



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

### *Prospettiva autoriale e voci dei personaggi in Altri Libertini di Pier Vittorio Tondelli*

Relatore  
Prof. Tobia Zanon

Laureando  
Leonardo Marchesan  
n° matr. 1231483 / LMFIM

Anno Accademico 2021 / 2022



# Indice

---

Introduzione	5
Capitolo 1: La letterarietà di <i>Altri libertini</i>	11
Capitolo 2: La voce dei libertini	31
2.1 Testualità e sintassi del periodo	39
2.2 Il discorso riportato	57
2.3 Sintassi di frase	79
2.4 Morfologia	95
2.5 Lessico	115
2.6 Apparato figurale	137
Capitolo 3: Voce autoriale in <i>Altri libertini</i>	175
3.1 Uso dell'ironia in <i>Altri libertini</i>	180
Conclusione	203
Bibliografia	205



# Introduzione

---

Questo lavoro si propone di analizzare l'opera prima di Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, una raccolta di racconti pubblicata dall'autore nel 1980, con lo scopo da un lato di qualificarla come opera di effettivo valore letterario e dall'altro di liberarla di alcuni stereotipi circa questo valore. Il background culturale dell'opera e dell'autore ha stimolato un ampio discorso o dibattito che ha coinvolto critici letterari e figure non addette ai lavori. Scrittori, musicisti, registi, attori e in generale figure legate al mondo dell'arte più come produttori che come critici si sono espressi accanto ad effettivi studiosi e ricercatori del settore: un esempio di questo dialogo sono i due numeri della rivista *Panta* dedicati all'autore.<sup>1</sup> L'opera di Tondelli quindi è stata sempre analizzata attraverso questo approccio misto che ha talvolta stimolato opinioni interessanti e innovative, mentre altre volte ha dato vita a interpretazioni più facili e ferme sulla superficie dei testi. Da questo dialogo, negli anni, si è stratificata una critica che difende il valore dell'autore per ragioni sentimentali e nostalgiche, oppure che giudica *Altri libertini* un semplice ritratto in presa diretta della fine degli anni '70. La mimesi del linguaggio giovanile, il reportage della cultura dei giovani della contestazione, appiattiscono lo sguardo di Tondelli, costringono una visione in realtà molto più ampia a un semplice sguardo circoscritto alla letteratura e allo stile giovane. L'appiattimento di *Altri libertini* sull'immagine di una letteratura che parla ai giovani, con la lingua dei giovani, ha offerto il fianco dell'opera e dell'autore a tutti i detrattori che nel tempo hanno voluto sminuirne il valore. Ciononostante la letterarietà di *Altri libertini*, almeno per il successo che ha avuto il testo all'epoca della sua uscita e durante la vita dell'autore, è ormai accettata o quanto meno sopportata dalla critica letteraria. Sono le ragioni però che gli concedono quest'etichetta, quasi più come una grazia che un merito, a essere sbagliate. Questo lavoro dunque cercherà di ripulire le opinioni sull'opera prima dell'autore da ogni nostalgia e sentimentalismo, per valutarlo alla luce del lavoro che ha costruito il suo impianto stilistico e così della lettura attenta con cui ha attraversato la sua contemporaneità.

Il primo capitolo si occuperà della ricostruzione di un brevissimo quadro storico, ponendo dunque *Altri libertini* all'inizio di un periodo della letteratura italiana iniziato con gli anni '80: un periodo difficile da analizzare e percorso da una produzione di narrativa senza precedenti, nel contesto italiano, con esiti molto vari che oscillano dall'intrattenimento banale a prove di scrittura brillanti, occasionalmente etichettabili come letterari. Ovviamente ciò non vuole lasciare sottinteso che la raccolta sia un caso di autogenesi e che l'autore produca senza alcuna influenza da ciò che precede una nuova corrente o un nuovo momento della letteratura, infatti attenzione sarà posta anche nel riconoscere una genealogia che consideri il lavoro dell'autore in continuità da un lato con le sperimentazioni della neoavanguardia e dall'altro con le altre esperienze, talvolta acerbe, talvolta particolarmente riuscite, della letteratura giovanile. La categoria della letteratura giovanile<sup>2</sup> però,

---

<sup>1</sup> Sono rispettivamente il numero 9 del 1992, intitolato *Pier Vittorio Tondelli* e il volume senza numero dal titolo *Tondelli tour* del 2003. La rivista curata da un progetto di Alain Elkann, Elisabetta Rasy, Elisabetta Sgarbi e Tondelli stesso, ha commemorato l'autore con questi due numeri, raccogliendo interviste, saggi e memorie da numerosi personaggi che l'hanno conosciuto o che hanno collaborato con lui, ma anche che hanno solo scritto delle sue opere. Figurano fra gli autori dei testi per fare qualche esempio sull'eterogeneità: Enrico Palandri, Alberto Arbasino, Filippo La Porta, Fulvio Panzeri, Roberto Carnero, Daria Bignardi e molti altri.

<sup>2</sup> Il fenomeno è attentamente trattato, con costante impegno a non scivolare negli stereotipi più facili della categoria, nel lavoro di Massimo Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls* (Roma, Carocci, 2007)

come si diceva, si è negli anni inflazionata diventando più una prigione critica che una griglia interpretativa, ed ha rallentato e trattenuto un'analisi più attenta del testo tondelliano. Questo fardello critico ha così favorito uno stereotipo che considera i testi successivi dell'autore come riproduzioni di un modulo approvato dal successo editoriale della prima raccolta oppure come tentativi falliti di smarcarsi dalle prime esperienze. Per superare questa *impasse* del narratore giovane, dello scrittore giovane e via dicendo, giungono in aiuto due importanti saggi, i lavori di Karolina Krizova e Alessandro Viti,<sup>3</sup> che trovano in *Altri libertini* lo sviluppo di un'attenta critica al panorama che Tondelli descrive, un tentativo di bilancio sugli anni '70 e di superamento di quell'epoca. Le cronologie, le note ai testi e i lavori critici di Fulvio Panzeri e Roberto Carnero<sup>4</sup> aiuteranno invece a riconoscere nell'opera di Tondelli un unico e compatto lavoro di ricerca che porta a risultati che in modi diversi rispondono alle esigenze dei diversi tempi da cui l'autore scrive.

Colta la centralità dell'opera all'interno del momento storico, saranno il secondo e il terzo capitolo a occuparsi a livello più tecnico del problema della letterarietà di *Altri libertini* cercando di riconoscere nell'opera uno stile compatto e frutto di un lavoro attento e raffinato, il cui obiettivo è teso fra riproduzione e parodia del parlato dei giovani della contestazione.

È fondamentale sgombrare il campo da una lettura piuttosto ingenua, largamente corrente tra i critici, che vede nella rinuncia volontaria a certe forme letterarie codificate una dimostrazione di scarso lavoro sullo stile, quando è evidente al contrario che l'opzione più semplice è riprodurre all'infinito alcuni moduli del passato. L'adibizione a strumento stilistico di materiale verbale "basso" (o comunque estraneo alla scrittura letteraria convenzionalmente intesa), quando riuscita, è viceversa un'operazione che richiede un notevole controllo sui ferri del mestiere di prosatore. Nella vasta galassia di quella che si può definire, in modo generico ma chiaro, narrativa sperimentale, si possono rintracciare alcune maniere particolarmente importanti, tutte attive sin dagli anni settanta.<sup>5</sup>

L'attento lavoro sullo stile però non basta a garantire una letterarietà dell'opera, poiché seguendo l'impostazione critica di Luperini si possono riconoscere tre prospettive da cui guardare criticamente un testo letterario, ognuna riferita:

a uno dei momenti cruciali dell'asse jakobsoniano della comunicazione: emittente, messaggio e destinatario. Avremo una critica che si basa sulla centralità dell'autore e procede perciò dall'analisi dell'*intentio auctoris* e cioè dallo studio della persona biografica e storica o comunque della personalità artistica, una che parte dalla considerazione dell'*intentio operis* e dunque dallo studio dell'opera valutata

---

che cerca di ricostruire una piccola genealogia di quegli scrittori che anagraficamente giovani o meno hanno adottato per i loro testi uno stile di scrittura che adottasse forme del linguaggio giovanile.

<sup>3</sup> Rispettivamente K. Krizova, *Un percorso verso Pio. Il personaggio-narratore di Altri libertini*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 13, 1999, pp. 55-77; e A. Viti, *La scrittura giovanile. Autobahn di Pier Vittorio Tondelli*, in «Moderna», anno XII, 2, 2010, pp. 211-219.

<sup>4</sup> Il lavoro inesausto intorno al testo tondelliano di questi due critici è di importantissimo valore nonostante siano da considerarsi in parte inauguratori e perpetratori di alcuni degli stereotipi che hanno un po' bloccato la critica intorno all'autore. Punti di riferimento sono le introduzioni, le note e i commenti di Panzeri ai due volumi delle opere tondelliane, rispettivamente P.V. Tondelli, *Opere. Romanzi, racconti, teatro*, Milano, Bompiani, 2005; e *idem, Opere 2. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, Bompiani, 2011; oltre a questi la monografia su Tondelli di R. Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 2018.

<sup>5</sup> L. Matt, *Narrativa*, in E. Zinato, A. Afriso (a cura di) *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, p. 122.

nella sua autonomia e nell'organicità della sua struttura formale e infine una che sceglie come punto di riferimento critico *l'intentio lectoris* e quindi lo studio del pubblico e dell'orizzonte d'attesa, della circolazione e della fruizione dei prodotti letterari o anche delle ragioni del soggetto nel momento stesso della lettura. [...] Di fatto queste tre metodologie sono sempre possibili; tanto è vero che critici di ogni epoca hanno talora fatto ricorso a tutt'e tre. Tuttavia, negli ultimi due secoli, dall'età romantica a oggi, esse caratterizzano anche tre periodi diversi nella storia delle teorie letterarie in Occidente.<sup>6</sup>

Come già detto il primo capitolo assolverà sbrigativamente la questione storica e biografica, mentre il secondo si occuperà di un ben più approfondito esame da un punto di vista essenzialmente strutturalista, svolgendo un'analisi narratologica, linguistica e della figuralità. Della triade di Luperini, rimane fuori il momento ermeneutico, quello dell'interpretazione e del dialogo con l'opera, diciamo anche un momento in cui, superata la soggettività dell'autore e l'oggettività del testo, compaia in definitiva la soggettività del lettore, della lettura e del critico.

Nell'ultimo quarto del Novecento si registra nella teoria letteraria un significativo spostamento del "fuoco" dell'attenzione critica: dal testo al lettore. Alla domanda "che cos'è la letteratura?" si comincia a rispondere in modo diverso, o ci si rifiuta *tout court* di rispondere, quasi si tratti di questione mal posta. Negli anni dello strutturalismo la specificità del letterario era indicata in un uso particolare della lingua (era la cosiddetta "funzione poetica della lingua"), nel primato dei significanti e nell'autoriflessività del linguaggio. Ora l'accento si sposta sul soggetto, sulla sua possibilità di decidere come leggere un'opera (se in un'ottica artistica, o civile, o religiosa ecc.). [...] La centralità del lettore viene declinata in questo periodo in modi assai diversi e spesso duramente contrastanti fra loro. L'indirizzo egemonico è fornito dall'ermeneutica, che batte sul momento della lettura intesa come esperienza viva e partecipazione interpretativa. La lettura non descrive né cataloga, ma è un processo di ricerca del senso. Attraverso una reciproca "fusione degli orizzonti" (Gadamer) tanto il lettore quanto l'opera si pongono in questione, trasformandosi a vicenda.<sup>7</sup>

Sarà il terzo capitolo ad occuparsi di uno dei possibili incontri fra i dati di una rigorosa analisi del testo e un'interpretazione che colga in *Altri libertini* un bilancio sulla società degli anni '70 come fondamentale rappresentazione del conflitto fra uomo e società, fra individuo e contemporaneità e del difficile compito di dare manifestazione verbale di questo conflitto. Essendo la prospettiva del lavoro quella di uno studio principalmente stilistico, l'approccio linguistico-figurale sarà privilegiato sul lato critico e saranno appunto i dati emersi dall'analisi a stimolare e confermare una proposta di interpretazione. La possibilità però di dare una lettura dell'opera e di conseguenza lo spazio lasciato ad altre letture dovrebbe essere garanzia di una comunicatività di questo testo e di un possibile dialogo che ne confermi quindi la letterarietà.

Dunque il secondo capitolo, il più sostanzioso di questo lavoro, procederà ad un'analisi puntuale di uno stile che va a comporre quella che si potrebbe definire la voce dei libertini, cioè il modo in cui i protagonisti/narratori delle vicende del libro raccontano i vari episodi che lo compongono. Il processo di riconoscimento della voce dei libertini cerca di sfuggire alle

---

<sup>6</sup> R. Luperini, *Dalla teoria della letteratura alla didattica: implicazioni e conseguenze*, in *idem, Insegnare la letteratura oggi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2013, p. 70.

<sup>7</sup> Ivi, p. 74.

interpretazioni ormai superate che la identificano come una semplice riproduzione del parlato giovanile contemporaneo alla scrittura del libro. Si verrà quindi lentamente a delineare uno stile che alterna alla mimesi la parodia, alla riproduzione di un linguaggio, la creazione di una comunicazione innovativa che sposa ogni innovazione possibile in un'infinità di direzioni impazzite. Questa comunicazione accoglie decontestualizzandole le tendenze del parlato, del parlato giovanile, della lingua dei media, ma anche di una comunicazione fondamentalmente sensoriale (visiva e uditiva). Per dimostrare tutto questo il capitolo sarà suddiviso secondo i piani della lingua nella scansione che ne dà Monica Berretta nel suo saggio sul *Parlato italiano contemporaneo*, nella *Storia della lingua italiana* curata da Serianni e Trifone.<sup>8</sup> Il saggio assieme ai lavori di Michele Cortelazzo,<sup>9</sup> Paolo D'Achille,<sup>10</sup> Miriam Voghera<sup>11</sup> e numerosi interventi dalla *Grande grammatica italiana di consultazione*, curata da Renzi, Salvi e Cardinaletti,<sup>12</sup> fonderanno l'ossatura teorica per l'analisi dei fenomeni che verranno evidenziati nelle varie parti del capitolo.

Nella prima partizione saranno analizzate testualità e sintassi. Su questi piani intrecciati si alternano due tendenze che è difficile riconoscere discretamente nel tessuto di *Altri libertini* e più spesso si trovano compenstrate una nell'altra. Da un lato abbiamo uno stile che per debolezza dei legami sintattici a favore della chiarezza delle partizioni testuali si potrà definire sintassi debole. Dall'altro lato si riconosce uno stile di scrittura che per asciuttezza sintattica (che arriva alla riproduzione dei dialoghi in forma quasi da copione teatrale) e per importanza dei riferimenti visivi si può definire cinematografico. Il capitolo sarà allora strutturato nella ricerca prima di uno stile e poi dell'altro in una sequenza di esempi a campione che copriranno uno dopo l'altro tutti i racconti.

La seconda partizione apre già un'eccezione allo schema di Berretta, poiché prima di lasciar passare al piano della sintassi di frase, cioè quindi dell'organizzazione spaziale dei suoi costituenti, affronta la questione del discorso riportato. È questo un piano che coinvolge regole sintattiche in senso ampio e nel senso frasale, questioni narratologiche e l'incontro fra le convenzioni dello scritto e del parlato. Proprio nell'uso alternato e arbitrario di queste convenzioni si fonda una generale legge di permeabilità dei discorsi: il parlato dei libertini cita fluidamente discorsi altrui e si lascia citare senza soluzione di continuità attraverso tecniche di riproduzione che oscillano fra l'alta fedeltà e la deformazione evidente e scoperta. Quest'analisi vuole mettere in evidenza il rapporto ambiguo fra i libertini e la realtà dei fatti su cui non hanno controllo, ma che ciononostante deformano a piacimento nel proprio discorso. La promiscuità delle varie forme del discorso riportato, fra discorsi diretti e indiretti, liberi e non, è messa in evidenza grazie al capitolo della GGIC, redatto da Bice Mortara Garavelli e dedicato appunto al *discorso riportato*<sup>13</sup> e attraverso il saggio di Genette, *Frontiere del racconto*.<sup>14</sup>

La terza partizione si occupa come anticipato degli ordini marcati e quindi dello spettro delle forme di frase che privilegiano l'aspetto comunicativo sulla costruzione tradizionale. La comunicatività, intesa come il mettere in evidenza ciò di cui si sta parlando, è una caratteristica

---

<sup>8</sup> M. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, in Serianni, Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 239-270.

