

5707

Chiara Panzieri

*Dal sound del parlato di Altri libertini al silenzio  
di Camere separate: un percorso linguistico*

Il testo emotivo è 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. Il testo emotivo fotte l'inconsolabile solitudine di essere al mondo.

P.V.Tondelli, *Colpo d'oppio*.

(per A.)

Notte raminga e fuggitiva lanciata veloce lungo le strade d'Emilia a spolmonare quel che ho dentro, notte solitaria e vagabonda a pensare in auto verso la prateria, lasciare che le storie riempiano la testa che così poi si riposa, come stare sulle piazze a spiare la gente che passeggia e fa salotto e guarda in aria, tante fantasie una sopra sotto all'altra, però non s'affatica nulla. Correre allora, la macchina va dove vuole, svolta su e giù dalla via Emilia incontro alle colline e alle montagne oppure verso i fiumi e le bonifiche e i canneti. Poi tra Reggio e Parma lasciare andare il tiramento di testa e provare a indovinare il numero dei bar, compresi quelli all'interno delle discoteche o dei dancing all'aperto ora che è agosto e hanno alzato persino le verande per godersi meglio le zanzare e il puzzo della campagna grassa e concimata. Lungo la via Emilia ne incontro le indicazioni luminose e intermittenti, i parcheggi ampi e infine le strutture di cemento e neon violacei e spot arancioni e grandifari allo iodio che si alzano dritti e oscillano avanti e indietro così che i coni di luce si intrecciano alti nel cielo e pare allora di stare a Broadway o nel Sunset Boulevard in una notte di quelle buone con dive magnati produttori e grandi miti. Ne immagino ventuno ma prima di entrare in Parma sono già a trentatré, la scommessa va a puttane, pazienza, in fondo non importa granché. (AL: 67-8)

L'incipit di *Viaggio*, uno dei racconti di *Altri libertini* (1980), ci porta direttamente dentro la scrittura emotiva di Tondelli, dentro un ritmo che prende il lettore per portarlo dentro il racconto, nei pensieri della voce che sta narrando.

La notte, prima di tutto, che liricamente appare, due volte in sole tre righe, senza articoli a introdurla, immensa e totale, unico soggetto e mezzo della situazione narrata. Su di lei

4697

vengono proiettati gli stati d'animo del narratore, attraverso la doppia coppia di aggettivi *raminga/fuggitiva* e *solitaria/vagabonda*, e a lei viene attribuita l'azione passiva di essere *lanciata veloce lungo le strade d'Emilia*. Nella scrittura non c'è un personaggio (il soggetto), non c'è un'automobile (il mezzo), ma noi lettori siamo già dentro quella notte e su quella macchina, senza meta, in fuga, soli.

Segue la serie ininterrotta di verbi all'infinito, a cadenzare il racconto come schiocchi di dita su una base blues. I primi due infiniti, *a spolmonare* e *a pensare*, sono ancora legati dalla preposizione *a* al participio passato di movimento *lanciata*, da cui dipendono grammaticalmente, lasciando suggerire la costruzione 'una notte passata a...'. Gli altri infiniti si presentano 'slegati' a descrivere le azioni di pensiero compiute dalla voce che narra. La possibilità di usare l'infinito in maniera 'slegata' non è solo una risposta alla volontà di imitare il parlato, ma è anche uno strumento letterario per mettere in rilievo l'azione, senza imprigionarla in gabbie morfologiche. Un verbo espresso all'infinito ha infatti una potenzialità nominale, non è bloccato morfologicamente, ma è potenzialità semantica pura: l'azione diventa assoluta, «sottratta ad ogni coagulazione di persona, di numero, di tempo, disponibile ad ogni riempimento modale» (Altieri Biagi 1980: 199) e il lettore si sente maggiormente chiamato a dividerne effetti e sensazioni, a partecipare di quell'azione. È come se la voce narrante ci dicesse: "Sentite anche voi, lettori, le stesse emozioni? Avete mai pensato in auto, la notte; siete mai stati sulle piazze a spiare la gente; avete provato a indovinare il numero dei bar? Siete stati anche voi dentro questi verbi, li avete riempiti di persone e di tempi?".

