

LETTERATURA EMOTIVA E RACCONTO.

Appunti per uno studio di teoria del racconto in Tondelli.

E' stata segnalata una certa carenza di studi dedicati espressamente al Tondelli autore di racconti in senso stretto, posto che ovviamente possa essere accertata una specificità di tal genere. E' vero d'altronde che un'affermazione di tal genere dev'essere meglio precisata e circoscritta. Una parte ampia e significativa dell'opera di Tondelli, è noto, è modulata sulla misura breve¹ - e quindi una richiesta di approfondimento di essa tout court non avrebbe senso - ma molto spesso i singoli racconti sono tasselli per costruzioni e significati di più largo respiro. Probabilmente in quell'occasione ci si intendeva riferire ad un'altra specie di racconto, quello slegato da ogni inclusione in "cornici", più o meno intenzionali, quello occasionato da contingenze di vario genere o, all'opposto, che trova in sé solo la sua ragione di essere, e che solo successivamente alla sua prima uscita è inserito in raccolta. Esempi significativi di questo genere sono quelli antologizzati nella sezione "Racconti" di "L'abbandono".

Scopo di questo intervento è appunto quello di fornire in via di prima approssimazione e senza alcuna pretesa di sistematicità un contributo all'approfondimento di questo versante dell'opera tondelliana, cogliendolo altresì da un punto di vista particolare, e cioè quello del confronto non già con testi teorici sull'argomento, ma con ciò che Tondelli stesso individua come criteri fondanti per la composizione di un racconto, tenendo sullo sfondo alcuni spunti tematici che ne caratterizzano la produzione letteraria.

Vengono anzitutto in considerazione, ancorché non ancora esclusivamente dedicate alla composizione del racconto, le sue riflessioni sulla "letteratura emotiva", contenute in "Colpo d'oppio". L'articolo è del novembre 1980: all'inizio del suo cursus letterario Tondelli manifesta già una robusta consapevolezza sia del "mestiere" in generale, che del proprio lavoro, quello fin lì svolto e quello da compiere da lì in avanti, tanto da delinearvi un suo rudimentale "manifesto" letterario personale.

Scrive, infatti, Tondelli:

La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive, l'unico spazio che ha il testo per durare è

quello emozionale; se dopo due pagine il lettore non avverte il crescendo e si chiede "Che cazzo sto a leggere", quello che non capisce mica è lui, cari miei, è lo scrittore. Dopo due righe, il lettore dev'essere schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina; deve trovarsi coinvolto fino al parossismo, deve sudare e prendere cazzotti, e ridere, e guaire, e provare estremo godimento. Questa è la letteratura./.../ Il nodo è tutto qui. 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".²

La "durata" di un testo è data dunque dall'intensità dell'emozione che provoca. E ad essa può attribuirsi un duplice significato: quello, più ovvio, ma forse non così presente nell'universo tondeggiano, della sopravvivenza dell'opera nel tempo (la "gloria" di leopardiana memoria, ad esempio), e quello della persistenza dell'emozione suscitata in chi legge, del suo episodico riaffiorare di quando in quando, e ancora, nella capacità di farsi coscienza comune di chi ha scritto e di chi leggerà.

La "scrittura emotiva" ha una sua delle sue più evidenti manifestazioni nel "linguaggio parlato" e autenticamente parlante attraverso lo scritto.