<sup>9</sup> M.A. Cortelazzo, *Il parlato giovanile*, in Serianni, Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, cit., pp. 291-317.

<sup>10</sup> P. D'Achille, *Sintassi nel parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci editore, 1990.

<sup>11</sup> M. Voghera, *Dal parlato alla grammatica. Costruzione e forma dei testi spontanei*, Roma, Carocci, 2017.

<sup>12</sup> L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, 2001. Da qui in poi GGIC.

<sup>13</sup> B. Mortara Garavelli, *Il discorso riportato*, in GGIC, Vol. III.

<sup>14</sup> G. Genette, *Frontiere del racconto*, in *idem, Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino, 1975.

saliente della lingua parlata e del linguaggio dei *media*, ma come ogni aspetto della lingua dei libertini risulta ambigua e ambivalente. La chiarezza su ciò di cui si parla infatti va spesso a danno della chiarezza di quel che si vuole dire nel risultato pratico della voce dei libertini. È il riflesso, da un punto di vista pragmatico, della lingua di una generazione che sa quello di cui vuole parlare, sa quali sono i temi caldi del momento, ma non ha chiaramente in testa quale possa essere il proprio contributo sulla questione.

La quarta e la quinta partizione del capitolo faranno un po' da calderone di fenomeni minori per estensione e frequenza, ma di importanza fondamentale come insieme di microtendenze e *hapax* che arricchiscono lo stile delle voci dei libertini. La quarta parte discuterà i fenomeni che concernono la morfosintassi, mentre la quinta quelli del lessico; entrambe queste aree della lingua dei libertini seguono tendenzialmente due principi: da un lato quello dell'alta frequenza di pochi tipi generici e polisemici, dall'altro quello della priorità di qualunque forma abbia un valore enfatico o espressivo sulle alternative non marcate. I due principi solo apparentemente sono in contrasto poiché in realtà finiscono per equilibrarsi alternando la ripetitività dei moduli a un'espressività data per esempio dalla concretezza semantica delle parole, dall'uso improprio che il genericismo provoca o dalla pienezza fonica dei vocaboli. La fuggevolezza di alcuni fenomeni morfologici sarà superata spesso attraverso le consulenze linguistiche offerte online dall'Accademia della Crusca: ciò conferma la sottigliezza di alcune sfumature che stanno tutt'oggi in bilico fra norma, accettazione ed errore, in zone poco battute dalle grammatiche tradizionali. Il lavoro lessicografico avrà come guida le categorie lessicali del *parlato giovanile* individuate da Michele Cortelazzo e come fonti privilegiate il *Grande dizionario della lingua italiana* curato da Salvatore Battaglia e il *Grande dizionario italiano dell'uso*<sup>15</sup> curato da Tullio de Mauro, insieme al più circoscritto ma essenziale lavoro di Gian Ruggero Manzoni e Emilio Dalmonte sul lessico del parlato giovanile, *Pesta duro e vai trànquilo*.<sup>16</sup> Solo occasionalmente il *Vocabolario online Treccani* andrà a fornire qualche rattoppo alle rare assenze o qualche sfumatura di significato diversa da quelle proposte dai suddetti testi.

La sesta parte si discosterà dall'analisi linguistica e andando oltre lo schema di Berretta si proporrà di esaminare la figuralità della scrittura dei libertini. L'alta frequenza e la forma inattesa delle figure, frutto di una ricerca bizzarra e che ha una volontaria apparenza di ingenuità, dovrebbe secondo il Gruppo  $\mu$  e Francesco Orlando attestare la letterarietà del testo, una letterarietà in senso tecnico, cioè come messa in atto della funzione poetica della lingua e non come giudizio di valore. La ricerca delle figure retoriche sarà guidata dal *Manuale di retorica* di Bice Mortara Garavelli,<sup>17</sup> dagli studi sulla retorica di Olivier Reboul<sup>18</sup> e dalla *Retorica Generale* del Gruppo  $\mu$ ,<sup>19</sup> cercando un approccio un po' misto per ingabbiare e descrivere fenomeni che scivolano fuori dalle maglie della

---

<sup>15</sup> Di seguito i due dizionari saranno indicati rispettivamente con le sigle GDLI (S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino, 1995) e GRADIT (T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Utet, Torino, 2000).

<sup>16</sup> G.R. Manzoni, E. Dalmonte, *Pesta duro e vai trànquilo*, *Dizionario del linguaggio giovanile*, Milano, Feltrinelli, 1980. Il dizionario è frutto di un lavoro circoscritto ad espressioni correnti fra i giovani al tempo della sua pubblicazione (1980) nell'Italia del Nord. L'interesse al fenomeno dell'espressione giovanile (letteraria, artistica e linguistica) nasce proprio dall'esplosione di una lingua e di riferimenti culturali nuovi prodotti dai giovani per i giovani negli anni delle contestazioni fra '68 e '77 in cui rientra il fenomeno dei giovani scrittori.

<sup>17</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2018.

<sup>18</sup> Rispettivamente O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, Il Mulino, Bologna, 1996; e *idem*, *La retorica*, Milano, Il Castoro, 2003.

<sup>19</sup> Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano, 1980.

retorica tradizionale; e alternando la serie di metaplasmi, metatassi, metasememi e metalogismi del Gruppo  $\mu$  a quella delle figure di parola, di costruzione, di senso e di pensiero che usa Reboul.

La retorica dei libertini svolge due funzioni: da un lato quella di una divertita estetizzazione del testo che gioca con significanti e significati per alleggerire e abbellire il discorso; dall'altro una più notevole funzione euristica, attribuita già da Aristotele alla retorica in generale ma soprattutto alla metafora. Sono infatti principalmente le figure di senso a cercare un punto di contatto fra la cultura dei libertini e quella del mondo da cui si sentono in qualche modo separati. C'è un tentativo di scambio e di comunicazione fra due realtà distanti e in qualche modo impermeabili. Il tentativo però risulta essenzialmente fallito precipitando in una generica relazione di sinonimia, un'esplosione figurale che confonde tutto con tutto e genera immagini a volte oscure, a volte banali, a volte incomprensibili. Ciò genera da un lato un testo sempre sorprendente per l'originalità dei paragoni e il carattere buffo di molte immagini, ma dall'altro mostra anche come i protagonisti dei racconti siano chiusi in una realtà incomunicabile e non comunicativa. Dal secondo capitolo però sarà lasciata fuori una figura retorica che appartiene ai metalogismi del Gruppo  $\mu$  e alle figure di pensiero di Reboul: l'ironia. Questa sarà infatti trattata a parte nel terzo capitolo per il ruolo che gioca nell'interpretazione a cui si accennava prima.

Il terzo capitolo si basa su un'ipotesi essenziale, cioè quella di una polifonia dell'opera che non si compone del dialogo fra le voci dei libertini, piuttosto riconosciute come un'unica monolitica voce che è quella di una generazione ancora abituata a dire *noi*, ma dello scontro fra questa voce e quella dell'autore. L'ironia infatti verrà considerata come la forma di espressione silenziosa della voce dell'autore e quindi di una critica che egli nasconde nelle parole dei libertini. Francesco Orlando analizza nel suo *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*<sup>20</sup> come l'ironia sia una figura capace di nascondere una critica a una realtà sotto una facciata di apparente approvazione che si concede a questa. La novità della concezione di Orlando però sta nel piacere che si nasconderebbe sotto questa critica, il piacere di abbandonarsi per un'ultima volta ad una logica ormai abbandonata. Questo conflitto di forze semantiche e linguistiche, questa serie di repressioni di critiche e logiche superate, lascia al lettore una pagina lacerata e divisa, incapace di dare espressione diretta a un bilancio chiaro degli anni '70. Si nasconde sotto la facciata rocambolesca e divertita del testo un conflitto interiore e una sua rappresentazione intima, che anticipa i testi più filosofico-sentimentali dell'ultimo Tondelli.

---

<sup>20</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino, 1997.

## Capitolo 1: La letterarietà di *Altri libertini*

---

Il primo passo per cercare una letterarietà di *Altri libertini* sarà necessariamente descrivere l'opera e il contesto in cui questa si è sviluppata. Si tratta di due passi in uno poiché le questioni del genere dell'opera e del contesto in cui è nata sono fortemente legate e chiariscono entrambe, attraverso l'osservazione del rapporto fra opera e generi letterari e fra opera e storia della letteratura italiana, il ruolo che *Altri libertini* può rivestire nel panorama della letteratura degli anni '80. La collocazione dell'opera all'interno di un genere non è un'operazione così scontata come si potrebbe pensare. Si può partire con facilità constatando l'ovvio, cioè che *Altri Libertini* sia un'opera di narrativa. Sono presenti infatti tutti gli elementi essenziali della narrazione: personaggi, narratori, tempi e luoghi, avvenimenti e via dicendo. Già questa prima affermazione però apre a una serie di riflessioni se si considera che il testo è stato pubblicato per Feltrinelli nel 1980, lo stesso anno della pubblicazione de *Il nome della Rosa* di Umberto Eco.<sup>1</sup> Entrambi i libri segnano a modo proprio uno spartiacque nella produzione narrativa italiana, andando a interrompere una storia che di per sé è già frammentaria: il nostro Paese vede infatti la fioritura della sua migliore narrativa nel secolo in cui questa è internazionalmente «ricca di rifiuti della narrazione, di esperimenti per frammentarla, smascherarla, mostrarne i meccanismi e le facili lusinghe»;<sup>2</sup> nel contesto italiano uno dei più intensi rifiuti è quello teorizzato dalla Neoavanguardia. Il Gruppo 63 muove «una vivace polemica contro il romanzo tradizionale, inteso come ricostruzione verosimile di vicende considerate in qualche misura esemplari» in favore dell'*antiromanzo*, «un testo che frustra le attese del pubblico, evitando la creazione di una trama coerente e di personaggi a tutto tondo, sfruttando intensamente le più varie tecniche di straniamento, e lasciando degli spazi di attiva interpretazione che starà poi al lettore [...] cercare di riempire».<sup>3</sup> In questo ambiente esordiscono o lavorano anche due dei maestri di Tondelli: Alberto Arbasino e Gianni Celati – entrambi citati nei *Titoli di coda*, la nota «di gusto adolescenziale»<sup>4</sup> che chiudeva l'edizione originale di *Altri Libertini* e le ristampe ad essa coeve – e a sua volta lo stesso Eco scrive fra le fila della neoavanguardia, non ancora come romanziere, ma in qualità di teorico. Infatti la rottura che gli esordi di Tondelli ed Eco inaugurano non è propriamente con questa cultura che certamente i due autori non proseguono ma conoscono bene e in parte dimostrano di saper riutilizzare. La rottura è con ciò che segue la stagione dello sperimentalismo neoavanguardista, cioè quella dell'impegno politico legato alle contestazioni giovanili del '68 e del '77, che generano un rifiuto di tutta la letteratura disimpegnata preferendovi «la saggistica e il romanzo saggio»,<sup>5</sup> «e però, dopo tante sentenze capitali o *dichiarazioni di morte* presunta, che hanno percorso quasi tutte le avanguardie del Novecento, il *racconto* e il *romanzo* hanno fatto continuamente

---

<sup>1</sup> Diverse cronologie segnalano l'importanza capitale di un altro romanzo, che li precede di un anno, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Il testo è ovviamente un'opera fondamentale per comprendere gli sviluppi della letteratura italiana del secondo '900, però è opera di un autore che consegna in questo testo la *summa* dell'opera narrativa e teorica di oltre un trentennio e che quindi guarda in qualche modo ad anni passati. Eco e Tondelli esordiscono come narratori nel 1980, nonostante la differenza anagrafica e aprono indubbiamente una stagione diversa da quella che piuttosto Calvino sta chiudendo.

<sup>2</sup> R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 200.

<sup>3</sup> L. Matt, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 47-48.

<sup>4</sup> M. Chiamenti, Scripta (cartacea) manent: *varianti autografe in Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, in «The Italianist», 27, 2007, p. 153.

<sup>5</sup> Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, cit., p. 15.

ritorno. Nella nostra epoca postmoderna essi sembrano più vivi che mai». <sup>6</sup> Ceserani parla di un «bisogno di narrazione come essenza della natura umana», non è che destino dunque un ciclico ritorno a questo strumento. Negli anni '80, in Italia, questo ritorno non è soltanto una nuova voglia di scrivere romanzi, ma un'effettiva manovra editoriale a chiedere narrativa: l'editore Feltrinelli in particolare cerca di superare una triplice impasse: «l'illeggibilità della narrativa neoavanguardistica o sperimentale, l'ovvietà della narrativa realistica comunque rispolverata, la gravazza o la nullità della narrativa di puro consumo». <sup>7</sup> Eco e Tondelli riflettono questa nuova tendenza di ritorno alla narrazione, alle trame, al plot, con due testi che tracciano nuove prospettive e possibilità di percorsi letterari: da una parte «innumerevoli storie da raccontare, accattivanti come una telenovela, istruttive come un Bignami di filosofia, divertenti come un quiz [...] che non sembrano però avere alcun rapporto con la "verità" di un'esperienza o di una situazione» <sup>8</sup> e dall'altra qualcosa di completamente diverso.

Dunque *Altri libertini* è un'opera di narrativa che ha avuto la fortuna e l'audacia di trovarsi in testa alla rinascita della narrativa, cercando però di specificare ulteriormente il genere del testo ci si trova di fronte a un nuovo quesito: si tratta di un romanzo o di una raccolta di racconti? La risposta non è univoca. Il testo si presenta al lettore inequivocabilmente come una raccolta di sei racconti nettamente separati: Tondelli ha raccontato in diverse occasioni di come nel '78 un suo voluminoso dattiloscritto di 400 pagine di impianto romanzesco sia stato rifiutato da Feltrinelli: «Mi venne detto di togliere, di tagliare, utilizzare le sequenze minori quali ad esempio l'inseguimento in macchina che poi ho utilizzato per *Altri libertini*. E in effetti, tenendo conto di questo inseguimento, di un'azione molto veloce, ho scritto gli altri episodi di *Altri libertini*». La proposta di un romanzo con «linguaggio ricercato e pretese strutturali notevoli» <sup>9</sup> è sostituita quindi da una raccolta di racconti, per pressione editoriale certo, ma che Tondelli riesce efficacemente a rielaborare entro un proprio e ora rinnovato progetto stilistico. In *Colpo d'oppio*, manifesto letterario dal tono grottesco-espressivo valido per il lavoro di *Altri libertini* e pubblicato pochi mesi dopo l'uscita dell'opera, Tondelli teorizza, sulla base di riflessioni di Thomas De Quincey e Louis-Ferdinand Céline, una «letteratura emotiva» che fonda il suo valore nella capacità di stregare, colpire e commuovere il lettore, una letteratura come esperienza o trasmissione delle emozioni proprie dell'autore e dei personaggi. Questo tipo di letteratura trova il suo ingrediente fondamentale in un *ritmo* che si realizza primariamente attraverso uno stile musicale (sicuramente un'idea veicolata dalla scrittura di Jack Kerouac che cercava di riprodurre nella pagina un effetto jazz) e parlato, rifacendosi alle riflessioni di Arbasino e Celati, e a esempi, di nuovo, di Louis-Ferdinand Céline sulla riproduzione dell'oralità (di questo argomento si parlerà meglio in seguito). In secondo luogo però il ritmo è da riferirsi anche a un'idea di brevità e incisività della narrazione:

Infatti, il testo diventa una questione di ritmo, si capisce subito: finché 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 in più, non una riga. [...] Il racconto, dunque, non il romanzo. Il romanzo è morto; il

---

<sup>6</sup> Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, cit., p. 200, corsivo mio.

<sup>7</sup> G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1996)*, Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 908; cit. in Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 16.

<sup>8</sup> F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 11.