Poi il racconto prende piano le mosse e quell'io accennato all'inizio dal verbo *quel che ho dentro* riprende il suo spazio e riempie i verbi con la prima persona singolare di *incontro* e *immagino*. E dopo l'a capo infatti la voce narrante inizia davvero a raccontare:

Stamattina mi sveglia alle sette e un quarto il Gigi (...). (AL: 68)

A raccontare una di quelle *storie*, come le tante di *Altri libertini*, che riempiono la testa che così si riposa e non s'affatica, *tante fantasie una sopra sotto all'altra*.

Il chiasmo *una sopra sotto all'altra*, richiama anche, se vogliamo, «gli amati elenchi» (Severini 1992: 107) di Tondelli: accumulazioni caotiche che caratterizzano la scrittura di queste storie. Ne incontriamo già alcuni esempi: quando descrive il paesaggio della via Emilia (*incontro alle colline e alle montagne oppure verso i fiumi e le bonifiche e i canneti*), le insegne dei bar (*le indicazioni luminose e intermittenti, i parcheggi ampi e infine le strutture di cemento e neon violacei e spot arancioni e grandifari allo iodio*) e le notti americane (*dive magnati produttori e grandi miti*). Notti americane, come anche la *prateria* poco sopra, che fanno parte di quella realtà sognata e mitizzata che Tondelli accosta continuamente, con ironia, alla realtà vera dell'Emilia vissuta e raccontata.

Se osserviamo il movimento della sintassi notiamo che anche il periodare scivola via, come lungo una strada dritta. Ma è un percorso costruito attentamente, con grande consapevolezza linguistica, e che si snoda attraverso cinque periodi abbastanza lunghi. I legami interni ed esterni sono semplici e leggeri, realizzati per lo più da congiunzioni coordinanti, pronomi, avverbi, o con l'aiuto della punteggiatura. È uno sgranare di pensieri giustapposti, uno dietro l'altro, che non argomenta, ma elenca. Chi legge segue il percorso dei pensieri, e ricostruisce da solo i legami logici taciuti.

Un'ultima osservazione sul lessico: le parole sono scelte e mescolate da Tondelli con sapienza, come perle sul filo sintattico delle frasi. Notiamo soltanto: l'attacco lirico con gli aggettivi *raminga/fuggitiva*; le espressioni colloquiali *spolmonare, far salotto*; la neoformazione *pensierare*; le forme gergali *tiramento di testa, va a puttane*.

Tondelli non registra delle voci che parlano, ma lavora con la lingua, la 'fa suonare', servendosi di ogni suo elemento/strumento, per «inventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato» (Arbasino 1959, citato in LA: 8). Ed è evidente che questo sound non è il risultato di un trasferimento passivo sulla pagina del parlato, ma è invenzione continua e paziente. Lo scrittore coglie il suono della lingua parlata e, senza 'copiarlo', lo ricrea sulla pagina scritta, utilizzando le risorse infinite della lingua: una ricerca resa necessaria dalla scelta di una scrittura emotiva. Perché le storie che Tondelli vuole raccontarci sono storie emotive: lo spazio emozionale della sua Voce, che risale dentro la scrittura, e gli spazi

emozionali delle voci, confuse e smarrite, dei suoi personaggi. Come spiega lui stesso, «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”» (LA: 7). E - apro una piccola parentesi, per un'altra occasione - forse anche l'unica lingua che si possa insegnare<sup>1</sup> ...

Osserviamo di nuovo il testo, sempre dal racconto *Viaggio*, quando il protagonista decide di lasciare Dilo.