La scrittura emotiva altro non è che il "sound del linguaggio parlato"/.../ La scrittura emotiva è dunque sound, codice sonoro; è catena fonica, ma non è così, per esempio, la trascrizione di una registrazione al magnetofono di un qualsiasi cicaleccio. Si sente che non c'è niente di vivo, dopo. /../. Per far chiaro accettiamo comunque questa suprema didascalia del professor Gianni Celati: "Il parlato (ci costituisce) in quanto discorso scritto che finge i modi del discorso orale o raccontato".³

La "finzione" dei modi del discorso orale o raccontato è d'altronde cosa ben diversa dalla semplice trascrizione del parlato, che, com'è noto, quasi sempre suona paradossalmente come finto o caricaturale. Tondelli evita questi rischi creando i codici sonori che secondo le occasioni conferiscono veridicità al parlato. Si veda questa riproduzione di un parlato in prima persona (si tratta di un ragazzo, forse un giovane scrittore, che cerca casa in affitto):

Il papà, il papà!...Un colpo in banca e oplà!...Ma il vostro scribacchino, niente!...La miseria!...La porcheria!...Bologna del c....!...Niente casa per lo scribacchino!...Non ci penso mica più...Ah no!...Mica mi faccio rodere il cervello...Lo stomaco!...Via da Bologna, via!...Non ci penso più...Dopo, la tesi.../.../ Ho bisogno di una casa...un affitto ...Devo fare la tesi...Devo laurearmi ormai...Diventare una persona onesta...⁴

E si veda invece questa riproduzione di un parlato "raccontato":

Ma la benzina della moto presto finisce; il ragazzino ha fatto una pera troppo grossa; la moto fa "sput sput", e il marmocchietto vomita. Johnny si ferma lungo la strada, gli regge la testa, lo vede vomitare anche l'anima. Cerca poi di avviare la moto, ma non c'è niente da fare; la caccia in un fossato; fa lo stop, ma nessuno sembra avere l'intenzione di fermarsi. Johnny prende a star male, si sente di nuovo a secco⁵.

O ancora:

Sono stanco, annoiato e depresso. Rimango in branda a slumare il soffitto: le mani incrociate dietro la testa, la sigaretta all'angolo della bocca. I najoni hanno cominciato da un po' a schiamazzare. I cuccinieri sono venuti nella camerata semideserta - i beati stanno in licenza - coi fiaschi di vino dei Castelli e qualche panettoncino rubacchiato nel magazzino viveri. Si abbracciano e gridano e cantano, guardando le foto delle ragazze. Di questa ciurmaglia non capisco né le parole né i gesti: per me sono arabi. E' ormai mezzanotte. Piangerei dalla rabbia.⁶

I primi brani sono tratti da due racconti ("Casa, dolce casa" e "Desperados"), successivamente raccolti in "L'abbandono", appartenenti entrambi alla prima stagione di Tondelli (l'uno è uscito su "Il Resto del Carlino" del 9.5.1981 e l'altro su Linus dell'agosto 1982). L'ultimo è stato pubblicato per la prima volta in rivista nel 1985. E l'applicazione di quanto teorizzato in "Colpo d'oppio" pare presente in tutti, anche nell'ultimo, più lontano cronologicamente dal primo enunciato giovanile, a testimonianza del radicamento in Tondelli dei principi del

linguaggio emotivo. Non una registrazione più o meno pedissequa del parlato, ma una riscrittura del linguaggio reale, quindi un'operazione di tecnica letteraria che non trascrive, ma mima la lingua parlata, restituendone la verità. O meglio, le verità, originate dalle rispettive contingenze. La verità di un ambiente di periferia degradata, popolata di disperati languenti ai margini della società, o quella dell'universo di caserma, riprodotto in un misto di gergalità e di espressioni colloquiali, che non sono esatta riproduzione del parlato, ma ne colgono in pieno il forte realismo. I codici sonori, come li definisce Tondelli, che rendono il "sound del linguaggio parlato" costituiscono allora una trama di espressioni linguistiche e grammaticali caratterizzanti quello che narratologicamente è in via generale definito il contesto. Allora il sound non è già l'inserzione di una espressione più o meno puntualmente individuante il contesto, ma è il risultato della somma di esse. Nel secondo degli esempi riportati possono così essere individuati: "una pera troppo grossa", "la moto fa sput sput", "il marmocchietto vomita", "fa lo stop", "si sente di nuovo a secco". Nel terzo: "slumare il soffitto", "i najoni" ecc.