<sup>9</sup> Tondelli, *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, Milano, Bompiani, 2021, p. 43, da un'intervista di Claudio Kaufmann precedentemente pubblicata su «Lotta continua» nel 1980.

romanzo monolitico rompe il cazzo; il romanzo monologico è farsi pippe per ore intere e non venire mai, accidenti! 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!<sup>10</sup>

Tondelli trova nel racconto uno strumento narrativo la cui efficacia sta nella brevità e quindi nella concentrazione in un tempo di lettura ridotto di contenuti accattivanti; inoltre si innesta con questa dichiarazione d'intenti nella sopraccitata tradizione di annuncio mortuario del romanzo. Queste pagine hanno alimentato diverse posizioni<sup>11</sup> che tendono a fare di *Altri libertini* semplicemente una raccolta di racconti, concedendole al massimo di presentarsi come macrotesto nella definizione di Maria Corti:

Tale concetto è applicabile, in determinate condizioni soltanto, a una raccolta di testi poetici o prosastici di un medesimo autore; in altre parole una raccolta di rime o di racconti può essere un semplice insieme di testi riuniti per motivazioni diverse, o configurarsi essa stessa come un grande testo unitario, macrotesto per l'appunto. Nel secondo caso ogni singolo testo poetico o prosastico è una microstruttura che si articola all'interno di una macrostruttura, donde il carattere funzionale e informativo della raccolta; il che è come dire che il significato globale non coincide con la somma dei significati parziali dei singoli testi, ma lo oltrepassa. [...] La funzionalità e possibilità di informazione di una raccolta come tale si ha quando si verifica almeno una di queste condizioni: 1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che a posto in cui si trova.<sup>12</sup>

Già questa attribuzione conferma una coesione interna dell'opera, una tensione verso un unico messaggio, ma siamo ben distanti dalla forma romanzesca. Come nota Viti però,<sup>13</sup> il testo di *Colpo d'oppio* è parzialmente contraddittorio: sul finale chiama infatti quel tipo di testo a cui aspira «romanzo emotivo». Tondelli infatti non proclama la morte del romanzo in sé, ma di un certo tipo di romanzo, un tipo di romanzo in cui da autore non si è mai cimentato, se non in quel primo dattiloscritto del '78, mentre in modi diversi è sempre rimasto fedele a una narrativa che si può definire episodica, rifiutando i grandi impianti strutturati. Oltre a questa definizione di «romanzo emotivo», la dicitura *Romanzo Feltrinelli*<sup>14</sup> è riportata sulla copertina della prima edizione ed è lui stesso a definire *Altri Libertini* un «romanzo a episodi».<sup>15</sup> Perché dunque, se *Altri libertini* non può essere più del macrotesto di una raccolta di racconti, questa propensione verso l'etichetta di romanzo?

Una prima risposta a questa domanda si può trovare banalmente nella scelta narrativa dell'ambientazione: i personaggi dei vari racconti convivono in un unico e coerente universo

---

<sup>10</sup> Tondelli, *Opere 2. Cronache, saggi, conversazioni*, cit., p. 781.

<sup>11</sup> Cfr. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., pp. 54-55 e L. Pisaneschi, *Di cosa parliamo quando parliamo di Altri libertini?*, 2019, il cui testo è reperibile online nel sito del Centro di documentazione Pier Vittorio Tondelli: [http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/2a5e507058b43a8ec1258543003aae06/\\$FILE/Lorenzo%20Pisaneschi%20revisionato.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/2a5e507058b43a8ec1258543003aae06/$FILE/Lorenzo%20Pisaneschi%20revisionato.pdf).

<sup>12</sup> M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1997, pp. 145-146.

<sup>13</sup> Cfr. Viti, *La scrittura giovanile. Autobahn di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 212.

<sup>14</sup> Cfr. la ricostruzione delle vicende editoriali di *Altri libertini* in Chiamenti, *Scripta* (cartacea) manent: *varianti autografe in Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, cit., pp. 152-153.

<sup>15</sup> Cfr. la voce *Pier Vittorio Tondelli* in F. Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo, 1990.

narrativo, che è quello dei circuiti underground e giovanili dell'Emilia degli ultimi anni '70.<sup>16</sup> Condividendo questa sorta di unico palcoscenico, i libertini, non possono che incontrarsi, o meglio “incrociarsi” sulle strade emiliane. È infatti agli incroci stradali che due auto, la Citroën Dyane delle Splash, il gruppo di amiche e collettivo artistico protagonista di *Mimi e istrioni*, e la Toyota di Miro, personaggio di *Altri libertini*, sono costrette a inchiodare per farsi tagliare la strada rispettivamente dalla Fiat 600 di Ruby e dalla Fiat 500 dell'anonimo protagonista di *Autobahn*.<sup>17</sup> Miro poi riceverà pure un passaggio da quella stessa 500, ma sarà troppo distratto per accorgersi della coincidenza. Un ultimo *incrocio* avviene in *Senso Contrario*, dove il narratore riferisce di un *tizio sballato che ne ha passate di tutti i colori perseguitato com'è da un Burberrys chiaro* [SC 97] e si tratta chiaramente di Giusy che frequenta lo stesso *bowling* citato in *Postoristoro*. Anche quest'ultimo episodio descrive un incrociarsi più che un incontrarsi: Giusy è troppo perso nei suoi pensieri per accorgersi di aver attraversato per un attimo la vita di qualcuno, mentre il narratore di *Senso contrario* è costretto a fermarsi e interrompere il suo racconto per prendervi nota di questo avvenimento che ha turbato il suo percorso e i suoi intenti. *Viaggio* rimane fuori da questo schema di attraversamenti, ciò da un lato può essere giustificato per un statuto di autonomia e superiorità che questo racconto ha rispetto agli altri, è infatti il più lungo e quello in cui il protagonista riflette maggiormente le condizioni dell'autore. Il testo poi ha un respiro più europeo, essendo ambientato per buona parte fuori Italia e fuori dall'Emilia Romagna ha infatti un'ambientazione abbastanza diversa dagli altri racconti. Ciononostante pure la *notte raminga e fuggitiva lanciata veloce per le strade d'Emilia* [Vi 49] che incornicia le vicende del protagonista di *Viaggio* si chiude al Posto ristoro della stazione di Reggio Emilia, cioè dov'è ambientato il primo racconto. La raccolta non si presenta dunque come un'antologia di testi raccolti da diversi momenti della scrittura dell'autore, messi assieme come miscellanea o aggregati perché aventi gli stessi temi, ma conferma che la natura di questi testi è quella di episodi diversi provenienti da uno stesso spazio che è geografico, temporale e culturale.

Poiché però l'ambientazione comune non è ancora sufficiente a decretare la natura romanzesca di *Altri libertini*, alla domanda posta precedentemente possono essere date altre due risposte collegate fra loro e che hanno a che fare con la forma propria del romanzo. Intendendolo come modo letterario, Cesarani descrive il romanzo così:

Una narrazione in prosa che racconta fatti lontani dalla vita ordinaria, o perché meravigliosi o perché appartenenti a un universo sociale lontano da quello del lettore [...]: il personaggio che vi si avventura si muove a caso e finisce sempre per arrivare in un luogo diverso da quello verso cui era diretto, finisce sempre per non incontrare ciò che cerca e per incontrare invece ciò che non cerca [...]. Tecnica tipica del romanzo di questo tipo è l'intreccio (o *entrelacement*) fra storie e vicende e percorsi narrativi dei diversi personaggi; formalmente aperto rimane del resto il percorso su cui si avvia il personaggio romanzesco: le avventure in cui egli si impegna possono susseguirsi all'infinito.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Cfr. Krizova, *Un percorso verso l'io. Il personaggio-narratore di Altri libertini*, cit., pp. 55-77.

<sup>17</sup> I racconti di *Altri libertini* sono citati da Tondelli, *Opere. Romanzi, racconti, teatro*, cit., ma per praticità userò una sigla per ogni racconto seguita dall'indicazione della pagina: *Postoristoro* = Pr; *Mimi e istrioni* = MI; *Viaggio* = Vi; *Senso contrario* = SC; *Altri libertini* = AL; *Autobahn* = Ab; la sezione *Racconti* dello stesso volume invece sarà indicata dalla sigla Ra.

<sup>18</sup> Cesarani, *Guida allo studio della letteratura*, cit., p. 563, riprendendo parte di una definizione da P. Zanotti, *Il modo romanzesco*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p.7.

Un'altra definizione di romanzo si trova per sottrazione da quella dà Luperini di *Novella*, nell'omonima voce del *Dizionario critico della letteratura italiana contemporanea*:

il romanzo rappresenta una totalità, mentre la novella un caso singolo; inoltre, il primo mostra la genesi (sociale o psicologica) di un fenomeno, la seconda una particolarità e una parzialità in quanto tali, senza una genesi e senza necessariamente una motivazione che la spieghi, tanto che può apparire, diceva Goethe, "inaudita", immotivata, straordinaria.<sup>19</sup>

La prima definizione, parlando appunto di modi, è slegata dalla questione di generi e forme e si concentra intorno all'aspetto tematico recuperando un atteggiamento quasi narratologico con quello che sembra uno schema di funzioni del modo romanzesco. Si concentra infatti sulla questione del percorso che si tematizza nel viaggio, sfondo fondamentale del romanzo. Il tema del viaggio guida infatti le vicende narrative nello schema di un percorso caratterizzato da «fatti lontani dalla vita ordinaria» e magari «appartenenti a un universo sociale lontano da quello del lettore» ma anche e soprattutto da interruzioni e incontri (tutti elementi che caratterizzano i viaggi dei libertini). Questa idea di flusso, di percorso e di continuità è da collegare alla rappresentazione di un fenomeno nella sua totalità con cui Luperini descrive il romanzo. Differenzia il romanzo e la novella per uno statuto dialettico della prima forma, contro uno di parzialità e atomizzazione della seconda. Sebbene il viaggio sia forse il tema principale di *Altri libertini* e l'incontro casuale uno dei motivi ricorrenti dell'opera, come si è visto più sopra; qui si sta parlando di forma e non è quindi solo alle peregrinazioni dei personaggi dei racconti che vorrei collegare una frase come: la scrittura emotiva «è sempre in movimento; la scrittura emotiva è un viaggio»;<sup>20</sup> ma piuttosto a un senso di struttura come percorso, accidentato sì, che però è sempre in tensione verso un proprio sviluppo.

Tornando quindi alla domanda sulla natura romanzesca di *Altri Libertini*, mi sembra che una seconda risposta si possa trovare analizzando la struttura dei racconti e in particolare confrontando quella dei primi cinque, caratterizzati dal «circolo vizioso di fuga-ritorno in cui restano prigionieri gli altri personaggi»,<sup>21</sup> con la lettura che dà di *Autobahn*, l'ultimo testo della raccolta, Alessandro Viti. I protagonisti di tutti i racconti «vivono in un presente che non concepisce alcuna prospettiva temporale»<sup>22</sup> o nelle parole dell'autore: «i miei personaggi [...] sono dei provinciali più o meno scazzati e scannati, hanno una psicologia momentanea sul presente».<sup>23</sup> I narratori raccontano una sorta di eterno presente, non riescono a separare il tempo della narrazione da quello dei fatti accaduti, nonostante dimostrino di non narrare in una reale presa diretta.

M'innamoro perduto di uno di questi che dapprima mi fa filo, poi d'improvviso mi scompare. [...] Niente, quel mio uomo non si fa vivo, il Tony non si vede proprio e io l'immagino a bucarsi dentro un bidone della spazzatura o fra i sacchi neri dell'immondezza [...] qui il mio Tony mi muore per una striccinata troppo dura e io allora come farò? Una notte arriva verso le tre, mentre Nanni ed io profondamente dormivamo perché troppo bevute al Cantinone. [MI 32-33]

<sup>19</sup> R. Luperini, E. Zinato, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020, p. 178.

<sup>20</sup> Tondelli, *Colpo d'oppio*, in id., *Opere 2. Cronache, saggi, conversazioni*, cit., p. 781.

<sup>21</sup> Viti, *La scrittura giovanile. Autobahn di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 213.

<sup>22</sup> Krizova, *Un percorso verso l'io. Il personaggio-narratore di Altri libertini*, cit., p. 56.

<sup>23</sup> Tondelli, *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, cit., p. 24, da un'intervista di Nico Orengo precedentemente pubblicata in «Tuttolibri» nel 1980.

Insomma saputo quel che vi era dovuto lettori amici miei, vi passo a fare il menastorie di una sera come tante con su le belve degli scoramenti che a rimanere fermo non ci riesco trenta secondi d'orologio, mi sento un passerotto che ha perduto il nido, faccio un bar didietro all'altro e un beverage appresso all'altro perché il vino è farmaco dei mali e credete a me, questa è l'unica risposta che al mondo c'è. [Ab 132]

Attraverso un diretto libero Pia, la narratrice di *Mimi e istrioni*, riporta dei pensieri direttamente dal momento in cui sta raccontando, che si incastonano dentro a un passato raccontato sempre al presente: tutto ciò crea un cortocircuito che rende difficili da distinguere i piani temporali. A sua volta questo cortocircuito è ben visibile in *Autobahn*, dove il suo narratore mette sullo stesso piano presente il racconto che sta esplicitamente scrivendo a un pubblico di lettori e il tempo in cui avvengono i fatti che narra. Con un effetto quasi cinematografico è come se nel pieno dell'azione i protagonisti (nello specifico quelli che fanno anche da narratori) si voltassero a parlare direttamente con lo spettatore. Questa dinamica li blocca però in un tempo che nega una riflessione critica a posteriori, nega un momento diverso da quello in cui sono avvenuti i fatti, perché questi continuano ad avvenire con ossessiva ripetitività e così se passato e presente si equivalgono il futuro non può che mancare. Non è tanto il tempo verbale futuro a mancare, ma il suo valore di progettazione, sostituito da «una sorta di futuro miracoloso che manterrebbe sostanzialmente inalterato il presente stato delle cose».<sup>24</sup>

Ma in fondo chisseneffrega del Johnny e di tutta la baracca del postoristoro, io ci voglio sopravvivere anche se l'ho capita ormai che nel sangue e nella merda ci dormo da quando son nato per cui non me la meno più di tanto, qualcosa succederà o s'aggiusterà e non ha importanza adesso quello che sarà domani o posdomani e ancora dopo, perché primaoppoi qualcosa cambierà e sarò uomo e non me la farò più con tutti i porci lerci del postoristoro e troverò una donna e ci farò dei figli e mi sbatterò coi buchi fin che ho vene e soldi e un pezzo di culo da dar via, perché perché perché. / La prossima notte tornerà al Posto Ristoro come sempre oppure se ne andrà via dalla città e da tutti e il Bibò lo lascerà. Ora non lo sa che ha tanto sonno e fifa da smaltire che le gambe gli sembrano stampelle in legno di un povero martire della Patria. [Pr 23]

Proprio questo brano con quei futuri che sembrano molto più menzogne rassicuranti che prospettive reali conferma la circolarità del primo racconto: il “normale” svolgersi di una notte al posto di ristoro della stazione di Reggio Emilia sembra pronto a ripetersi la notte successiva, che lo vogliano o no i protagonisti imbrigliati nella vicenda. Così anche il gruppo di Pia è invischiato in un ripetitivo *sfumare dei giri*, un *farsi terra bruciata intorno*: i gruppi di conoscenze e i luoghi da frequentare continuano a cambiare, ma le dinamiche sono sempre le stesse, perché ci sarà sempre qualcosa che costringerà le Splash ad andarsene. In *Viaggio* la circolarità è dettata invece dal susseguirsi degli amori e delle fughe del protagonista, un continuo ricambio di personaggi e abitazioni, un vagabondare che si apre e si chiude sempre circolarmente attraverso la cornice presente del viaggio in auto *lungo le strade d'Emilia*. In *Senso Contrario* l'effetto di circolarità è più debole essendo il racconto molto breve, ma nonostante l'epifania finale sul vuoto che la relazione

---

<sup>24</sup> Krizova, *Un percorso verso l'io. Il personaggio-narratore di Altri libertini*, cit., p. 57. Da qui è presa anche l'indicazione del brano da *Postoristoro* che segue.

con Ruby lascia nel cuore del protagonista, quella notte sembra pronta a ripetersi non appena capiterà un'altra *sera noiosa e ubriaca*. Miro in *Altri libertini* invece è per sua stessa ammissione realmente pronto a ricominciare il ciclo di battaglie amorose insieme a Ela e Annacarla, non appena il loro tossico triangolo si imbatte nuovamente in un ragazzo capace di far innamorare tutti e tre. Ai personaggi manca una prospettiva chiara, che non sia quella di una fuga generica e indistinta da qualunque problema e responsabilità, oppure il rigetto di ogni principio con cui si sono identificate le generazioni che li hanno preceduti. Viene negata quindi una progettualità concreta che non sia fatta di futuri onirici o miracolosi, è la negazione di una *bildung*, di un percorso di formazione dei protagonisti, che sebbene non sia un elemento fondamentale del genere romanzesco ad esso si associa molto spesso quando i suoi protagonisti sono giovani non ancora integrati nei meccanismi della società adulta. Non trovo per esempio che il protagonista di *Viaggio*, quello la cui storia ha più di tutte l'apparenza di una *bildung* (il suo viaggio è una raccolta di prime esperienze, amorose, sessuali, lavorative, universitarie e abitative), abbia un effettivo percorso di formazione: lo troviamo alla fine del racconto *solo, la notte a girare per la campagna e contare i pioppi sugli argini e bere* [Vi 96], ancora in fuga come all'inizio del testo e ancora con dietro il peso del doversi prendere cura di Gigi. Qualcosa nella sua esistenza è sicuramente cambiato: *Non importa... Sulla mia terra, semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere* [Vi 96] – qui Tondelli usa un futuro che più che mai contiene un vero proposito – ma non è un cambiamento totale, è ancora una conquista fragilissima, i cui frutti non sono né mostrati né garantiti al lettore. Precisando dunque, la *bildung* non è negata, ma tagliata fuori dallo spazio del racconto attraverso una tecnica di montaggio che (nonostante le riserve di Tondelli nei confronti della corrente minimalista americana) ricorda quella dei testi di Raymond Carver, i cui racconti sono fatti di «tutti gli altri momenti della vita, quelli che a noi sembrano trascurabili: sia perché sono condizionati da ciò che è successo e ciò che sta per succedere, sia perché il germe degli eventi che accadono sta lì dentro e la letteratura deve raccontare il germe, non l'esplosione degli eventi».<sup>25</sup> Nei racconti di Tondelli è presente sempre e solo un prima, che, come si diceva, non garantisce la realizzazione di questi *eventi*, ne prevede la possibilità, ma alla lettura è forte la sensazione che un *dopo* faticosi ad arrivare, ingabbiando i protagonisti in un tempo circolare.