È finisce così ... Una notte mi alzo dal letto e prendo a girare per casa e guardare dalla finestra il cielo, poi torno sotto le coperte e mi alzo e prendo una matita e scrivo “Caro Dilo ti lascio che sono stato tanto bene assieme a te come mai mi era accaduto e non importa che ora ti dica quanto ti ho amato e ti amo, perché sai benissimo che non appena riguardi a quello che siamo stati, li trovi facilmente i segni del nostro amore. Sono tutti li che dicono ciao a me che me ne vado perché proprio non ce la faccio a immaginarmi il tempo dello squagliamento e del deterioramento, con te che arriverai qui e comincerai a cancellare tutto e io non voglio che si apra la battuta di guerra, tutti e due lanciati a stracciare le belle cose che siamo stati, c'è solo tristezza quando si finisce una storia come la nostra, lasciamola dunque così, io non voglio infierire.” Dopo, via.

A Milano Gigi e Anna sono contenti di rivedermi (...). (AL: 117)

Il flusso dei pensieri, ininterrotto, guida il ritmo sintattico dei periodi: la serie iniziale di *e*, preceduta dai puntini di sospensione, collega le frasi brevi che descrivono, elencandoli, i gesti della voce narrante.

Segue il testo del biglietto per Dilo, formato da frasi brevi, e tra i legami interni notiamo la presenza di nove *che*, con diversa funzione sintattica: da un *che* polivalente esplicativo - a metà strada tra il causale e il concessivo - al *che* dichiarativo, al *che* pronomale relativo.

<sup>1</sup> «La via di una grammatica capace di parlare alla vita, penso, nasce proprio di qui. Quando sentiamo che i testi raggiungono i laghi del cuore e la loro assetata verginità; quando sentiamo i nostri laghi profondi ribollire, mugghiare, cantare; e da laggiù affiorano, con la commozione (il segno che siamo stati colpiti), voci vocine e vocioni, e proteste, domande, preghiere. Le parole autentiche della finitezza sono tutte preghiere. Anche le bestemmie. Forse, anzi, queste voci così maltrattate sono le più vere. La grammatica, dicevo, comincia di qui, poiché proprio qui si radica la scoperta del potere della parola, e, in essa, del miracolo delle lingue.» (Frasnedi 1999).

L'impiego di un unico connettivo generico, che assume su di sé diverse funzioni, è uno dei tratti dell'italiano neostandard, oggi in via di integrazione, e Tondelli se ne serve per richiamare il ritmo della lingua parlata: le frasi sembrano 'snocciolate' una dietro l'altra, per la presenza ripetuta del *che*, e solo a una lettura più attenta ci accorgiamo che a volte sono invece una dentro l'altra. La coesione del testo scritto rimane forte – un solo caso di *che* polivalente – e riesce nello stesso tempo a ricreare la musica del parlato. Così, nella frase relativa, l'uso del paradigma *che, di cui ecc.*, al posto di *il quale, del quale*, è un chiaro esempio di semplificazione, con la codificazione della dipendenza sintattica e del caso sullo stesso elemento, e permette allo scrittore la ripetizione dello stesso suono *che*. Anche le congiunzioni subordinanti presenti nel testo, *come, quanto, quando, perché*, fanno parte dei pochi tipi più usati nello standard e di conseguenza arricchiti di funzioni e valenze semantiche. I parlanti organizzano infatti il testo in microstrutture sintattiche, mantenendo comunque intatta la tessitura del discorso, in una collaborazione continua di piano sintattico e piano semantico.

E risalta, dopo il biglietto, la frase a nodo avverbiale (*Dopo, via.*): secca, decisa, un colpo di batteria, senza ritorno, come sarà l'addio tra i due amanti. È l'avverbio *via* che sostiene la frase, riempiendola di significato e acquistando così una maggiore forza comunicativa: nel paragrafo successivo siamo già, noi lettori insieme alla voce narrante, a Milano. La frase risalta e fa risaltare il non detto, l'azione sottintesa dell'andarsene via, in forte antitesi con la lentezza dell'elenco iniziale di verbi di movimento: *mi alzo (...) prendo (...) torno (...) mi alzo (...) scrivo (...)*. Tondelli non ci descrive l'incertezza sofferta della decisione di lasciare Dilo e neppure la velocità della partenza: ma se all'inizio di *Caro Dilo (...)*, il lettore vede l'io narrante che scrive il biglietto a matita, alla fine è con lui sulla porta a rileggerlo un'ultima volta e partire. Non sono necessarie le descrizioni: è il ritmo della sintassi che cambia, rallenta e accelera, e coinvolge il lettore, lo chiama a collaborare. Una sintassi «affettiva» (Sornicola 1981: 111), in cui i rapporti semantici diventano fondamentali.