Quanto al primo e più linguisticamente significativo dei racconti citati, è interamente impostato su un monologo, le cui frasi sono intercalate da esclamazioni o puntini di sospensione: "nelle intenzioni dello scrittore, il racconto nasce come il tentativo di restituire il parlato alla maniera di Celine" chiosa il curatore Fulvio Panzeri, autore delle "Note ai testi" di "L'abbandono", in cui il racconto è contenuto. Quello stesso Celine che Tondelli fa parlare in "Colpo d'oppio", come suo ispiratore per definire lo statuto del linguaggio emotivo:

Qual è allora il "linguaggio emotivo", quello che abbiamo chiamato appena un attimo fa "scrittura emotiva"? Be' sentite sempre Celine: "Il linguaggio era a terra; sono io che ho restituito l'emozione al linguaggio scritto! ... E' come le dico!... Mica uno sgobbo da niente, le assicuro! La trovata, la magia! Che adesso qualsiasi imbecille può commuovere per iscritto!...Ma ritrovare l'emozione del "linguaggio parlato" attraverso lo scritto! Scusate se è poco!..." Capito?⁷

Si specifica ancor meglio dunque come la capacità di "emozionare" di un testo è dunque per Tondelli strettamente

connessa alla "durata", intesa come s'è detto anche (o solo) come attitudine ad "impressionare" la memoria e la coscienza del lettore, a creare per lui "commozione" (nel senso etimologico del termine) che faccia di lì in avanti parte di lui. In "Colpo d'oppio" Tondelli collega l'esigenza della durata alla scelta della misura del narrare, scelta che si rivela obbligata, date le premesse e dato il nostro modo di vivere:

Il testo diventa una questione di ritmo, si capisce subito: finchè c'è swing dura, non finisce. Per questo il racconto è il miglior tempo della narrazione emotiva, la quale finisce quando è ora di finire: non una battuta di più, non una riga. Dura dieci, trenta, cinquanta ottanta pagine - di più è molto difficile, bisognerebbe essere geni - e poi il lettore si fiacca; invece il lettore deve essere sempre tenuto sotto shock, deve bere il racconto tutto intero e tutto d'un fiato...Il racconto, dunque, non il romanzo. Il romanzo è morto...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, al caffè, un racconto e via!⁸

Ritorna l'idea di "durata", questa volta nell'accezione di mantenimento nel lettore dell'impressione ricevuta dalla lettura, di tenuta dell'intensità dell'emozione suscitata⁹. Accanto ad essa, ed a lei legata in un viluppo che l'esperienza ci rivelerà inestricabile, compare l'altra idea, quella di mantenere la scrittura al passo di tempi, che consumano tutto troppo in fretta. Occorre allora che la scrittura non si trasformi in un reperto di trasmissione di emozioni superato e pertanto non più praticato. Deve invece adeguarsi alla cultura dei videoclip, ad una visione narrativa sempre più mutuata dal cinema, che a sua volta diventa proprio in quegli anni sempre più veloce, sempre più espressionista. E' una trasformazione nel modo di narrare, letterario e cinematografico, che allora, al sorgere degli anni '80, inizia ad essere avvertibile, ma che in Tondelli è già percepita. Comunque, anche a voler prescindere dalle considerazioni svolte di carattere metaletterario e storico - sociologico che costituirebbero di per sé altro e separato filone di approfondimento, risalta in "Colpo d'occhio" il privilegio accordato al racconto, come genere principe per la letteratura emotiva. Anni dopo, del resto, Tondelli

riaffermerà la sua fiducia nelle possibilità espressive del racconto, esortando così i giovani esordienti di "Under 25":

Fate racconti brevi, ricordando che il racconto è il miglior tempo della scrittura emotiva e parlata.¹⁰