Come si diceva prima però è l'ultimo racconto della raccolta ad adottare una diversa struttura narrativa: la sua forma è quella di un percorso unidirezionale con poche interruzioni; le immagini dell'autostrada infinita che collega Carpi e Amsterdam e dei fiumi Po e Adige; i fluidi corporei: lacrime, pipì, vomito; i lunghissimi elenchi e le figure di accumulo; tutti questi elementi sono volti a creare, sui piani stilistico, retorico, tematico e narrativo, un racconto come flusso continuo,<sup>26</sup> una linea retta che sembra raffigurare quell'istinto schizofrenico di fuga che caratterizza tutti i libertini, ma che qui si lancia oltre, infatti continua al di là della fine del racconto, fino a coinvolgere il lettore: *forza tutti insieme incontro all'avventuraaaaa!* [Ab 144]. Il finale aperto riesce paradossalmente a creare una frattura narrativa, fa del susseguirsi degli anelli chiusi di ogni singolo racconto un'unica catena, un unico processo teso a quello che non essendo un finale di racconto, diventa un finale per il romanzo. L'interruzione, la variazione, della ripetizione dell'adagio di fuga e ritorno, rompe il gioco ripetitivo e crea qualcosa di assimilabile a un finale. Finendo ancora prima di dove finiscono gli altri racconti, *Autobahn* non ha tempo di ingarbugliarsi su se stesso, di

---

<sup>25</sup> F. Piccolo, *La vita così com'è*, in R. Carver, *Cattedrale*, Torino, Einaudi, 2011, p. vi.

<sup>26</sup> Cfr. Viti, *La scrittura giovanile. Autobahn di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 212-213.

presentare situazioni familiari, incroci di personaggi, di ripartire dal suo inizio e interrompe quindi il movimento circolare. La circolarità – sintomo di insensatezza dell'esistenza, di un ripetersi di esperienze senza che queste portino una crescita – riflette quell'assenza di motivazione profonda che per Luperini caratterizza la novella, ma in realtà questa mancanza, anche se in forma diversa, è propria anche di *Autobahn*, anzi addirittura più che per gli altri testi visto il finale mozzato; dunque sebbene il rapporto fra le vicende e le strutture dei racconti possa creare lo sviluppo di un romanzo, tutto ciò non ne conferma ancora la necessità di essere raccontarlo, manca di quel «fenomeno» che garantirebbe l'essenza romanzesca.

L'ultima ragione per descrivere *Altri libertini* come un romanzo è portata da Karolina Krizova, che cerca di giustificare tale definizione attraverso il riconoscimento di un progressivo mutare della voce narrante dei vari racconti: «Il rapporto fra personaggio e narratore non è costante, ma subisce un'evoluzione all'interno del libro [...] un graduale affievolimento dell'identificazione tra personaggio-narratore e gruppo, favorendo la nascita di un'individualità indipendente, di un io autonomo».<sup>27</sup> Dunque il processo di autonomizzazione dei narratori (non per forza dei protagonisti) si può misurare su due parametri: da un lato il grado di collettività della voce narrante e dall'altro su quello di controllo della narrazione. Per rendere lo sviluppo di quest'autonomia qui di seguito verrà proposta una breve analisi, racconto per racconto, del rapporto fra personaggi e narrazione.<sup>28</sup>

\*\*\*

Aprè la raccolta la voce narrante di *Postoristoro*, la figura più complessa fra i narratori poiché quando esplicita un soggetto grammaticale usa un *noi* che rappresenta collettivamente una sorta di coro in cui l'individualità di Giusy, di Bibò e dei membri del *popolo del Postoristoro* è disciolta, mantenendo sì una certa focalizzazione intorno al protagonista, ma senza che questo sia distinguibile dagli altri:

Sono giorni ormai che piove e fa freddo e la burrasca ghiacciata costringe le notti ai tavoli del Posto Ristoro, luce scialta e livida, neon ammuffiti, odore di ferrovia, polvere gialla rossiccia che si deposita lenta sui vetri, sugli sgabelli e nell'aria di svacco pubblico che respiriamo annoiati, maledetto inverno, davvero maledette notti alla stazione, chiacchiere e giochi di carte e il bicchiere colmo davanti, gli amici scoppiati pensano si scioglie così dicembre, basta una bottiglia sempre piena, finché dura il fumo. [Pr 5]

Nel bar entrano chiassosamente alcuni ragazzi che trappolano attorno al Brack-Out, infilano la moneta, si litigano il turno. Iniziano la partita bip bip trrr, urlacci e bestemmie diavolo d'un giochino elettronico, al Giusy gli sale il sangue alla testa. Una fighetta si distacca dal gruppo, accende il juke-box esce una canzonaccia di Grace Jones. S'accende una paglia e muove il culo, non si guarda attorno, non si preoccupa di niente, fischia il sound e basta la fighetta. Giusy non ci vede più. *Emviva gli scannati del Postoristoro!* [Pr 12]

---

<sup>27</sup> Krizova, *Un percorso verso l'io. Il personaggio-narratore di Altri libertini*, cit., p. 59.

<sup>28</sup> Questo rapporto verrà approfondito ulteriormente nel capitolo 2.2 nell'analisi del discorso riportato in *Altri libertini*.

Nel primo brano la voce anonima dice *respiriamo* e si lascia trasportare in alcune esclamazioni come se fossero registrate e poi incastonate nel flusso della narrazione, senza però che si possano attribuire a qualcuno, se non a quel generico *noi* composto dai frequentatori del locale; tutto questo è raccontato prima che il protagonista entri in scena a conferma del fatto che questa voce esiste prima e anche senza di lui. L'esplicitazione comunque limitata del soggetto alla I persona (singolare o plurale che sia)<sup>29</sup> rende anche conto dell'atrofizzazione dell'identità di questa voce. Il secondo brano mostra invece come la voce del coro comprenda anche Giusy, senza però una distinzione netta di ruoli: il tono chiaramente infastidito dalla presenza dei ragazzi è in consonanza con gli stati d'animo di Giusy che a vederli *gli sale il sangue alla testa e non ci vede più*, ma i commenti stizziti, *diavolo d'un giochino elettronico, fischia il sound e basta la fighetta*, possono essere attribuiti indistintamente a lui come a qualunque altro *habitué* del locale. Così come per la sua vita, Giusy non ha nessun controllo sulla narrazione, si fa raccontare da qualcun altro e senza che in questa voce ci sia alcun programma di racconto, alcuna intenzionalità.

È invece Pia, in *Mimi e istrioni*, la prima narratrice a raccontare in prima persona le cose che accadono a lei e alle Splash, il suo collettivo artistico e gruppo di amiche, ma attraverso un compromesso; l'ottica del gruppo infatti prende sempre il sopravvento e costringe Pia a narrare attraverso una serie costante di formule impersonali, più evidenti quando il *noi* è esposto: *noi si sa* [MI 25], *noi si fa un girettino* [MI 37], *noi si avanza* [MI 40]... Oltre a cercare un effetto di letterarietà che si rivela più memoria scolastica che raffinata citazione (tratto che caratterizza più di tutte la voce di Pia), questa formula passiva denota il vincolo inscindibile che l'agire da gruppo crea, andando a schiacciare almeno in parte l'iniziativa individuale e sottraendo ancora il controllo della narrazione a chi sta parlando.

Il protagonista di *Viaggio* alterna due modalità di narrazione diverse: da un lato il flusso dei ricordi causa dei momenti di eccitazione in cui i periodi si allungano e si sovraccaricano di incisi e di informazioni aggiunte, la narrazione è in una I persona singolare, che però spesso coinvolge in un *noi* i suoi amici e compagni di viaggio. Dall'altro lato, a questi momenti di controllo incerto se ne alternano altri a cui la solitudine della riflessione permette un miglior spazio di organizzazione del discorso:

Quando viene il momento di scolare la pasta ci sono tutti addosso che hanno il languorino per quel bloody-mary che bolle in pentola e noi a dire andate via che c'intrigate e sedetevi un po', mica c'è niente da vedere, nessun trucco, nessun miracolo, e dopo riusciamo finalmente a smammarli però succede che mentre io verso il pentolone nello scolapasta, in piedi su uno sgabello per fare centro, Gigi si scotta col vapore e caccia un urlo e molla tutto nel lavandino, due chili di spaghetti in giro nello sporco. [...] Intanto gli altri si voltano per vedere che cazzo combiniamo in mezzo a quel vapore e quelle grida, ma Gigi sorride da gran dama e dice, un attimo cari e siamo pronti e loro tornano a chiacchierare mentre noi, di spalle, ce la facciamo sotto dal ridere, però bisogna uscire dall'impasse al più presto, mica possiamo menarla per molto questa storia [Vi 54-55]

---

<sup>29</sup> Cfr. l'altro caso evidente: *alla guida c'è William che è sulla cinquantina e c'ha la panza grossa del bevitore e una volta gli è pure scappato un colpo di pistola al Posto Ristoro durante una rissa e l'hanno sospeso dal servizio e sembrava ce ne fossimo liberati per sempre* [Pr 16].

Dall'altro lato, a questi momenti di controllo incerto se ne alternano altri a cui la solitudine della riflessione permette un miglior spazio di organizzazione del discorso:

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 e sotto all'altra, però non s'affatica nulla. [Vi 49]

Agosto trascorre lento, solo, la notte a girare per la campagna e contare i pioppi sugli argini e bere. Il Gigi ora starà dormendo, la mia scommessa è persa. Non importa... Sulla mia terra, semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere. [Vi 96]

Laddove però il controllo sul discorso si fa più solido, lo statuto della persona, grammaticale e individuale, si fa più incerto. Queste due riflessioni infatti, quelle che aprono e chiudono rispettivamente il racconto, presentano una modalità essenzialmente passiva: i verbi sono principalmente coniugati a modi indefiniti, participi e infiniti, e ci sono diverse formule che privano il protagonista del ruolo di soggetto grammaticale, *agosto trascorre lento*<sup>30</sup> o *la mia scommessa è persa*. Non è più però la condizione di un individuo schiacciato dal proprio gruppo, ma quella di una persona che ancora sta maturando la propria soggettività: sa però di *quel che* ha dentro e nel proposito finale comincia a definire una propria identità. Mentre il *noi* delle parti passate è espresso con più forza come soggetto grammaticale, ma il controllo della narrazione è confuso, nel presente la soggettività è come se sparisce, ma finalmente il narratore non sembra più in preda alla necessità di raccontare impazzita e senza regola dei narratori che l'hanno preceduto.

Simile è lo stile del racconto allucinato di *Senso contrario*, il cui protagonista è alterato dagli stupefacenti e si abbandona in flussi di coscienza deliranti, ma nel finale passato l'effetto di droghe e alcol dà spazio a un momento di riflessione, più disteso e lucido. Più del protagonista di *Viaggio* però, il narratore di *Senso contrario* torna a un atteggiamento abbastanza passivo. È principalmente un osservatore, lo conferma la grande quantità di verbi legati alla visione presenti nel suo racconto; quando agisce invece si limita grossomodo a incitare Ruby.

Cambiano nettamente le cose in *Altri libertini*: la situazione assomiglia a quella di *Postoristoro*, sia Giusy che Miro sono due personaggi raccontati da un'altra voce, ma mentre quella che racconta Giusy è, come si diceva, un'entità corale in cui lui stesso è disciolto, le vicende di Miro sono riportate da una persona altra da lui e che pure esplicitamente rimarca la sua alterità<sup>31</sup>:

[...] anch'io lo capisco dal mio sgabello e un po' mi dispero perché io non sono mica una checca della gran razza del Miro che coi numeri che c'ha si può fare Keith Carradine su un piede solo e senza scomporsi tanto nel far filo, oppure Burt Reynolds con gli occhi chiusi e Miguel Bosé per traverso e per rovescio, no, io sono di quell'altra razza di checchine schifiltose e piagnone che finiscono sempre, mannaggia a noi, a far intorto ai bambinetti [...] [AL 109]

---

<sup>30</sup> È chiaro che la percezione della lentezza di agosto è soggettiva e dipende dal protagonista, ma nell'enunciato è agosto a scorrere lento e il protagonista non ha alcun ruolo in questa constatazione.

<sup>31</sup> Cfr. Krizova, *Un percorso verso l'io. Il personaggio-narratore di Altri libertini*, cit., p. 69, da qui vengono anche le indicazioni per le seguenti citazioni da AL.