La frequenza dei pronomi personali, tipica della varietà colloquiale, contribuisce anche a personalizzare e a enfatizzare il discorso: ridondanze (*li trovi facilmente i segni del nostro*

*amore*), all'interno di verbi pronominali (*me ne vado, non ce la faccio, a immaginarmi*), come soggetto della frase (*io non voglio*), *si* passivante (*si finisce*).

Un accenno, infine, alla tenuta del congiuntivo (nella soggettiva *non importa che ora ti dica* e in dipendenza dal verbo di volontà *io non voglio che si apra*), in quanto strumento del pensiero ipotetico e filtro delle manifestazioni affettive.

Vorrei riprendere, per passare al silenzio di *Camere separate*, l'osservazione fatta sul *che* polivalente nel biglietto di addio per Dilo:

Caro Dilo ti lascio *che* sono stato tanto bene assieme a te (...). (AL: 117)

È un *che* indeciso tra un valore causale e un valore concessivo: 'ti lascio anche se ti amo, proprio perché ti amo. Perché *sono stato* (il passato prossimo, tempo vicino al presente) bene con te, ma, nonostante ciò, ho paura del *tempo dello squagliamento e del deterioramento*'. Il bisogno di assoluto e di eternità è più forte del dolore della separazione e interviene a spezzare un legame prima che si deteriori. La decisione viene presa qualche mese dopo la morte di Michel, e la voce narrante conferma di non riuscire *a sopportare questo pensiero di morte*. Ma 'congelare' l'amore prima della fine non basterà a conservarlo, come scopre più avanti il protagonista di *Viaggio*:

Ma poi la svoglia mi prende perché capisco che non c'è più nulla da fare e quando un amore finisce, finisce sul serio e non ci sono pezze o nostalgie che lo possano togliere dal sepolcro. Purtroppo. (AL: 129)

Amore e morte, già in *Altri libertini*, come in *Camere separate* (Sinibaldi 1992). Ma in *Camere separate* l'amore tra Leo e Thomas si è già affrancato da un'idea assoluta dei sentimenti:

Era una prospettiva diversa con Thomas. Sapeva, fin dall'inizio, che mai lui avrebbe potuto essere "tutto". Per questo chiamava il loro amore "camere separate". Lui viveva il contatto con Thomas come sapendo, intimamente, che prima o poi si sarebbero lasciati. (CS: 101)

La morte di Thomas rende definitivo e certo l'abbandono e tutto il libro è un tentativo continuo di trovare e ri-trovare una identità, sulla base di questa dolorosa certezza. Sappiamo subito infatti che Thomas è morto e che Leo è *sempre più solo. Più solo e ancora più diverso.* (CS: 9)

*Camere separate* diventa allora anche il bilancio di un'esistenza e di una scrittura, ma la ricerca di parole, che possano rendere possibile questo sguardo dentro se stessi, sembra condurre al silenzio.

Osserviamo l'incipit del romanzo, che è anche l'incipit del Primo Movimento, intitolato *Verso il silenzio.*

Un giorno, non molto distante nel tempo, lui si è trovato improvvisamente a specchiare il suo viso contro l'oblò di un piccolo aereo in volo fra Parigi e Monaco di Baviera.

All'esterno, ottomila metri più sotto, la catena delle Alpi appariva come una increspatura di sabbia che la luce del tramonto tingeva di colori dorati. Il cielo era un abisso cobalto che solo verso l'orizzonte, in basso, si accendeva di fasce color zafferano o arancione zen.

