale (e anche problematica) pratica di resistenza, per verificare la possibilità stessa della letteratura dopo il crollo dell'umanesimo. Dallo scrittore totalmente avvolto nella materia dei primi due romanzi, si passa al costruttore di intrecci e infine al narratore esterno, quasi distaccato, "separato", appunto come dal titolo dell'ultimo romanzo. Lo stesso linguaggio disperde il manierismo barocco di *Altri libertini* e sceglie la formula dell'attenuazione, della normalizzazione; Tondelli mostra come la stilizzazione e l'accento posto sulla formalizzazione apparentemente facciano perdere al testo la sua freschezza, ma in verità sedimentino, in una sorta di inconscio lontano e inaccessibile, le ragioni di scrittura. Qui è la forma del contenuto ad aver la meglio sul contenuto stesso.

### 3. Dereificare Tondelli

Se verificiamo direttamente sull'iter testuale tondelliano le principali connotazioni del postmodernismo così come definite da Jameson – e ovvero, in generale: nascita di un sublime isterico, eternizzazione del tempo, fine della storicità, declino dell'affetto, fine della memoria, citazionismo esasperato, abolizione della distanza critica, e così via – ci accorgiamo che l'opera di Tondelli può essere vista come sintomo di una trasformazione epocale (e letteraria) in atto. L'interesse per la forma, negli ultimi due romanzi, sembra rimarcare la posizione dello scrittore nei confronti di tale mutazione: dando risalto all'intreccio, alla costruzione del testo, Tondelli postula la possibilità di una autorità autoriale, di un soggetto esterno capace di produrre letteratura. Nulla di più lontano dall'autocompiacimento narcisistico degli scrittori italiani contemporanei.

È in questo senso che, di fronte al crollo dello statuto letterario e all'ascesa della leggerezza entusiastica, Tondelli sembra trovarsi *in limine*: certo, le sue costruzioni stilistiche, nate da un'esigenza di realismo e mimesi e dalla volontà di addentrarsi nell'immaginario delle sue creature, hanno offerto la possibilità di una distorsione da parte dei suoi seguaci. La grande differenza sta dunque nell'atteggiamento nei confronti della letteratura: è come se negli ultimi due romanzi, e particolarmente in *Camere separate*, venisse celebrato il funerale della letteratura, con una esile speranza di sopravvivenza colta nella possibilità di una scrittura ai margini, ai limiti della separazione dal mondo. Quanti dei nostri scrittori contemporanei hanno sentito il bisogno di chiarire la loro posizione nei confronti della letteratura e del rappresentabile?

Con il progetto *Under 25*, poi, Tondelli esemplifica la necessità interiore, da parte della letteratura, di comprendere la mutazione sulla pelle di quei soggetti che ne vivranno la compiutezza futura. In questo impegno editoriale sta la speranza di ridurre lo scarto, sempre più grande, fra letteratura e mondo, e un bisogno di distaccare la scrittura dalla cultura imperante del visibile, e poi del virtuale. Se queste sono le ragioni, il Tondelli giovanilista dovrà pur cadere come stereotipo. D'altra parte, il segno più tangibile della museificazione di Tondelli sta nella sua trasformazione in classico, nella sua trasformazione in riferimento e modello. Come è toccato in sorte agli sperimentalismi: il postmoderno vive laddove l'avanguardia comincia ad essere studiata nelle università, viene accademizzata, perdendo la sua spinta sovversiva. Il capitalismo – lo diceva già Franco Fortini in *Verifica dei poteri* – ha la facoltà, quasi intangibile, di assorbire qualunque contraddizione esistente, qualunque contenuto di possibilità utopiche che funzioni come demistificazione della realtà concreta. Anche per i prodotti letterari del capitalismo avanzato, le nostre categorie mentali, sempre più avvezze alla mercificazione dei contenuti, hanno formulato etichette stereotipate, nascondendo e spegnendo, nella canonizzazione marmorea, qualsiasi contraddizione ancora vivente.