La figura di narratore e protagonista sono qui completamente distinte e quindi la persona che vive le vicende di cui si parla non ha nessuna influenza sulla voce di chi le racconta. Miro è parte del progetto narrativo di un individuo diverso. Questo narratore si sta finalmente delineando attraverso la separazione dal suo gruppo, una separazione che gioca ironicamente sull'essere *di quell'altra razza di checcbine schifiltose*, ma che comunque dimostra un'alterità di ruolo. Infatti il narratore nella sua autonomia rispetto al gruppo è padrone di un montaggio degli eventi consapevole ed esposto: *qui è digià stata presentata* [AL 108], *ma questa è un'altra storia, che non racconterò* [AL 110], *nell'altra stanza che vi ho già detto* [AL 113], *e per decenza non riferisco più* [AL 125]. L'atto volontario del racconto a uno spettatore concreto è confermato poi da alcuni appelli al lettore/ascoltatore: *ve lo garantisco* [AL 109], *ve lo dico* [AL 116]. Il controllo della narrazione non ha più nulla a che fare con il protagonista, però chi narra è pienamente padrone della narrazione e dimostra di avere una vita autonoma rispetto al gruppo, nonostante vi sia ancora legato. I narratori degli ultimi due racconti mostrano di montare le vicende, con un gioco metanarrativo, in cui espongono i meccanismi con cui costruiscono il testo. Il formulario con cui rivolgersi al pubblico va pure arricchendosi in *Autobahn: saputo quel che vi era dovuto lettori amici miei* [Ab 132], *dovete sapere alcune chiacchiere* [Ab 133], *anche questo dovete imparare* [Ab 134]... *Imparare* è un termine importante, perché di fronte a questo intenzionale lavoro di scrittura e presentazione a un pubblico di un testo, pure grottesco ed esagerato a fini spettacolari, riusciamo a intravedere nel progetto del narratore/protagonista dell'ultimo racconto una volontà di mostrare come esemplare la propria esperienza, al punto da renderlo quasi didattico. Parte di quello che ci vuole insegnare già lo stava maturando, almeno simbolicamente, il narratore di *Altri libertini*: nel finale infatti riesce a separare i propri interessi da quelli del gruppo: *ma io non farò il Capodanno con la ghenga tuttaquanta. Tornerò il trentuno a Reggio Emilia per il cenone con tutti quanti i pedé della mia razza* [AL 130]. Il protagonista di *Autobahn* però si trova in una posizione già più avanzata: prima elenca «i pensieri di alcuni amici che testimoniano ancora l'idea di un sentimento collettivo»,<sup>32</sup> per poi superarli dopo le prime pagine, lanciandosi così in un'avventura guidata da una nuova mentalità individualista: «di fronte alla possibilità di proseguire insieme il viaggio insieme [*sic*], il protagonista rifiuta l'idea di lasciare la propria auto, secondo una logica di proprietà individuale estranea al collettivismo anni settanta».<sup>33</sup>

Nonostante queste consapevolezze nuove e il suo modo didattico, la caccia all'odore del Nord, simbolo di libertà mitiche che l'Italia nella sua provincialità sembra non offrire, che compie il protagonista di *Autobahn*, ancora è imparentata alle corse in auto di *Viaggio e Senso contrario*: si tratta sempre di una fuga incerta da ogni responsabilità e da ogni progettualità, la formazione dei protagonisti rimane sempre instabile, la *bildung* è nuovamente negata. Negando però ai libertini la possibilità di una *bildung*, questa è concessa al di fuori della raccolta a un'intera generazione che può, rendendosi conto della fine del collettivismo degli anni '70, redimersi dalle sue punte più disgreganti e centrifughe:

Forse okkei ho fatto un *De profundis* degli anni settanta, li ho proprio vomitati come nell'ultimo racconto 'Autobahn', con quel tirare di stomaco che non finisce più, con puzze e rumori. Ho vomitato quei miti costruiti sul vuoto, tanto per passare il tempo, quegli sbracamenti totali, quell'autodistruzione, il non stare mai fermi, il vivere alla giornata, l'assenza di progetti, il bisogno d'affetto, l'omosessualità che era

<sup>32</sup> Viti, *La scrittura giovanile. Autobahn di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 217.

<sup>33</sup> Ivi, p. 218.

diffusione d'amore. Io però quelle scorie non ho voluto liquidarle ma assumerle, cazzo, sono esperienze finite ma sono stati annicazzo bellissimi.<sup>34</sup>

Per i libertini è impossibile un esame di coscienza, lo dimostrerà più chiaramente il terzo capitolo, ma per i lettori sì, per Tondelli e per quelli della sua generazione che sono sopravvissuti agli anni '70, è ora possibile riguardare indietro senza cadere nell'abisso, senza perdersi nel dolore. A Tondelli va senza dubbio il merito di aver colto e raccontato così a ridosso degli eventi un cambiamento così importante, di aver fatto prima di tutti un esame e un bilancio di anni il cui conflitto può risultare molto doloroso a chi lo riattraversi.

Intorno al '77, e sulla scia di quel movimento, avviene una profonda trasformazione. Da una parte emerge, anche in forme vistose, un prepotente e diffuso bisogno di comunicazione: si torna a dire «io» (dopo avere detto per un lungo periodo soltanto «noi»), si riscopre, dopo l'ubriacatura ideologica, l'esigenza di rappresentare il vissuto delle persone nella sua indecifrabile nudità, nella sua irriducibilità a slogan e a categorie troppo generali. Dall'altra si sente la necessità, dopo un periodo intensamente conflittuale (di rotture e lacerazioni) di fissare *nuove convenzioni culturali*, di delimitare cornici «antropologiche» che permettano di convivere nel modo meno doloroso possibile con il conflitto stesso.<sup>35</sup>

Nei germi di questa mutazione antropologica sta il fenomeno centrale che fa di *Altri libertini* un romanzo, la sua necessarietà e così la sua ragione di essere scritto e raccontato, assieme all'invito ai lettori di cogliere questa mutazione e i suoi sviluppi futuri. Questo passaggio è raffigurato appunto attraverso l'evoluzione delle voci narranti: da quella corale di *Postoristoro*, alla voce del gruppo delle Splash, dai tristi momenti di riflessione di *Viaggio* a quelli deliranti di *Senso contrario*, dal racconto progettato in *Altri libertini* a quello scritto in *Autobahn*. Queste riproducono virtualmente la trama di un'unica storia che è quella del lento sviluppo di un'autonomia e quella della fine dei miti collettivi.

\*\*\*

Dunque, ricapitolando, si possono considerare prove di quest'essenza romanzesca di *Altri libertini*: l'unità di spazio e tempo condivisa dai personaggi, la struttura di un percorso che negata nei singoli racconti è concessa al testo intero e infine la centralità del fenomeno analizzato da Tondelli, cioè il trapasso degli anni '70, che in qualche modo costituisce la trama del testo. Se ci si è soffermati a lungo sul cercare di avvalorare questa definizione, non è per un giudizio di valore che screditerebbe la raccolta contro il romanzo, ma semplicemente perché l'unità più compatta del romanzo garantisce in qualche modo l'unità del fenomeno che il romanzo descrive, una compattezza di voce, di stile e così di pensiero che si risolve in quest'unica critica/bilancio degli anni '70. Questa critica, questo fenomeno che sta nel fulcro di *Altri libertini* conferma anche che «la scrittura di Tondelli è una scrittura sempre necessaria e mai gratuita. Anche negli scritti d'occasione

---

<sup>34</sup> Tondelli, *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, cit., p. 40, da un'intervista di Natalia Aspesi precedentemente pubblicata su «La Repubblica» nel 1980.

<sup>35</sup> La Porta, *La nuova narrativa italiana*, cit., p.11.

è sempre intuibile una motivazione profonda del suo sguardo sul fatto, sul fenomeno o sulla realtà di cui si sta occupando».<sup>36</sup>

\*\*\*

Se *Altri libertini* è dunque un romanzo, o una raccolta di racconti al cui interno compare una tensione romanzesca, rimane da chiarire di che tipo di romanzo si tratti per completarne una sua descrizione; per farlo è necessario tornare sulla filiazione del primo Tondelli rispetto alle teorie del Gruppo 63 e alle forme del romanzo sperimentale che si sono prodotte entro di esse. L'eredità delle ricerche avanguardistiche è un'eredità tecnica, ogni avanguardia "scopre" dei nuovi strumenti che, similmente a quanto fa l'*automa letterario* di Calvino, vengono prodotti per sbloccare circuiti intasati da una troppo lunga produzione di classicismo:<sup>37</sup> una dialettica fra innovazione e riassorbimento delle innovazioni che in parte è condivisa anche dagli scrittori e teorizzatori del Gruppo 63:

in una certa epoca si può, con qualche profitto, variare e arricchire; in altre epoche quando si avverte l'esaurimento irrimediabile dei correnti modelli linguistici e formali, si è spinti, se vogliamo dallo spirito dei tempi, a ricercare il nuovo, a escogitare modi inediti di raccontare, di fare poesia o teatro. Ciò che chiamiamo la Tradizione è la conservazione delle novità che si sono succedute nel corso dei tempi.<sup>38</sup>

È in un gruppo di innovazioni dunque che si incarna l'eredità di ogni singola avanguardia, e traducono, queste, la coniugazione di una specifica necessità comunicativa con uno strumento stilistico, retorico o comunque latamente formale, che ha l'obbiettivo (chiarmente non sempre destinato a compiersi) di creare una nuova modalità espressiva. Le innovazioni delle avanguardie sono assimilabili a quei moduli letterari che fuori dal lessico specialistico si potrebbero chiamare essenzialmente *trovate*: queste, nei casi più illustri, sono riconoscibili in strumenti come il flusso di pensiero, le intermittenze del cuore o le epifanie, oggi solidificati in comode categorie formali della critica letteraria, ambiguamente chiavi di accesso all'impianto teorico di un autore o paraocchi per rigidi incasellamenti.

Tondelli stesso è autore di qualche *trovata* – nel senso deteriore però di *bravure*, esercizi di stile, virtuosismi tecnici – in alcuni racconti un po' acerbi e forse sì di carattere più sperimentale. Parlo di *La casa!... La casa!...* e *Desperados*, pubblicati rispettivamente nel 1981 sul quotidiano *Il resto del Carlino* e nel 1982 su *Linus*, poi ripubblicati entrambi all'interno di *L'abbandono* e infine nel primo volume delle *Opere* di Bompiani. Il primo testo narra delle peripezie a cui va incontro un giovane protagonista in cerca di casa nella Bologna degli anni '70 ed è giocato su un meccanismo abbastanza semplice: una sequenza di esclamazioni e frasi nominali, ripetizioni, riformulazioni e precisazioni, forma una sorta di flusso di pensieri che però si fa monologo quasi teatrale, esposto a un pubblico a cui si ammicca continuamente e iniettato di spettacolarità attraverso giochi di parole e espressioni grottesche e iperboliche:

---

<sup>36</sup> Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 49, si pensi per esempio a *Dinner Party*, opera scritta con l'intento di superare un periodo di ristrettezze economiche cercando di candidarsi al premio Riccione-Ater.

<sup>37</sup> Cfr. I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in id., *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 170-171.

<sup>38</sup> N. Balestrini, A. Giuliani, *Gruppo 63. L'antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002, p. VII.

Questa è la seconda casa... Meglio prima... Meglio la nonnetta... Più misero, ma più intimo... E tutto sei o sette anni fa... Mica roba da niente... Un flusso periodico... Un mestruo da balena!... Altro che mal di pancia e mal di testa!... La nevrosi, signori miei!... La nevrosi!... E l'invidia!... Per ogni bella casa che vedo!... Un'invidia della madonna!... Ma come hai fatto... Una casa così... Acqua calda... A Bologna... Il papà!... Il papà!... [...] La casa!... La casa!... Monoletto o sottotetto!... Bilocale o cantinale!... Mansardato o cascinale!... Capannone o ascensore!... Una casa!... Suorine!... Orfanelli!... Cestisti!... Trovatelli!... Tirati su all'angolo di piazza!... Per commuovere!... Per commuovere!... I manigoldi!... [*La casa!... La casa!... – Ra 728-729*]

Con una trama simile ad alcuni passi di *Viaggio*, il racconto nonostante la riuscita comicità e con sempre quella capacità di cogliere scorci, quadri, della realtà contemporanea, non arriva di certo alla profondità del predecessore e sembra adagiarsi su un più modesto intento ludico. *Desperados* invece assomiglia a *Senso contrario*: molti testi del primo Tondelli presentano fughe in auto, ma in questi due nello specifico il viaggio è deformato attraverso codici mediatici diversi da quello letterario (videogioco per il primo, cinema per il secondo e fumetti per entrambi) e si crea così «una cornice più iperrealistica che tradizionalmente realistica, più ‘dopata’ narrativamente che verosimile». <sup>39</sup> Johnny, avventore di un bar di periferia (*a ridosso [...] della dogana dei TIR che era stata sistemata a svacco pubblico*<sup>40</sup> [Ra 731]), dopo un pomeriggio e una sera passate in cerca di eroina, comincia a sentire l'irrefrenabile bisogno di tornare a casa, luogo più immaginario che reale, e parte quindi in una fuga a ostacoli. Il videogioco deforma questo viaggio in uno schema fatto di nemici (*il mostro invasore* da fare esplodere), di ostacoli, di rifornimenti (sotto forma di benzina ma anche alcol e droghe); questi elementi sono prima presentati nell'introduzione del videogioco e poi vissuti negli equivalenti reali dal protagonista. Anche questo racconto risulta efficace nel descrivere un certo ambiente che comincia ad essere noto al lettore di Tondelli e di nuovo quelle fughe impossibili e circolari: il *gettone luccicante* che il protagonista non riesce a inserire dentro al cabinato del videogioco è già stato impegnato nel farlo accedere a un gioco completamente diverso, ma sempre ossessivo e ripetitivo, fuor di metafora la vita incerta e pericolosa del libertino.

In questo breve quadro sui racconti di poco successivi ad *Altri libertini* si possono riconoscere alcune delle categorie fondamentali del *Colpo d'oppio*: la velocità (e brevità) e il parlato (soprattutto per il primo racconto), però la *scrittura emotiva* di Tondelli è fatta anche di commozione e di personaggi: «il racconto emotivo non esiste senza i personaggi, perché i personaggi sono la produzione del discorso emotivo». <sup>41</sup> Con ciò non voglio screditare questa parte della produzione breve, o brevissima, dell'autore, ma segnalare piuttosto gradi differenti di riuscita della *trovata*, che essendo più o meno esposta, più o meno disciolta all'interno di un testo, riesce più o meno a creare un racconto completo ed effettivamente emotivo. Nel laboratorio di scrittura di questi due racconti, il cui valore letterario non è assolutamente tolto, quello emozionale, nei parametri

<sup>39</sup> A.M. Renzi, «...un racconto e via». *Ritmo narrativo e linguaggi extraletterari in Desperados di Pier Vittorio Tondelli*, in «Contemporanea», 7, 2011, p. 70.

<sup>40</sup> *Svacco pubblico* è un'espressione presente sia in [Pr 5] che in [MI 27], l'ambientazione in effetti ricorda molto il posto ristoro di Reggio Emilia, ciò non basta però, a mio avviso, a permettere di identificare così facilmente il Johnny che lo frequenta con quello di *Desperados*, come fa Renzi, *ivi*, p. 71. Il protagonista di *Desperados* somiglia molto di più al Giusy o meglio ancora al Bibò di *Postoristoro* in qualità di tossicodipendente e non di grande spacciatore, ma nonostante questo non vi è alcuna necessità di identificare i personaggi, poiché in nessun modo giova la conferma di questo all'interpretazione dei due racconti più di quanto già faccia il resoconto delle somiglianze.

<sup>41</sup> Tondelli, *Opere 2. Cronache, saggi, conversazioni*, cit., pp.781-782.

segnalati dall'autore, è almeno in parte affievolito. I personaggi veramente *emotivi, emozionali* sono quelli di *Altri libertini*, ma non solo, anche *il soldato Acci* e quelli di *Attraversamento dell'addio*, *Questa specie di patto*, *Pier a Gennaio*.<sup>42</sup> I due racconti del '81-82 invece cercano piuttosto furbescamente di stupire il lettore, di sconvolgerlo per l'impennata stilistica continua, così anche con la scopertura del gioco – in *La casa* si parla di *un flusso della madonna!* e in *Desperados, questa è la storia di una partita a Galaxy* – ma non riescono in nulla più di questo, i suoi personaggi sono figurine inesistenti, maschere vuote, tipi di una generazione, non hanno alcuna caratterizzazione (che non è la brevità di spazio a negargli, come dimostrano i racconti successivi). Passato lo shock e l'applauso per le acrobazie stilistiche, al lettore non rimane nulla di quello che invece lo incide così profondamente negli altri racconti citati, per la profondità di personaggi tratteggiati ben più nettamente in spazi ugualmente ridotti. Nei racconti in cui la *trovata* è più esposta, l'*emotività* dei personaggi viene meno, ma laddove quest'*emotività*, questa profondità psicologica dei protagonisti si fa presente i meccanismi originali, le innovazioni non mancano. Delle innovazioni, la neoavanguardia ha una concezione specifica:

Il tipo di letteratura che chiamiamo d'avanguardia non accetta l'esistenza della lingua colta corrente come una garanzia e non considera le sue strutture come razionali, ma semplicemente come storiche. [...] penso che la letteratura d'avanguardia sia caratterizzata dall'esibire la propria struttura arbitraria e maniacale quale forma eteronoma rispetto alla percezione del mondo: mostrando immediatamente i tralicci e sapendo di essere letteratura, essa rimanda all'apparenza reale in una maniera diversa dalla letteratura comune, che è sempre un tipo di letteratura mimetico, o esplicativo, o semplicemente razionale nel senso illuministico o naturalistico della parola. In un certo senso potremmo definire la nozione in modo allegorico, dicendo che si ha letteratura d'avanguardia là dove la delucidazione del linguaggio si presenta come enigma o interrogazione oltre la mistificazione dei falsi enigmi, cioè senza prendere per buona, fino in fondo, né l'apparenza reale né la letteratura in quanto tale.<sup>43</sup>

Tondelli non è certo uno scrittore propriamente sperimentale, né tantomeno uno scrittore d'avanguardia, la conferma di questo viene dalla mancata esposizione del gioco letterario, non prova gusto nel denudare la tecnica (esclusi forse i due testi sopraccitati) e nemmeno prova un rigetto totale di linguaggi e forme precedentemente codificati; pure il profondo individualismo dell'autore suggerisce di tenerlo separato dal sentimento avanguardistico fatto di collettivi e manifesti.<sup>44</sup> Non si può però negare che una parte di questo atteggiamento di ricerca, di lavoro sul linguaggio per ottenere uno strumento adatto a comunicare messaggi specifici arrivi a Tondelli dalla

---

<sup>42</sup> Mi oppongo qui alla tesi di Renzi secondo la quale *Desperados* è una completa incarnazione della letteratura emotiva principalmente per la sua brevità e per il ritmo narrativo, tesi legittimamente difesa, attraverso anche degli ottimi paragoni coi fumetti e con gli scritti di Andrea Pazienza, ma non abbastanza, a mio parere, da poter superare la piattezza del protagonista del racconto.