Inquadrato dalla ristretta cornice ovoidale dell'oblò il paesaggio gli parlava del giorno e della notte, dei confini fra i mondi della terra e dell'aria e da ultimo, allorché si accese una luce nella carlinga e su quell'olografia boreale apparve il riflesso del suo volto appesantito e affaticato, anche del sé. La sua faccia, quella che gli altri riconoscevano da anni come "lui" – e che a lui invece appariva ogni giorno più strana, poiché l'immagine che conservava del proprio volto era sempre e immortalmente quella del sé giovane e del sé ragazzo – una volta di più gli parve strana. Continuava a pensarsi e a vedersi come l'innocente, come colui che è incapace di fare del male e di sbagliare, ma l'immagine che vedeva contro quello sfondo acceso era semplicemente il viso di una persona non più tanto giovane, *con pochi capelli fini in testa, gli occhi gonfi, le labbra turgide e un po' cascanti, la pelle degli zigomi screziata di capillari come le guance cupree di suo padre.* In sostanza un viso che subiva, come quello di ogni altro, la corruzione e i segni del tempo. (CS: 7-8)

Il romanzo inizia nell'indeterminatezza: di tempo (*Un giorno, non molto distante nel tempo*, dove l'introduttore del nome è indeterminativo e il modificatore non aggiunge

informazioni utili, dal momento che non sappiamo in quale tempo la voce inizia a narrare), di persona (*lui*, soltanto una terza persona singolare), di luogo (*in volo fra Parigi e Monaco di Baviera*, in mezzo al cielo). Ma nel paragrafo successivo ecco un'indicazione puntuale, *ottomila metri più sotto*, ad indicare la catena delle Alpi: dall'indeterminatezza ci sentiamo cadere, in profondità, quasi a suggerire anche la direzione della ricerca, di quello specchiarsi improvviso e vedere il proprio volto riflesso. Anche il cielo diventa *un abisso*.

Il viaggio all'interno di se stesso comincia proprio dal vedere il proprio volto riflesso sul paesaggio, che *gli parlava (...) anche del sé*. E subito il suo volto diventa *la sua faccia*: anche il sinonimo scelto indica la diversità tra l'immagine di sé che egli conserva e quella che gli altri riconoscono *come "lui"*. In tutto il romanzo lo sguardo, le visioni, le immagini si impongono al lettore, come testimoni più fedeli e veri della realtà rispetto all'ambiguità e alla debolezza delle parole, del linguaggio: Leo vede l'abbraccio di Thomas, ma non riesce a sentire la sua voce (CS: 9); il loro incontro è giocato sugli sguardi, sui silenzi e non sulle parole (CS: 21); Leo non trova in nessun vocabolario umano le parole per definire chi è per lui Thomas (CS: 38); nel loro ultimo incontro in ospedale Leo balbetta solo qualche frase di circostanza, mentre vede solo gli occhi spalancati di Thomas (CS: 38).

Anche il movimento della sintassi segue il ritmo lento dello sguardo di Leo, che si posa sul paesaggio, sugli oggetti, sulle persone. Un ritmo che percorre il tema principale, la perdita di Thomas, con riflessioni e ricordi su diversi livelli e toni, attraversando le tre parti del romanzo. Nell'incipit troviamo un ritmo pacato, di apertura, con tre paragrafi che si allargano in crescendo, passando dal cielo al viso di Leo. Il terzo paragrafo, il più lungo, ha una struttura articolata, con incisi e congiunzioni subordinanti, che si scioglie nell'elenco descrittivo finale del volto. Notiamo soprattutto la tessitura dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi che si annullano alla fine nei sintagmi indeterminati *una persona, un viso*. È questa forse l'unica forma di resistenza per sopravvivere al dolore: la consapevolezza di un sentire e di un subire comune, *come quello di ogni altro*, nel conquistare e accettare la propria personale solitudine.