La "scrittura emotiva" scoperta ed enunciata da Tondelli sulla scia di altri autori (da Celine all'Arbasino dell'"Anonimo lombardo" a James Baldwin) all'inizio della sua attività letteraria ("Colpo d'oppio" è del 1980) conserva vitalità e persistenza per l'intera esperienza letteraria tondelliana. E' stato avvertito ed è ormai acclarato un mutamento, quanto meno di moduli espressivi, varcata la soglia del 1985, ai trent'anni dello scrittore¹¹. Il mutamento non coinvolge, tuttavia, il cuore di quanto affermato in "Colpo d'oppio", o meglio, ne modifica i connotati, senza per questo determinarne un cambiamento nel risultato e nel fine. Si vedano gli esiti di "Pier a gennaio" o di "Questa specie di patto", rispettivamente usciti nel 1986 e nel 1987, e poi raccolti in volume in "L'abbandono". In essi, la scrittura di Tondelli si fa emozione, emozione pura, depurata di ogni scoria di eccesso di rappresentazione, scarnificata fino a cogliere l'essenza di ciò che deve essere significato. Soltanto, la descrizione dell'emozione si fa più interna, e al tempo stesso più diretta. Da un punto di vista strettamente stilistico, si avverte immediatamente una profonda metamorfosi rispetto alle prime prove di short stories tondelliane. La frase si "normalizza", diminuisce lo scarto dalla norma, rispetto al periodo ante 1985. Le costruzioni sintattiche si semplificano, diminuisce quantitativamente il ricorso al lessico gergale e al tempo stesso il suo uso appare più mirato.

Si veda per una conferma questo brano di "Pier a gennaio", in cui si descrive un mutamento esistenziale:

L'anno successivo, invece, Pier trascorre il suo terzo ed ultimo capodanno fiorentino in casa di amici. E' disteso, tranquillo. Marco lo accompagna. E' il loro primo capodanno insieme. /.../ Dopo la burrasca emotiva costituita dalla storia con Alberto - una ferita che brucia ancora -, Pier sta cercando di imparare che l'altro è un "totalmente altro", anche se questa mia espressione, ai suoi occhi potrebbe mostrare la corda, confondendo ancora una volta il suo bisogno di assoluto. Non so quale fosse allora l'espressione linguistica che Pier

avesse trovato per rimettere sui binari giusti la propria vita. Ricordo però un'immagine, e questa immagine è racchiusa in due parole: "Camere separate". Pier vuole una separazione in contiguità e per farlo non ha trovato di meglio che piazzare fra i due letti millecinquecento chilometri di distanza.

/.../ Pier ricorda l'ultimo abbraccio di Alberto prima della partenza. Ma un anno dopo in questa notte calma e profumata dal corpo di Marco che dorme, anche la stanza è diversa: diversa la disposizione del letto e diverso il fruscio delle fronde degli alberi nel parco. C'è la luna, e c'è un disteso torpore, caldo e soddisfatto, che gli avvolge l'insonnia accennato al corpo dormiente di Marco. Pier capisce, in questo esatto momento, che l'equilibrio che aveva raggiunto con il vecchio amico era un equilibrio di forze, di scosse e di scintille. Con Marco, invece, si tratta di un equilibrio di vapori e di umori. Come se con il primo avesse preferito l'eccitazione dei fulmini e con l'altro, invece, il senso di sospensione dei nuvolosi gonfi di pioggia che si addensano ¹².