<sup>43</sup> Balestrini, Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia*, cit., p. XVII, la citazione è da un dibattito pubblicato in *Gruppo 63*, Feltrinelli, Milano, 1964.

<sup>44</sup> Cfr. la descrizione che dà Umberto Eco dell'ambiente del Gruppo 63 poco dopo la loro prima riunione: "Dunque il gruppo esisteva, ed esisteva la poetica comune: più che un progetto di operazione estetica era una disposizione morale, una constatazione storica. Si constatavano i pericoli di un lavoro letterario soltanto individuale, la necessità di una ricerca collettiva, anche là e proprio là dove le prospettive e le soluzioni divergevano" citazione da Umberto Eco, *La generazione di Nettuno*, in *Gruppo 63*, Feltrinelli, Milano, 1964, l'indicazione è da Balestrini, Giuliani, *Gruppo 63. L'antologia*, cit., XVI; e anche: "C'era una specie di collettivo informale tenuto assieme dalla reciproca convinzione che a dispetto dei dissensi si andava tutti contro la Letteratura Costituita", ivi, p. XX.

neoavanguardia, specialmente attraverso la lettura di Arbasino e Celati, i cui testi precedono e superano in realtà l'effettiva esistenza del Gruppo 63 (1963-1969)<sup>45</sup> come quelli citati nei *Titoli di coda* di *Altri Libertini*, cioè *L'anonimo lombardo* di Arbasino e *Lunario del paradiso* di Celati, rispettivamente pubblicati nel '59 e nel '78, ma che anticipano e continuano parte dell'atteggiamento della neoavanguardia. Così anche Tondelli è un continuatore di questa tradizione di stili che nell'elaborazione formale non cercano solo l'artificio e la ricercatezza; calcando troppo la mano sull'aspetto manieristico<sup>46</sup> di una scrittura come quella di *Altri Libertini*, si rischia infatti di incorrere in una definizione troppo sbrigativa e che va a perdere il nesso fra la forma e il contenuto proprio dell'opera.

Oltre a questo atteggiamento generale, lo stile dell'autore modella anche le sue specifiche innovazioni su quelle dei due maestri, che condividono, insieme ad una parte importante della neoavanguardia, il lavoro su uno stile che riproduca l'oralità nello scritto. Il primo ad aver ragionato sulla questione è Alberto Arbasino proprio ne *L'anonimo lombardo* del '59, ampliamento di una raccolta precedente, *Le piccole vacanze*, a cui viene aggiunto in particolare un racconto fondamentale, *Il ragazzo perduto*<sup>47</sup>. Per Tondelli stesso questo racconto è infatti la «riflessione interna»<sup>48</sup> dell'intera raccolta per il suo carattere metanarrativo. Il testo ha una struttura doppia: complessivamente è composto dalle lettere di un giovane scrittore omosessuale ad amici e ad amanti, però a una serie di testi che racconta in tempo reale l'amore di chi scrive per un ragazzo che ha conosciuto una sera a teatro, se ne alterna un'altra che rivela l'artificialità di quei testi. Il personaggio autore delle lettere rivela che quello che sta cercando di ricostruire è una corrispondenza in realtà perduta di cui vuole ricreare i sentimenti per scriverci un romanzo. Questa serie metanarrativa apre uno spazio di riflessione che divaga in molti aspetti tecnici: dal canone letterario a cui l'autore si rifà, a questioni narratologiche (per esempio il confronto fra l'uso della prima o della terza persona) e infine al tipo di lingua da utilizzare per un romanzo, trasformandosi in una sorta di manifesto letterario:

Non mi importa niente di lasciar perdere la presunzione di onniscienza, se nello stesso tempo si riesce a liberarsi del più grave handicap delle patrie lettere, da secoli, quella divergenza ansiosa tra una lingua parlata di leggerezza quasi inafferrabile, e una lingua scritta falsa per definizione, intrattenuta in finzioni insensate da una greve tradizione di retori con l'orecchio di piombo. Il lavoro più giusto e più difficile che si possa fare oggi con la nostra lingua è proprio quello di reinventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato, conservandogli quel certo «agio naturale» - apparentemente Senza-fatica, Senza-lacrime... - che lo ricollega alla società e al momento dove è stato prodotto, e vestendolo con camicia disinvolta e pantaloni letterari d'aspetto appena un po' mondano: è l'unica strada per andare dentro nel racconto. [...] Certamente, anche se sembrerà superfluo, bisogna continuamente sottolineare che si tratta di *ricreare* e non di *riprodurre* passivamente questo suono della lingua parlata (o, peggio di gerghi e

<sup>45</sup> Cfr. *ivi*, pp. XIX-XX.

<sup>46</sup> Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 70.

<sup>47</sup> *Il ragazzo perduto* e *Le piccole vacanze* prenderanno successivamente strade autonome al passaggio da Feltrinelli a Einaudi, il primo pubblicato dal 1973 come romanzo a sé con il titolo *L'anonimo lombardo*, mentre il secondo manterrà titolo e forma originali, senza dunque le aggiunte del '59.

<sup>48</sup> Cfr. una lettera di Tondelli allo stesso Arbasino scritta probabilmente nel 1980, ora in Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, cit., pp. 1119-20.

idomi), perché il secondo equivoco di questa letteratura capita quando si viene accusati di andare in giro col magnetofono.<sup>49</sup>

In termini simili si esprime anche Edoardo Sanguineti, altro esponente del Gruppo 63, dicendo che non sarebbe possibile trascrivere rigorosamente un testo orale senza ottenere un effetto illeggibile e incomprensibile, quindi l'unica possibilità per questo tipo di scrittura sarebbe quella di cercare solo un «effetto di oralità».<sup>50</sup> Sanguineti elabora in *Capriccio italiano* una forma di linguaggio onirico, un parlato incongruente come quello in cui si cerca di descrivere un sogno, una lingua che rigetta ogni norma e consuetudine di quella scritta.

*Capriccio italiano* apre una strada che sarà percorsa da molti narratori dei decenni successivi, che riproporranno, in modi diversi, la scelta per uno stile orientato sul parlato informale, volutamente sgrammaticato, come mezzo per rappresentare la marginalità (culturale o psicologica) dei personaggi.<sup>51</sup>

Da queste premesse Gianni Celati elabora lo stile delle sue *Comiche* ma soprattutto del parlato di *Guizardi*, l'effetto della sua voce è ottenuto attraverso: «trascrizione del parlato, verbosità, che erompe in una fittissima rete di monologhi e dialoghi, ripetizione esasperata, sintassi aggrovigliata, precipitosa [...] uso del gergo [...] come della lingua colta [...]»<sup>52</sup> Ma è in *Lunario del paradiso* che la scrittura di Celati evolve ancora verso, nelle parole dell'autore, «un ritmo sincopato come nel jazz, che diventa un parlare a scatti, con la sintassi a salti»,<sup>53</sup> così riformulato da La Porta: «uno stile personalissimo, che (célinianamente) esalta della lingua più la funzione *emotiva* di quella referenziale, e che sembra impegnato a desacralizzare la Letteratura ufficiale, paludata e accademica, e a ridare piena dignità al corporale, al basso, perfino alla quotidianità più banale».<sup>54</sup> La musica, la letteratura *emotiva*, Céline, ecco che si tratteggiano delle palesi continuità fra i riferimenti del primo Celati e quelli del primo Tondelli, che si sommano per il secondo a quel fondamentale *sound del linguaggio parlato* arbasiniano.

Dei meccanismi dello stile parlato di Tondelli si darà una rassegna più approfondita nei prossimi capitoli, ciò che importa ora è chiarire finalmente il perché di questa scelta. All'uscita del romanzo la stampa e la critica hanno semplicisticamente bollato l'opera come un documento sociologico,<sup>55</sup> il ritratto di una generazione in presa diretta, acritico e privo di ogni filtro, non solo relativo al «buon gusto», ma anche interpretativo. Dimostra abbastanza chiaramente il contrario l'idea che aveva Tondelli di un autore a lui contemporaneo, Enrico Palandri, che esordisce con il suo romanzo *Boccalone* nel 1979 e la cui influenza sulla stesura di *Altri libertini* è indubbia:

Il materiale di partenza è, come per gli scrittori selvaggi nati dal '68, la propria esperienza, ma differentemente da quelli, in *Boccalone* si instaura un filtro stilistico, una riflessione metatestuale sulla pratica della scrittura. [...] Enrico Palandri ha dimostrato, con semplicità, con urgenza quasi, che [...] è

<sup>49</sup> A. Arbasino, *L'anonimo lombardo*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 90-91, passo che cita lo stesso Tondelli in *Colpo d'oppio*.

<sup>50</sup> Cfr. E. Sanguineti, *Cannibali e no*, in Balestrini, Barilli (a cura di), *Narrative invaders!*, Genova, Costa & Nolan, 1997, cit. in L. Matt, *La narrativa del Novecento*, cit., p. 50.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> La Porta, *La nuova narrativa italiana*, cit., p. 214.

<sup>53</sup> G. Celati, *Romanzi, cronache, racconti*, Milano, Mondadori, 2016, p. 1747.

<sup>54</sup> La Porta, *La nuova narrativa italiana*, cit., p. 214-215.

<sup>55</sup> Cfr. la rassegna di articoli raccolta da Panzeri in Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, cit., 1120-21.

possibile affidare alla letteratura, al libro, la comunicazione di una propria esperienza e di un proprio linguaggio reali.<sup>56</sup>

Questo *filtro stilistico* che Palandri applicherebbe al suo romanzo è il discrimine fra documento e letteratura, fra registrazione e reinvenzione.

Comunque sì, *Altri libertini*, ha ragione l'autore, rappresenta un pezzo di mondo che per lo più si tende a rimuovere e che finora è rimasto monopolio delle inchieste sociologiche, mentre (con Tondelli) la letteratura, in Italia, ci viene a ficcare finalmente il naso.<sup>57</sup>

L'effetto di oralità, il filtro<sup>58</sup> che adotta Tondelli, allora non è più solo una necessità dovuta al non poter rendere il parlato nello scritto, ma diventa anche un modo di conservare una presenza autoriale critica, è un meccanismo che permette all'autore di infilare la propria voce fra le crepe di quelle dei personaggi, quindi di rappresentare e dare un giudizio su una generazione. Non si riduce infatti banalmente al mostrare una generazione, non è un esponente del *VERY DRUNK CINEMA* come il *cinematografo* di *Autobahn*:

le esperienze alternative a questa società dominante sono state la materia di *Altri libertini*, ma nel vorticoso catalogo del cinematografo anch'esse paiono ridursi a *flatus vocis*, un informe ammasso nominale senza possibilità di convertirsi in alcun programma credibile.<sup>59</sup>

È implicita questa volontà di Tondelli di stare dalla parte dei propri contemporanei, di scrivere un testo che raccolga i loro riferimenti culturali e che quindi possa essere da loro compreso, ma di quel momento storico non è solo un lirico cantore bensì una voce critica, si conferma così quella necessità e il non essere mai gratuita della scrittura dell'autore.

Mi è difficile trovare una categoria che riassume in maniera semplice quest'idea di romanzo che pur lasciando che i protagonisti descrivano da sé le proprie vicende, con tutte le loro idiosincrasie e peculiarità, riesca comunque a sfuggire al disimpegno.

È un controsenso scrivere ignorando che c'è un linguaggio massificato. Non è politico? Due maroni...  
Mi sono accorto che non ho sensibilità politica in senso di partito, ho una visione sui grandi problemi, sui grandi problemi mi commuovo.<sup>60</sup>

I grandi problemi sono quei fenomeni centrali in *Altri libertini* per esempio: le fughe circolari dei personaggi e il trapasso di una generazione dal *noi* all'*io*, sono usati come elementi chiave per l'interpretazione di una generazione. La postura di Tondelli da lettore attento del fenomeno è riprodotta a livello microtestuale anche nei suoi personaggi, loro stessi nella loro verbosità vogliono leggere qualcosa in quel magma informe che propongono agli spettatori stupiti: è un fare teoretico, che cogliamo embrionalmente in alcune posture del narratore di *Autobahn*:

---

<sup>56</sup> Tondelli, *Opere 2. Cronache, saggi, conversazioni*, cit., pp. 234-235; l'indicazione viene da A. Viti, *La scrittura giovanile. Autobahn di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 213.

<sup>57</sup> Ivi, p. 29, da un'intervista di Giovanni Giudici pubblicata su «L'espresso» nel 1980.

<sup>58</sup> L'autore riutilizza l'espressione *filtro stilistico* riferita però a quello applicato ad *Altri libertini* nell'intervista di *Tino Pantaleoni* per «Primopiano» del 1980, ora in Tondelli, *Viaggiatore Solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, cit., p. 32.

<sup>59</sup> Viti, *La scrittura giovanile. Autobahn di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 218.

<sup>60</sup> Tondelli, *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980 - 1991*, cit., pp. 25-26.

E l'Angelo, anche ciò mi rammento e ve lo passo, questa scoglionatura che dà sul neuroduro la chiama Scoramenti, al plurale perché quando arriva non vien mai in solitudine. Si porta appresso nevralgie d'ossa, brufoletti sulle labbra o nel fondoschiena ma poi i più gravi mali, quelli della vocina; cioè chi sei? cosa fai? dove vai? qual è il tuo posto nel Gran Trojajo? cheffarai? eppoi ancora quelli più deleteri, i mali del non so giammai né perché venni al mondo né cosa sia il mondo né cosa io stesso mi sia e quando son proprio gravi persino il non so quale sia il mio sesso né il corpo né la cacca mia, cioè i disturbi dubitativi della decadenza. [Ab 131-132]

Gli *scoramenti* e la *vocina* sono due concetti fondamentali all'interno del racconto, sono trattati dal suo protagonista un po' come patologie e un po' come fenomeni sociologici, sono le ragioni del malessere che spinge i giovani alla fuga, al viaggio continuo; introducono una sorta di fenomenologia *sballata* del sentire giovanile, una riproduzione in piccolo di quei *grandi problemi* di cui parla l'autore, e pongono dunque il personaggio a metà strada fra l'essere parte di un gruppo (la sua generazione) e l'ergersi al di sopra di esso per descriverne le caratteristiche.