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

In un recente libro di Elisabetta Mondello, dal titolo già eloquente, che rappresenta un'analisi del rapporto fra Tondelli e i narratori degli anni Novanta, si dice a chiare lettere che «Tondelli è vissuto come un “classico” di una modernità letteraria cui i giovani sentono di appartenere».<sup>9</sup> Tale appartenenza è già il sintomo di uno svuotamento della produzione tondelliana, di un assorbimento delle potenzialità reali della sua opera, in virtù di una sua normalizzazione stilistica, maggiormente godibile per il pubblico del tardo capitalismo italiano. Se queste sono le premesse, circoscritte al rapporto fra Tondelli e i cosiddetti giovani narratori, una ipotesi di tradizione del postmoderno pare crollare, a meno che non concepiamo un nuovo modo di intendere la tradizione, anche provocatorio.<sup>10</sup> Il rapporto col passato – con un passato immediato, già divenuto classico – non è più lineare, ma costituito da una storicità franta, quasi benjaminiana, fatta di rotture, ripensamenti, crolli. Se esiste una tradizione del postmoderno, bisogna dapprima capire cosa voglia dire, nel postmoderno, fondare una tradizione e coltivarla.

È certo che non si può fare a meno di contestualizzare e storicizzare: solo attraverso queste operazioni abbiamo compreso, probabilmente, il reale rapporto, nient'affatto scontato, che Tondelli intrattiene con il dopo-Tondelli. Ha scritto Enrico Palandri:

l'ammirazione [per Tondelli] si è accompagnata purtroppo a un tentativo di astrarre Pier dai suoi contesti, di farne una specie di campione spirituale di una nuova sensibilità. Caricare Pier di centralità ha finito paradossalmente per congelarne la vitalità seppellendolo in un ambito più marginale, decisivo per i tondelliani ma ininfluenza per gli altri. Lo ha sottratto alla generazione cercando di consacrarlo come classico, sottolineandone una tensione religiosa e trascendente in opposizione alla sua storicità, spesso prescindendo dalle opere in una sorta di adesione ideale alla persona. Ma i classici non possono essere costruiti in questo modo, altrimenti non avremmo classici.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 18. A p. 34 leggiamo pure: «Lo scrittore emiliano non si spinge fino ad abbracciare totalmente, come farà un'area delle scritture nel decennio successivo, le modalità tipiche del Postmoderno: l'indebolimento del soggetto, la “crisi dei fondamenti”, la sostituzione del linguaggio alle cose, l'intertestualità, la produzione mitica massmediatica, l'uso di uno sperimentalismo “normalizzato” adatto a un consumo di massa».

<sup>10</sup> Mi sembra sia questo lo spirito che anima alcune pagine del bel libro di Matteo Di Gesù, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2003, in part. pp. 9-49.

<sup>11</sup> Enrico Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 96.

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

Occorre *dereificare* Tondelli, ristabilire la sua storicità attraverso un'operazione critica capace di studiare il suo contributo alla letteratura italiana senza le cristallizzazioni concepite dal mercato. Seguendo due vie, non distinte, ma dialetticamente connesse: da una parte, interrogandoci sulle nostre categorie interpretative, con il sospetto che esse siano viziate dall'orizzonte stesso in cui si collocano, che è, ad oggi, ancora quello del postmoderno, sempre restio, per sua natura, a farsi storicizzare; dall'altra, mirando al cuore del testo, ricercando in esso le testimonianze in atto del suo rapporto col tempo, senza lasciar spazio a presupposizioni e cogliendolo come sintomo di un immaginario e di una sensibilità. È indubbio che dereificando Tondelli, si modificherà la visione che abbiamo dei suoi esiti. La critica letteraria ha il compito di proporre una cronologia della nuova letteratura, ma soprattutto ha il dovere di distinguere, nel senso etimologico del termine *critica*, i libri validi da quelli non validi, abbandonando finalmente la tendenza – anch'essa strumentale, postmoderna e compromessa – a formare, in modo del tutto autoreferenziale, scuole, gruppi, ondate, che l'esperienza ha visto frantumarsi nel giro di un *battage* pubblicitario o di una campagna editoriale.