Un mutamento esistenziale è presente anche nel seguente brano, tratto da "Il Diario del soldato Acci", (la cui stesura originaria è del 1981, di poco posteriore dunque a "Colpo d'oppio"), ma gli esiti espressivi non possono essere più differenti:

Ah come farò a luglio senza i fiori gialli e profumati dei miei tigli, e senza la loro ombra nella calura di agosto; ahimèèè, anche ai viali potati mi devo adattare, anche ai loro tralicci bombardati, a un'estate sciapa e senz'ombra, all'illuminazione nuova, alle facce nuove!!! Accidenti, che brutto trip questa licenza breve, povero Acci, povero Acci...Voglio ritornare subito da Renzu e dal giovin scrittore e da Enzino; voglio che loro mi spieghino quello che mi sta succedendo, se sto cambiando, se sto crescendo, se insomma sono dal mio vecchio equilibrio alla débacle più completa. Poi la domenica arriva; salgo sul treno più stanco di quando sono arrivato: maledetta licenza breve, già terminata proprio un'ora dopo che stavo adattandomi a casa mia, adattandomi alle belle braccia di Lulù che mi stringevano e che sembravano dirmi: "Acci mio, ora ti riconosco, sei quello di sempre, il mio Acci". Ma il treno parte, maledetta licenza breve.¹³

Si evidenziano qui alcuni elementi stilistici che conferiscono una forte tensione espressiva al testo, come la frase esclamativa iniziale, il ricorso a soprannomi per individuare i personaggi o a termini gergali ("trip"), l'allineamento di frasi separate da virgole, l'iterazione dei verbi, il contrappunto ritmico dato dalla ripetizione del fonema "licenza breve". La somma di tutti questi elementi conferisce al "Diario" un andamento fortemente ritmato, mentre la cifra "musicale" del primo brano proposto è scopertamente melodica. La frase vi è costantemente articolata secondo norma grammaticale, la costruzione si poggia al massimo su una subordinata, anche le scelte lessicali si inscrivono all'interno di una voluta *medietas*.

La svolta dei trent'anni non compromette l'idea fondante della scrittura emotiva, né ne pone in discussione i presupposti sotto i profili che si sono segnalati con i confronti di cui sopra. Ne conferma anzi la sostanziale validità per l'autore, che semmai ne sperimenta altre potenzialità, già preconizzate anche queste in "Colpo d'oppio". L'evoluzione della sua scrittura pare potersi inscrivere, - per quel che qui interessa, naturalmente - in un percorso centripeto, in un movimento dall'esterno verso l'interno, attraversando in particolare una rafforzata concentrazione dell'attenzione sul personaggio. Tutto ciò è già presente nell'ormai remoto "Colpo d'oppio":

Tutto l'interesse è portato sui personaggi: i personaggi sono intensità emotive, sono cortocircuiti di sound; i personaggi vivono nel racconto, lo parlano: il racconto emotivo non esiste senza i personaggi, perché i personaggi sono la produzione del discorso emotivo; i personaggi sono derivate discorsive nella corrente fluxus del linguaggio; i personaggi sono rapsodie d'un parlato che si muove i personaggi sono azioni ritmiche, in sostanza i personaggi sono i sax mobili e vagabondi della scrittura emotiva¹⁴.

Si può allora intravedere una sorta di percorso, in forma diacronica, della sussistenza e dell'intensità della scrittura emotiva nel personaggio dei testi della sezione "Racconti" di "L'abbandono". Fin da "Attraversamento dell'addio", di poco antecedente al crinale che abbiamo convenzionalmente fissato al 1985 (il testo è del 1984), i personaggi costituiscono "la produzione del discorso del discorso emotivo", di cui al primo testo teorico di Tondelli.

In questo caso, non solo è evidente che "il discorso emotivo" è interamente a loro carico, ma difficilmente esso potrebbe "prodursi" senza una solida costruzione del personaggio. Si legga per una sommaria conferma questo brano:

"Avanti, dimmi che c'è" esordì allora Fredo. Voleva che la guerra scoppiasse il più presto possibile. /.../ Aelred stava anche ora sulle spine – questo Fredo lo sapeva da molte ore ormai – e tutto ciò era imbarazzante. Egli amava talmente il suo bianco angelo del Nord da non sopportare nemmeno che questi stesse in imbarazzo per causa sua. Fece quindi ricorso – come sempre – alla sua calma e alla sua forza, anche se questo avrebbe significato avvicinarsi al dolore più speditamente. Ruppe gli indugi con quelle parole. Era molto calmo, ma non tranquillo. Era come il mare in una notte di bonaccia, buio e calmo. Ma non tranquillo.¹⁵