Ma continuo a volare e dovete sapere che fatti dieci chilometri, fatti venti comincia a stringermi la vescica in mezzo alle gambe. Tengo duro 'codio io ci ho fatto un patto di non fermarmi questa notte di libertà perché so che se mi fermo poi vien su la malinconia del viaggiatore e faccio il gran filosofo, dico vado non vado, torno non torno e non è proprio bello a questo punto menare le cazzate. [Ab 135]

Espone il gioco dicendo di fare *il gran filosofo*, Tondelli smaschera l'ambizione dei suoi personaggi di voler spiegare la cose come stanno: questo andamento didattico del narratore di *Autobahn* si presenta come il tentativo di convincere l'uditorio delle proprie idee, rivela quindi quella che macrotestualmente è anche la volontà dell'autore, il dare una lettura dei fenomeni sociali in atto dopo il '77, nello specifico la necessità di fuga (e il suo fallimento) e il ripiegamento verso l'io e l'interiorità, di una generazione che fino a poco fa aveva sempre e solo gridato al noi. Quest'ambizione filosofica si attua più pienamente intorno alla fenomenologia dell'abbandono: "la dicitura adottata dallo scrittore per definire una ricerca letteraria che ha trovato poi ampie affinità tematiche in *Camere separate* e in altri racconti scritti tra il 1985 e il 1988",<sup>61</sup> (cioè *Attraversamento dell'addio*, *Pier a gennaio*, *Questa specie di patto* e *My sweet car*).

In sostanza, egli forniva al suo grande e insopportabile amore l'occasione di salvarsi, anche se tutto ciò sarebbe passato attraverso l'atroce sofferenza della più completa separatezza, cioè l'attraversamento della parola "addio". [Ra 735-736] Ora si sentiva ai bordi di una landa desolata di disamore. E, ora dopo ora, vi si sarebbe addentrato sempre di più. L'attraversamento dell'addio. [*Attraversamento dell'addio* – Ra 740]

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 altro di meglio che piazzare fra i due letti millecinquecento chilometri di distanza. [da *Pier a gennaio* – Ra 749]

---

<sup>61</sup> F. Panzeri, in Tondelli, *Opere 2. Cronache, saggi, conversazioni*, cit., p. 1109.

I titoli di questi racconti, insieme a espressioni come *Fenomenologia dell'abbandono* e *Viaggiatore Solitario*, o anche il più vecchio *fauna* che può essere *dei giovani, bolognese, d'arte...* diventano una serie di espressioni necessarie a definire i nodi teorici centrali della letteratura di Tondelli, ma sono anche ritornelli, slogan, nominalizzazioni di concetti più complessi, che in qualche modo accorpano l'opera dell'autore in un unico lavoro di ricerca o meglio di riflessione. È un continuo ritorno di tematiche che sente importanti, rielaborate attraverso la proprio biografia, il proprio sentire, la propria cultura, in un lavoro costante di riscrittura di sé e degli altri autori, per trovare risposte da condividere con chi lo legge. Il riutilizzo della propria esperienza per fini narrativi è qualcosa che si farà sempre più forte nella narrativa tondelliana, raggiungendo il suo apice in *Camere separate*, che troverà un importantissimo precedente stilistico in Christopher Isherwood:

In questo senso forse Isherwood è stato lo scrittore che più ha tentato di rintracciare nell'autobiografia il motivo predominante della propria ispirazione al punto che le descrizioni dei personaggi e delle città, degli amici e dei luoghi in cui visse, vengono continuamente confusi e mescolati come se i dati dell'esperienza fossero già scrittura o come se, viceversa, la scrittura fosse così fedele da trattenere in sé, ancora, la vita.<sup>62</sup>

Di tutto questo *Altri libertini* è il principio e l'embrione: un romanzo dunque che ha per propria motivazione quella di raccontare una generazione, di raccontarla con la voce dei giovani che ne fanno parte, piegando però questa voce all'autocoscienza, l'autore la costringe – infilandosi in essa con tutta la propria insicurezza e le proprie domande – a prendere coscienza di se stessa in un complesso gioco di riflessi fra chi parla e chi scrive.

---

<sup>62</sup> Tondelli, *Il mestiere dello scrittore*, in id., *Opere 2. Cronache, saggi, conversazioni*, cit., p. 906.

## Capitolo 2: La voce dei libertini

---

In *Colpo d'oppio* Tondelli non parla solo della struttura narrativa dei testi che vuole scrivere, ma anche dello stile che questi devono presentare: ha bisogno di una scrittura ritmata, emotiva, «che si beve all'istante»: «la scrittura emotiva è spigolosa, è forte, è densa, si tocca con il corpo, ci si fa all'amore, entra dentro, ti prende, ti penetra, ti suona, canta: ecco la forza della letteratura»<sup>1</sup>. La definizione non è ovviamente chiara e Tondelli conferma quell'atteggiamento informale nell'analizzare la propria scrittura di un musicista che, elusivamente e con posa un po' romantica, parla di ispirazione, sentimenti ed emotività, piuttosto che di lavoro, strumenti del mestiere ed editing. È lo stesso atteggiamento di cui lo ha accusato bonariamente Umberto Eco in qualità di suo docente di semiotica al DAMS di Bologna:

Ma da un giovanotto d'ingegno pretendevo anche un saper giocare secondo le regole: le regole per un saggio o per un racconto sono di un tipo, le regole per un'esercitazione di semiotica sono di tipo diverso. In una poesia si possono usare metafore, anzi si deve, perché è del poeta il fin la meraviglia; in uno scritto di semiotica no, e dunque avevo ragione io [...]. Il bello è che io non volevo che Tondelli riscrisse il suo saggio, facendolo diventare una noiosissima dissertazione: mi andava benissimo così. Volevo però ammettesse che, per fare della semiotica, occorre fare diversamente. Volevo semplicemente che mi dicesse che aveva capito il punto. E lui invece no, era come se mi rimettesse a ogni passo sotto gli occhi le sue pagine chiedendomi: «Ma non è bello così?»<sup>2</sup>.

Questo però non ci impedisce di cercare di capire cosa possa dare forza, emotività e ritmo a questa scrittura. Saranno infatti gli ingredienti che compongono la scrittura di Tondelli, una volta localizzati, a sciogliere l'elusività di queste autodefinizioni da rockstar. È bene quindi individuare prima in maniera generale quegli strumenti che vanno a comporre la scrittura emotiva, per verificarne poi la presenza concreta in *Altri libertini* attraversando uno dopo l'altro i vari piani che organizzano il testo.

Il primo ingrediente fondamentale per l'organizzazione del testo è un elemento che viene prima della scrittura stessa, sul piano narratologico, infatti, Tondelli sceglie la focalizzazione interna. Troviamo qui di nuovo l'influenza dell'*Anonimo Lombardo* che così dice nelle sue riflessioni metaletterarie:

In realtà, oggi, scherzi a parte, c'è piuttosto da domandarsi *come si fa* a scrivere ancora in terza persona (e a crederci) – che cosa insopportabile... e tanto più nella nostra lingua, dove il “tono del narratore”, di per sé, risulta già in partenza così letterario, convenzionale, così «scritto», da suonare subito falso (quel Passato Remoto! Quegli Indiretti Liberi! Quelle Rimembranze Circonflesse! Ahi, ah, che male, a

---

<sup>1</sup> Tondelli, *Colpo d'oppio*, cit., pp. 781-782.

<sup>2</sup> U. Eco, *Ventimove*, in «Pantà», n. 9, 1992, p. 169. Qui Eco dà la sua versione dell'episodio ormai abbastanza noto della tesina di semiotica consegnata da Tondelli in qualità di suo studente. L'evento era presente a sua volta in un racconto di Tondelli, dal titolo *Un racconto sul vino*, apparso per la prima volta sul «Corriere della sera» del 22 agosto 1988.

sedersi!)... e quindi vengono compromessi anche i vantaggi della “presunzione di onniscienza” implicita in quel «punto di vista da cui raccontare la storia», quello appunto “del narratore-standard”.<sup>3</sup>

La focalizzazione interna permette di lasciare in mano ai personaggi il controllo della narrazione, con la loro effettiva consapevolezza o meno (si è visto in fatti che solo alcuni dei narratori dimostrano infatti di sapere che stanno raccontando qualcosa a qualcuno). Tondelli si priva dei poteri del narratore onnisciente e lascia ai libertini la facoltà di raccontarsi e di farlo rimanendo fedeli alle proprie capacità e forme espressive: non sono scrittori e si esprimono sostanzialmente parlando. Il libro è una sorta di palco dove i narratori hanno carta bianca per allestire uno spettacolo: un monologo recitato per ciascuno dei sei racconti. Sempre in *Colpo d'oppio* l'autore segnala il legame fra discorso e personaggi, che sarebbero “derivate discorsive nella corrente fluxus del linguaggio”, “rapsodie di un parlato che si muove” e “azioni ritmiche”.<sup>4</sup> I personaggi rappresentano quindi una funzione che va a strutturare il tono del testo. Leggendo *Altri libertini*, si ha l'impressione che ognuno dei racconti sia narrato da una voce concreta che ha intenzioni e motivazioni diverse da quella dell'autore. Sarà analizzata più avanti l'ipotesi di un conflitto fra una voce autoriale non presente e quelle voci che narrano i vari racconti, ma ora importa capire che la funzione dei personaggi è essenziale a realizzare un discorso diverso da una narrazione onnisciente e in qualche modo asettica. L'emotività dunque e la forza del discorso derivano essenzialmente dall'essere guidato, o meglio, caoticamente condotto, dai personaggi. Per questo oltretutto ho chiamato il capitolo dedicato allo stile della raccolta *voce dei libertini*, poiché almeno nel suo aspetto così è presentato al lettore. *Altri libertini* è dunque composto dal discorso dei propri personaggi, la cui credibilità si fonda sull'uso di una lingua specifica, quella parlata, o meglio la variante orale dell'italiano: questo è il primo ingrediente fondamentale della scrittura di questi racconti. La grammatica<sup>5</sup> del parlato allora concede due vantaggi importanti al loro discorso: il primo, di cui si è già detto, è quella fondamentale credibilità che crea l'illusione di “presa diretta”, lo stile documentario: caratteristiche che sono costate al libro tutte quelle etichette di documento antropologico e di quadro sociale, che tanto hanno atrofizzato la critica nei suoi confronti. Questa funzione c'è; il parlato tondelliano ha pur sempre un parziale intento mimetico, ma non si riduce a questo.

[Linguisti e storici della lingua ritengono] che nel parlato contemporaneo, e in particolare nella varietà bassa detta italiano popolare (usata da parlanti incolti anche nello scritto), riaffiorino con vistosità caratteristiche che erano già presenti, nella sostanza o come linee di tendenza, nell'italiano antico, nel quale costituivano spesso le opzioni più semplici e coerenti al sistema rispetto a quelle codificate nella normalizzazione cinquecentesca e postcinquecentesca.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Arbasino, *L'anonimo Lombardo*, cit., pp. 88-89.

<sup>4</sup> Tondelli, *Colpo d'oppio*, cit., p. 782.

<sup>5</sup> Non sarebbe corretto parlare di grammatica del parlato, poiché l'italiano parlato non costituisce un sistema isolato rispetto a quello dello scritto, cfr. M. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 244. Faccio uso qui dell'espressione “grammatica del parlato” semplicemente per unire quei fenomeni che si verificano tipicamente, o con presenza più massiccia, nella realizzazione orale della lingua e che si presentano all'autore come strumenti per ottenere nello scritto quell'effetto di oralità di cui si è già detto.

<sup>6</sup> Ivi, p. 240.

La dimensione orale della lingua è uno spazio all'interno del repertorio linguistico italiano in cui molte di quelle scelte che sarebbero considerate agrammaticali o quanto meno discutibili nella lingua standard e nel registro alto, sono riportate qui al rango di possibilità espressive garanti di diverse funzioni comunicative. Il polo dell'oralità risulta quindi più flessibile e polimorfo, rispetto a quello scritto; tende a riabilitare molte scelte che la scrittura relega solo agli strati diafasicamente più bassi. La scelta dunque di una lingua che rifletta in qualche modo quella orale nello scritto offre contemporaneamente possibilità mimetiche, ma anche l'antidoto all'accusa «di andare in giro col magnetofono»,<sup>7</sup> la facoltà di accogliere forme più estranee alla lingua tradizionale, stimolando una forte tendenza alla *variatio*. Questo è il secondo vantaggio che garantisce la grammatica del parlato, risolvendo quella necessità di “azione” e di “essere sempre in movimento” della scrittura emotiva. Gli strumenti che compongono questa grammatica verranno elencati in maniera più specifica successivamente, analizzandoli e andando a estrarli uno ad uno dal testo dei racconti, ma qui si possono riassumere brevemente così: l'oralità tende a privilegiare la dimensione pragmatica, il valore modale, deittico o aspettuale di diversi elementi, andandone a sminuire il lato semantico. Tutto questo avviene in una generale semplificazione che coinvolge tutti i piani della lingua e porta alla ripetizione di pochi tipi (sintattici, morfologici e lessicali) ripetuti con alta frequenza. Quest'ultima caratteristica è di per sé in contrasto con la *variatio* che le diverse forme del parlato garantirebbero, ma Tondelli utilizza virtuosamente queste tendenze ripetitive per creare effetti ritmici e ritornelli che percorrono i vari racconti e donano musicalità al testo.

L'alta disponibilità di forme sintattiche, morfologiche, ma soprattutto lessicali che deviano dallo standard è poi prerogativa di un altro settore della lingua ovviamente caro a Tondelli, quello del parlato giovanile. Anche qui l'utilizzo che Tondelli fa degli strumenti del parlato giovanile ha solo in parte un intento mimetico e nuovamente quest'effetto di mimesi ha a lungo viziato la critica, che negli anni ha semplificato lo spessore di *Altri libertini* sotto l'etichetta di ritratto di una generazione e così Tondelli come “lo scrittore giovane”. Massimo Arcangeli in un volume dedicato agli stili dei giovani narratori che hanno scritto fra gli anni '50 e i 2000 problematizza a dovere la categoria, smarcandosi da alcuni facilismi da quarta di copertina:

per “giovani scrittori” intenderò soprattutto quegli scrittori (non necessariamente giovani sotto il profilo anagrafico) che a partire dagli anni cinquanta, e sia pure con esiti non sempre felici, abbiano approfittato della rappresentazione di ambienti giovanili per riprodurre le forme espressive e provocatorie o “antigrammaticali” – e comunque, in polemica con il carattere “monocorde” della comunicazione media tra gli adulti, mai neutre – riconoscibili come perfetti esemplari identitari (in alcuni casi veri e propri “universali”) generazionali; o che si siano invece voluti in qualche modo proclamare giovani intraprendendo la strada di nuovi generi, di nuovi stili, di nuovi linguaggi senza però vincolarli alla rappresentazioni, una delle tante possibili, dell'universo giovanile. “Giovani scrittori” perciò [...] che non si sono sottratti alle sperimentazioni.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Arbasino, *L'anonimo Lombardo*, cit., p. 91.