Solo da qui è forse possibile affrontare *la corruzione e i segni del tempo*, in antitesi con l'immagine innocente di una realtà *sempre e immortalmente* giovane. Ma è una ricerca



difficile, incompiuta, in un percorso narrativo sinuoso, che torna continuamente sugli stessi motivi e sulle stesse domande, registrando parziali successi e parziali fallimenti, in un continuo venire a patti tra illusione e realtà.

Così come nella ricerca di dare un nome all'amore di Leo e Thomas:

Giorno dopo giorno, seppure attraverso il disagio della lontananza, il loro rapporto si assestava e, paradossalmente, stava approdando a un equilibrio nuovo. La piccola frase, in realtà molto meno di una frase, solo due parole il cui significato però apparì a Leo disteso e sufficiente come un concetto ben elaborato, la piccola frase che si trovò a scrivere in una di queste lettere fu "camere separate". **E** spiegò a Thomas **che** avrebbe voluto, con lui, un rapporto di contiguità, di appartenenza ma non di possesso. **Che** preferiva restare solo, ma nello stesso tempo, pensava a lui come all'amante prediletto, al favorito di un fidanzamento perenne. **Che** non dovevano temere della loro solitudine, anzi viverla come il frutto più completo del loro amore perché, in fondo, pur nella separatezza, loro si appartenevano e continuavano ad amarsi. **Che** ogni anno avrebbero trascorso la primavera e l'estate insieme, viaggiando, e **che** ognuno, durante l'inverno, avrebbe lavorato ai propri progetti. **Che** era una scelta difficile, soprattutto diversa, ma **che**, in cuor suo, Leo non si sentiva di fare altrimenti. **Che**, infine, a "camere separate" lui sarebbe stato fedele fino alla morte. (CS: 177-8)

Il ritmo della ricerca e della fatica di Leo di spiegarsi e spiegare a Thomas la scoperta di *camere separate* si serve dei mezzi linguistici della concessione (*seppure, pur*), delle avversative - che realizzano la relazione concessiva nella sequenza di frasi - (*ma non, ma nello stesso tempo, anzi, ma*), della sfumatura ipotetica del condizionale (*avrebbe voluto, avrebbero trascorso, avrebbe lavorato*).

La lunga serie di *che* dichiarativi, introdotta da *E* a suggerire un discorso iniziato, si allunga nel discorso, come una nota insistita, ripetuta sul pianoforte, a prevenire ogni possibile obiezione, a contrattare la possibilità di *un equilibrio nuovo*. Una nuova forma di relazione che possa rendere il loro amore *perenne*, realizzata dal sintagma "camere separate", dislocato prepotentemente all'inizio dell'ultima frase. Che tragicamente si chiude sul silenzio della formula *fedele fino alla morte*.

I ritorni, le pause, le variazioni di ritmo nel romanzo producono, come scrisse Tondelli in una lettera al traduttore tedesco, «una concentrazione di emotività, una compressione di sentimento che poi, inevitabilmente, esplose a seconda della sensibilità individuale» (OR: 1219), nei silenzi lasciati aperti dalla scrittura.

## BIBLIOGRAFIA DELLE CITAZIONI

### OPERE DI PIER VITTORIO TONDELLI

AL = Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980, (si cita dalla sesta edizione nell' "Universale Economica", 1993).

LA = Pier Vittorio Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a c. di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1993, (si cita dalla prima edizione ne "I Grandi Tascabili", 1998).

CS = Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 1989, (si cita dalla quarta edizione ne "I Grandi Tascabili", 1994).

OR = Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a c. di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2000.

M.L. Altieri Biagi (1980), *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli.

F. Frasnèdi (1999), *La lingua, le pratiche, la teoria*, Bologna, CLUEB

G. Severini (1992), *Private liturgie*, in F. Panzeri (a c. di), «Panta. Pier Vittorio Tondelli», IX, Milano, Bompiani, pp.102-108.

M. Sinibaldi (1992), "So glad to grow older", in F. Panzeri (a c. di), «Panta. Pier Vittorio Tondelli», IX, Milano, Bompiani, pp.109-116.

R. Sornicola (1981), *Sul parlato*, Bologna, Il Mulino.