Si manifesta qui la forte consapevolezza del potere espressivo del personaggio, e al tempo stesso della capacità di intermediazione, di trasmissione di emozione (scrittura emotiva) di cui il personaggio può farsi conduttore. Le modalità di questo tipo di scrittura appaiono anticipare l'esito più alto di "Pier a gennaio". Si notino tra l'altro le evidenti analogie derivanti dal ricorso in entrambi ad improvvise aperture sul mondo esterno, costituite da evocazioni di manifestazioni naturali, per sottolineare fortemente i passaggi emotivamente più densi. Così in "attraversamento dell'addio" si ha :

Era molto calmo, ma non tranquillo. Era come il mare in una notte di bonaccia, buio e calmo. Ma non tranquillo.

In "Pier a gennaio" si trova, con maggiore elaborazione:

Pier capisce, in questo esatto momento, che l'equilibrio che aveva raggiunto con il vecchio amico era un equilibrio di forze, di scosse e di scintille. Con Marco, invece, si tratta di un equilibrio di vapori e di umori. Come se con il primo avesse preferito l'eccitazione dei fulmini e con l'altro, invece, il senso di sospensione dei nuvolosi gonfi di pioggia che si addensano.¹⁶

Mentre "Ragazzi a Natale", anch'esso del 1984, pur ricco di suggestioni, non pare particolarmente significativo da questo punto di vista, ancora alla centralità del personaggio come tramite per il discorso emotivo fa riferimento il successivo "Questa specie di patto", datato 1987, in cui si può leggere:

Sono anni ormai che viaggio solo. Conosco l'infinita pena del viaggiatore solitario che in un qualunque scompartimento di un treno deve chiamare il controllore per andare alla toilette e non lasciare i bagagli incustoditi; conosco la seccatura un po' umiliante del dover pranzare da solo in un ristorante sotto gli occhi irritati di squallide coppie, che, in fila, ti guardano come se fosse un loro dovere avere il tuo tavolo, di cui sei soltanto uno sfigato usurpatore;... ma io conosco anche l'immensa completezza di questa mia solitudine, le orecchie attente, gli occhi sempre presenti, la concentrazione, le illuminazioni interiori quando non hai nessuno all'infuori di te da mettere al corrente di una scoperta, e allora, seduta su una pietra di una qualsiasi isola greca, chiedendoti perché quel sole debba essere così forte e quel mare così azzurro e la terra così nera, ti guardi dentro, e dentro puoi rivedere i soli, le mareggiate, le burrasche e gli approdi della tua vita...¹⁷

La scrittura emotiva, per essere "un ritmo, un crescendo, una discesa agli inferi, una rampata in vetta"¹⁸, necessita di una traccia di verità, contiene in sé indizi di stretta connessione con le esperienze esistenziali di chi scrive, suppone intrecci tra narrativa e vita inestricabili e costantemente persistenti. Ne sono conferma le indicazioni, "come per un tema in classe", che Tondelli elargisce in "Scarti alla riscossa". È facile verificare la congruità dei "consigli" contenuti in questo brano con la forma di scrittura da lui stesso praticata nei racconti di "L'abbandono":

Scrivete non di ogni cosa che volete, ma di quello che fate. Astenetevi dai giudizi sul mondo in generale (ci sono già i politologi, gli scienziati ecc.), piuttosto raccontate storie che si possano riassumerne in cinque minuti. Raccontate i vostri viaggi, le persone che avete incontrato all'estero,

descrivete di chi vi siete innamorati, immaginatevi un lieto fine o una conclusione tragica, non fate piagnistei sulla vostra condizione e la famiglia e la scuola e i professori, ma provatevi a farli diventare dei personaggi e quindi, a farli esprimere con dialoghi, tic, modi di dire.¹⁹

Non è forse agevole intravedere qui il soldato Acci, o Pier o a Johnny di "Desperados"?

Descrivete la vostra città, esercitatevi a fare degli schizzi descrittivi su quel che vedete dalla finestra, dall'autobus, dall'automobile. Raccontate le vostre angosce senza reticenze piccolo borghesi, anzi "spandendo il sale sulla ferita". Dite quello che non va e quello che sognate attraverso la creazione di un "io - narrante" che non deve, per forza di cose, essere in tutto e per tutto simile a voi. Iniziate a fingere, a dire bugie, a creare sulla carta qualcosa che parta dal vostro mondo, ma che diventi poi il mondo di tutti, nel senso che tutti noi che leggiamo possiamo comprenderlo.²⁰

Anche a queste indicazioni Tondelli si è strettamente attenuto, astenendosi da reticenze piccolo borghesi nel raccontare di Pier o di Fredo e Aelred, o anche nell'"inventio" di quell'"io narrante" di "Questa specie di patto", che certo parte dal mondo dello scrittore, e che diventa puntualmente "il mondo di tutti", annotando che

la possibilità di vivere in territori neutri..., il fatto di adattarsi a un'architettura e a un paesaggio stranieri, producono uno spiazzamento delle nostre certezze e, se si è veramente onesti e sinceri, permettono di scoprire chi si è. In sostanza, tutti i viaggi che si fanno sono solo la figura di quell'altro viaggio all'interno di noi stessi che inizia nel momento in cui nasciamo e finisce quando Dio vorrà.²¹

Pare da quanto sin qui osservato che possano individuarsi abbastanza facilmente elementi di coerenza tra i presupposti tematici e compositivi enunciati in "Colpo d'oppio" e implicitamente confermati in occasione della stagione di "Under 25", e la produzione di racconti dello scrittore emiliano. Un'ulteriore prova, questa volta ricavata "a contrario", può ravvisarsi nella constatazione di un esito complessivamente inferiore in prove narrative in cui sia

carente la coerenza di cui s'è detto. Si veda ad esempio il racconto "Circolo londinese", privo di forti elementi di identità, in cui la scrittura emotiva pare annacquarsi, per lasciare il campo a stilemi talvolta più convenzionali e comunque estranei al vero (o solito?) Tondelli, ed una scrittura media modula inusuali toni che incrociano tra il grottesco ed il macabro, più vicini all'arcano buzzatiano che alle commistioni padane di Tondelli.

L'episodio di sviamento evidenziato si segnala per la propria singolarità, il che mette ulteriormente in risalto la continuità di un percorso complessivo, che denota una pervicace coerenza nel rispetto dei propri principi di composizione del racconto. Essa trova il suo momento fondante nell'enunciazione contenuta in "Colpo d'oppio", tanto appassionata quanto probabilmente inconsapevole della sua rilevanza in funzione di "manifesto" letterario in nuce. E' una coerenza, d'altronde, che si sviluppa secondo modalità diverse e cangianti nell'arco breve della stagione tondelliana, ed essenzialmente nel passaggio da forme di enfaticizzazione a forme di stilizzazione della scrittura emotiva. I racconti di "L'abbandono" accertano quello sforzo di trasmettere emozione da autore a lettore, comunicandola con forza inalterata (la "letteratura di potenza" come altrimenti la definisce Tondelli), teorizzato come "scrittura emotiva". E nella comunicazione dell'emozione risiede anche il tentativo di spartirla con gli altri, di sentirsi parte di una comunità e di rendere coscienti anche altri di questa appartenenza. Soccorre qui nuovamente l'idea di "durata", di cui il significato estremo è probabilmente svelato dallo stesso Tondelli in "Post Pao" "Pao" con queste parole:

Quando Peter Handke scrive : "Io lavoro al mistero del mondo", credo che produca un'emozionante indicazione di poetica: bisogna lavorare, bisogna vivere, bisogna pensare; ma non per un fine, quanto per sentirsi inseriti in una collettività che abbraccia il primo e l'ultimo uomo che apparirà sulla Terra. Peter Handke mi insegna un'idea di continuità, di "durata" misteriosa, in cui però anch'io, come singolarità, sono inserito.²²

Luigi

PREZIOSI.

NOTE

1. Tanto è vero che Spadaro (A. Spadaro, "Lontano dentro se stessi", Jaca Book, Milano, 2002) può affermare che "in effetti la forma narrativa a Tondelli più congeniale e certo meglio riuscita è stata sempre quella del testo breve, laborioso e intelligente", Nota inoltre che "Rimini", uscito nel 1985, è in

fondo il primo vero romanzo di Tondelli, sottintendendo con ciò che le prove precedenti appartenessero più propriamente alla categoria del racconto.

2. P.V. Tondelli, "Colpo d'oppio" in *L'abbandono*, Bompiani, Milano 1993, p.7. (già in "Musica 80", novembre 1980.
3. Ivi, p. 8.
4. Ivi, p. 110.
5. Ivi, p. 113.
6. Ivi, pp. 125 - 126.
7. Ivi, p. 8
8. Ivi, pp. 8 - 9.
9. Varie teorie di tecnica compositiva del racconto hanno puntato sull'immediatezza dell'impressione suscitata da una lettura praticata senza interruzioni. Si pensi, tra gli altri, a quanto scriveva Edgar Allan Poe al riguardo: "Alludo alla sorta di narrazione che richiede da una mezz'ora a un'ora o due di lettura. Al romanzo ordinario si può obiettare per via della sua lunghezza...Dato che non si può leggerlo in una sola volta, esso naturalmente si priva dell'immensa forza derivante dall'interesse. Le occupazioni quotidiane che intervengono durante le pause della lettura modificano, annullano o minano in minore o maggiore grado le impressioni del libro. Solo la semplice cessazione della lettura sarebbe di per sé sufficiente per distruggere la vera unità. Nel racconto breve, tuttavia, l'autore è posto in grado di svolgere la pienezza della sua intenzione, quale essa sia. Durante l'ora di lettura l'animo di chi legge è sotto il controllo dello scrittore."
10. Tondelli P.V., "Scarti alla riscossa" in *"Un Week end post moderno"*, Bompiani, 1990 Milano, p.328.
11. Si veda per tutti Spadaro A. , op. cit.. pp.137 - 138.
12. "Pier a gennaio", in *"L'abbandono"*, op. cit. p. 130
13. "Il Diario del soldato Acci" in *"L'abbandono"*, op. cit., p. 98
14. "Colpo d'oppio", op.cit., p.9
15. "Attraversamento dell'addio", in *"L'abbandono"*, op.cit., p.118.
16. "Pier a gennaio", in *"L'abbandono"*, op. cit. p. 130
17. "Questa specie di patto", in *"L'abbandono"*, op. cit., p. 140.
Si aprono qui prospettive di lettura diverse, anche queste suscettibili di approfondimento finalizzato allo studio del racconto tondelliano, e precisamente focalizzate sul versante più precisamente tematico. Mentre, infatti, la "fenomenologia dell'abbandono" è ampiamente nota e già largamente analizzata, un'altra fenomenologia, questa implicita e non conclamata, meriterebbe forse di essere indagata in Tondelli, quella della solitudine (si veda al riguardo anche, tra l'altro, "Viaggiatore solitario" in *"Un week end post moderno"* p.379 e segg.).
18. "Colpo d'oppio" , op. cit. , p.9.
19. "Scarti alla riscossa" in *"Un week end post moderno"*, op.cit., p.328
20. Ibidem.
21. "Questa specie di patto", in *"L'abbandono"*, op. cit., p. 141.

22. "Post Pao Pao", in "L'abbandono", p.11 - 12.