<sup>8</sup> M. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., p. 12. Roberto Carnero racconta della diffusione della categoria di “giovani scrittori” «in maniera insistita e ricorrente, a partire dall'estate del 1985, stante l'intenzione delle case editrici di costruire, per ragioni sostanzialmente commerciali, di *marketing*, un gruppo di scrittori in qualche modo omogeneo (sia pure in virtù del solo dato anagrafico) da presentare alla Fiera del libro di Francoforte di quell'anno. Quella

L'elemento che rende questi scrittori "giovani" per Arcangeli è dunque un approccio sperimentale, andando così ad accomunare chi è stato definito giovane per un legame linguistico-culturale con l'ambiente giovanile e chi invece perché promotore di una narrativa in qualche modo nuova. Per il Tondelli di *Altri libertini* la categoria funziona in entrambi i sensi, ma è solo in questo libro che Tondelli utilizza direttamente gli strumenti del parlato giovanile. Arcangeli evidenzia bene gli effetti che questa influenza dell'ambiente giovanile ha in letteratura: l'espressività e il carattere identificativo. Le funzioni che il parlato giovanile ha nell'effettivo sistema linguistico italiano sono molto simili:

affermare il senso di appartenenza al gruppo e di delimitazione del gruppo verso l'esterno. Questa funzione principale spiega bene [...] il suo carattere transeunte, rapidamente variabile. Se vuole essere segnale di identità, e di identificazione, di un gruppo, il linguaggio giovanile ha infatti la necessità di differenziarsi soprattutto dal linguaggio dei gruppi contigui, a cominciare da quelli della generazione immediatamente precedente. [...] È indubbio che le caratteristiche interne del linguaggio giovanile, e certe sue modalità d'uso, rivelino una componente di gioco e di scherzo: gioco che si realizza attraverso la deformazione della lingua, ma anche attraverso la violazione ironica di certe attese conversazionali o di formule stereotipe. [...] È altrettanto indubbio che molta della creatività del linguaggio giovanile nasca dalla necessità del giovane inserito in un gruppo di affermare l'immagine di sé; così ognuno cerca di dar fondo al meglio della propria immaginazione [per] "coniare [...] dei termini strani, spiritosi ma principalmente che facciano effetto e rimangano in mente"<sup>9</sup>

Nel reale uso del parlato giovanile, la funzione preminente sembra quindi quella di distinguere un determinato gruppo giovanile attorno a una sensibilità linguistica comune e così di distinguere il singolo che spicca per creatività e *wit* e quindi per la capacità di soddisfare con le sue invenzioni quell'altra funzione espressiva o scherzosa. Questa variante – che si trova in una regione del repertorio linguistico italiano che nell'asse della diamesia tende all'orale e in quello della diafasia all'informale ed è utilizzata principalmente dai giovani appartenenti ai ceti sociali medio-bassi – non si pone come un uso linguistico alternativo rispetto a quello comune, ma radicalizza per frequenza (e per trascuratezza nei confronti della norma grammaticale) i fenomeni già tipici del parlato colloquiale. La sintassi e la morfologia sono spinte ancora alla semplificazione, anche il lessico in realtà è vincolato a un «basso rapporto fra tipi e occorrenze»,<sup>10</sup> alla preferenza per parole polisemiche e verbi dal significato generale; ma il vocabolario dei giovani al contempo si arricchisce di tutte quelle forme saccheggiate da dialetti, gerghi, lingue straniere, lingua dei media e delle pubblicità, insieme ad altre ottenute mediante neoformazioni o deformazioni del lessico a disposizione del parlante. È quindi il lessico, il settore in cui il giovane libera la sua inventiva e la

---

definizione, tuttavia, non faceva che portare alla ribalta del discorso mediatico la presenza, già di fatto esistente da alcuni anni di una corrente narrativa costituita, appunto, da autori giovani.» in Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 7. Nonostante però l'appartenenza iniziale di Tondelli a questa corrente informale, trovo che qui sia nuovamente riduttivo il titolo della monografia di Carnero, appunto, «Lo scrittore giovane», poiché già da *Pao pao*, la narrativa di Tondelli cerca di liberarsi degli stilemi e delle tematiche legati all'esperienza giovanile, cercando prospettive via via sempre nuove. Volendo inserire per forza la narrativa di Tondelli dall'82 in poi entro una corrente, trovo nettamente più adatta, sebbene più generale, la macrocategoria della «Nuova narrativa italiana» ben inquadrata in La Porta, *La nuova narrativa italiana*, cit., pp. 9-20.

<sup>9</sup> Cortelazzo, *Il parlato giovanile*, cit., pp. 294-295.

<sup>10</sup> Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 268.

sua acutezza. Concretamente alla voce dei libertini il parlato giovanile presta i suoi mezzi di creazione lessicale, che esasperando i normali strumenti di innovazione linguistica forniscono una maggiore possibilità di arricchire il proprio linguaggio. In questo i libertini diventano così quel giovane acuto che si distingue per inventiva nel gruppo. La funzione distintiva dei giovani rispetto l'esterno, quindi rispetto agli adulti, è invece garantita dal giovanile reale o dalla lingua dei giovani effettivamente documentata (con anche i vari elementi di droghese, fumese, *etc.*) che nel testo è qui e là riprodotta. Non c'è però, da parte dell'autore, il tentativo di registrare un ricchissimo inventario delle parole più utilizzate dai suoi coetanei, ma la volontà di piegare le modalità del parlato giovanile a finalità espressive e di nuovo di variazione. La variabilità di questa variante è dunque un rimedio alla sciattezza e alla bassa ricercatezza formale (di nuovo: scarsa pianificazione sintattica e restringimento di paradigmi morfologici) proprie dello stesso parlato giovanile.

Dopo aver individuato dunque queste due correnti che innervano la voce dei libertini, è doveroso segnalare l'influenza che queste subiscono da un terzo linguaggio o sottocodice diffuso parallelamente e vicino a quelli del parlato e del parlato giovanile: si tratta della lingua dei *media*: è fenomeno di lunga data il continuo scambio di moduli e strumenti di innovazione fra lingua colloquiale da un lato e lingua dei giornali, della radio, della televisione e della pubblicità dall'altro.

Prima dell'avvento della televisione, il giornale [è] stato, con la radio, il maggior veicolo di italianizzazione standard (s'intende, per gli alfabetizzati), offrendo ai lettori la possibilità di usare un italiano più semplice e colloquiale senza rivolgersi ai dialetti.<sup>11</sup>

Anche ad essa [la pubblicità], oltre che al linguaggio giornalistico (e più in generale dei mass media), dobbiamo se l'italiano ha teso a trasformarsi in una lingua paratattica, in cui prevale lo stile nominale, la giustapposizione, l'uso di forme contratte, in cui si evitano il verbo, l'oggetto o i nessi prepositivi.<sup>12</sup>

Tondelli in questo caso non seleziona direttamente strumenti da questi linguaggi, è già l'italiano ad accogliere di per sé forme e modalità della lingua dei *media*. Queste forme però hanno una presenza importante in *Altri libertini* e vanno spesso nella direzione di arricchimento del lessico: «i *media* [...] sono diffusori di tecnicismi, esotismi, neologismi e di un buon numero di più o meno effimeri luoghi comuni verbali della cronaca e della politica».<sup>13</sup> Contribuiscono anche all'arricchimento della strumentazione espressiva:

nelle analisi del linguaggio pubblicitario, frequentemente praticate sia dai linguisti sia dai semiologi [...] ci si trova di fronte di solito ad un duplice atteggiamento: da una parte l'ammirazione per la capacità di questo linguaggio di sfruttare e accentuare con tecnica sovente molto raffinata le possibilità espressive dell'italiano, dall'altra il fastidio per la creazione della 'parola-merce', che favorisce quella che Corti [...] chiama l' "anemia della lingua".<sup>14</sup>

I libertini che narrano i racconti, inconsapevoli di ciò, si abbandonano a modalità di mercificazione di oggetti e sostantivi e a stili di riferimento delle informazioni scorciati e nominali tipici del giornalismo e del telegiornalismo. Il legame poi con l'immagine che hanno i *media* come i giornali,

---

<sup>11</sup> P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 66.

<sup>12</sup> M. Perugini, *La lingua della pubblicità*, in Serianni, Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, cit., p. 609.

<sup>13</sup> C. Marazzini, *La lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 409.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 411-412.

la televisione, il cinema e soprattutto la pubblicità fa parte della più generale tensione all'iconicità, segnalata come una delle caratteristiche della lingua italiana dagli anni '70 in poi nel quadro che ne fa Giuseppe Antonelli.<sup>15</sup> Questa tendenza è parte di una più generale cultura visiva che caratterizza fortemente l'immaginario e la lingua degli anni '80. Lo stesso Tondelli, con la solita acutezza del suo sguardo sui tempi, analizzerà il fenomeno qualche anno dopo segnalando l'attenzione per i *look* e le *immagini* della generazione che lui definisce del *postmoderno di mezzo*:

Basta notare come si è rivoluzionata la musica rock, il suo modo di proporsi: sempre più musica da guardare e toccare e vestire, sempre più colonna sonora accessoria e sempre meno musica d'orecchio. Ogni gruppo ha il suo look e ogni gruppo ha il suo video. La fauna del "postmoderno di mezzo", sempre con il telecomando a portata di mano, cambia programma ogni centottanta secondi.<sup>16</sup>

Oltre quindi alle modalità pubblicitarie e giornalistiche, una più conscia prospettiva visiva entra a far parte dell'armamentario stilistico di Tondelli, una cultura che è frutto dalla sua passione per il cinema e per le arti visive, che filtra spesso e volentieri in tutti i suoi testi, dalla narrativa alla cronaca culturale. L'attenzione non è solamente visiva, Tondelli vuole una scrittura totalmente sensoriale, fa parte del modo di coinvolgere il lettore, che dev'essere stregato da valori come densità, possibilità di essere toccata, ritmo e cantabilità. Mentre la tattilità è data dalla forza dei contenuti e da un linguaggio intenso (riccamente esplorati sono i campi semantici del corpo e delle sue funzioni), la sonorità del testo viene dagli effetti di oralità, dal sound e da tutti gli strumenti saccheggianti dal parlato giovanile. Il suono della lettura di *Altri libertini* non dev'essere soltanto parlato però, sempre secondo *Colpo d'oppio* dev'essere ritmato e dev'essere cantabile: è quindi anche la passione per la musica a farsi strada nella letteratura tondelliana, che come per il cinema e in generale per tutti i riferimenti culturali dell'autore non può che andare a formare la sua scrittura, e cos' il background culturale dei libertini. Questa sensorialità però torna anche nel modo in cui Tondelli recupera i suoi strumenti: il suo ricreare l'oralità non si basa sullo studio di manuali di storia della lingua e sociolinguistica, è una riproduzione "a orecchio", con quell'attenzione ai «fenomeni vaghi» tipica della rappresentazione artistica:

fenomeni di cui avvertiamo la presenza, che ci colpiscono a volte con un'evidenza quasi insopportabile, contro i quali possiamo reagire perfino con fastidio, perché ci irritano o semplicemente ci disorientano – ma che non si lasciano ridurre a cifre, tabelle e trend, non affiorano sotto forma di dati palpabili e obiettivi. Spesso non si lasciano neanche indicare con un nome preciso [...] i fenomeni vaghi si lasciano catturare più facilmente dalla rappresentazione artistica (per esempio, dal cinema o dalla letteratura).<sup>17</sup>

L'unione di tutti questi elementi crea una lingua deformata che si fa parodia ed esagerazione del parlato e del parlato giovanile, diventando nella sua mutabilità stimolo per l'attenzione del lettore. Tondelli seduce quest'attenzione non solo con il suono del parlato, ma anche attraverso un sottofondo musicale: è il caso di precisare che non sono davvero le citazioni a qualche brano pop o i protagonisti musicomani a realizzare la musicalità di *Altri libertini*. Il *sound* professato da

<sup>15</sup> G. Antonelli, *Lingua*, in E. Zinato, A. Afrifo (a cura di) *Modernità italiana*, cit., pp. 23-24.

<sup>16</sup> Tondelli, *Postmoderno di mezzo*, in *Opere 2. Cronache, saggi, racconti*, cit. pp. 214-215. Cfr. anche la descrizione del videoclip musicale come "prodotto che parrebbe quasi il vecchio sogno di arte totale delle avanguardie" da *Videosexy*, ivi, p. 239.

<sup>17</sup> R. Simone, *La Terza Fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 125, cit. in Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., p. 28.

Arbasino, è declinato attraverso la lettura del *Lumario del paradiso* di Celati, recuperando da questo tutta una serie di strumenti di sincope del flusso orale del discorso. Sono quindi elementi come la paratassi, le frasi nominali, la verbosità di un parlato sovrabbondante, le continue apposizioni, imparate sempre “a orecchio” dalla scrittura del *Lumario*, a creare delle interruzioni impreviste, dei ritmi incalzanti e che tagliano il fiato a chi provi a leggere ad alta voce.

Si passa da una fase [...] per gran parte tributaria del primato di una letteratura silenziosa, veicolata dal mezzo tipografico, a una fase dominata invece dai valori della sonorità, fortemente presente e incidenti, anche se, magari, resta un apparente ossequio al libro e ai suoi modi di impiego; ma viene minata, distrutta l'unità, la canonicità di una lingua correttamente affidata a un lessico, a una grammatica, a una sintassi, dato che l'oralità, l'onda acustica preme, lavora ai fianchi, introducendo tutte le sue libertà, licenze, infrazioni. Da qui le abbondanti escursioni nei dialetti, o nelle lingua codificate del passato, in un avido saccheggio di ogni materiale espressivo [...]. Insomma, dal prima di una dimensione semantica [...] si passa all'incremento di una dimensione pragmatica-performativa.<sup>18</sup>

Se l'operazione dell'autore però si fermasse a una riproduzione mescolata di queste varianti e di questi linguaggi sulla pagina scritta dei suoi racconti, poco ci sarebbe di nuovo a livello di stile e di contenuti rispetto a quanto già proposto in testi come *Boccalone*, *Porci con le ali* o prima ancora e fuori d'Italia *Il giovane Holden*.<sup>19</sup> La principale differenza sta nell'utilizzo degli strumenti sopraelencati secondo un preciso progetto.

Riassumendo, lo stile di *Altri libertini* può essere inserito in un'unica direttiva sensoriale. A livello uditivo questo stile raccoglie gli strumenti dell'oralità e del linguaggio giovanile, insieme agli effetti di ritmo e musicalità che favoriscono una lettura ad alta voce. A livello visivo invece oscilla dalle particolari rese grafiche di una scrittura per gli occhi, a descrizioni di carattere quasi impressionistico studiate per riprodurre immagini chiare nella mente di chi legge. A questi due piani si unisce il tatto, stimolato da una scrittura fisica in cui le parole e i temi evocano i corpi e le loro sensazioni. Questa direttiva guida un progetto espressivo che attraversa tre coppie di tendenze contrapposte. La prima coppia è quella di mimesi e maniera. La lezione di Arbasino insegna a guardarsi dal *magnetofono*: la registrazione su carta di un discorso orale risulterebbe, se non incomprensibile, di difficilissima lettura e di scarso valore letterario; quindi alla pura mimesi si sostituisce almeno in parte un lavoro di maniera, quegli strumenti del parlato diventano scalpelli per scolpire questa meravigliosa finzione di parlato, esagerata e deformata attraverso elementi che ne rendono l'effetto. La coppia successiva è quella di sciattezza e ricercatezza. L'innesto nella scrittura di *Altri libertini* di quegli elementi che fanno la grammatica del parlato e del parlato giovanile crea inevitabilmente un generale effetto di trascuratezza. Il discorso dei libertini si fa spesso ripetitivo, verboso, incapace di spiegare correttamente ciò che intende; tutto questo è naturale nel discorso orale che prevede la contemporaneità della progettazione e dell'esecuzione, il flusso dei pensieri si sovrappone e si mischia a quello delle parole. Però «l'adibizione a strumento stilistico di materiale verbale “basso” [...], quando è riuscita, è [...] un'operazione che richiede un notevole controllo sui ferri di mestiere di prosatore».<sup>20</sup> La ricercatezza di forme estranee, della variazione

---

<sup>18</sup> R. Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000, p. XIV, cit. ivi, p. 47.

<sup>19</sup> Cfr. la genealogia della scrittura giovanile in Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit..

<sup>20</sup> Matt, *Narrativa*, cit., p. 122.

all'interno degli strumenti ripetitivi del parlato, bilancia dunque l'obbligatoria sciatteria. Lo stesso parlato giovanile è teso fra la semplificazione sintattica e morfologica e la ricercatezza lessicale; queste due spinte coesistono lì come nella scrittura di Tondelli che sfrutta la ripetitività come espediente musicale, ritmico, e la bilancia con tutte le variazioni possibili, creando uno stile contemporaneamente trascurato e ricercato, prevedibile e sorprendente. L'ultima coppia è quella di identità e posa. Tondelli in *Altri libertini* parla molto di quello che conosce, di sé dunque e dei suoi coetanei che hanno vissuto con lui la fine degli anni '70. Lui ovviamente si identifica nei protagonisti e nei personaggi e così vuole che faccia il lettore, la raccolta allora assume questo forte carattere identitario, che si fonda sulla condivisione di esperienze comuni. Il parlato giovanile, i riferimenti culturali (cinema, musica, letteratura, arte), la riproduzione fedele di determinati ambienti sociali hanno la facoltà di far riconoscere ai lettori ciò di cui stanno leggendo. La funzione identitaria del parlato giovanile è dunque mantenuta totalmente, ma Tondelli sa che dietro a quell'attenzione giovanile per i modelli, per il riconoscimento, si cela anche un fondamentale conflitto, quello fra l'identità personale e identità del gruppo o del modello di riferimento. Tondelli riconosce come l'identità del giovane si componga di un conflitto o anche di un equilibrio fra personalità e posa, fra ricerca di originalità e riproduzione di schemi. Nella scrittura di *Altri libertini* dunque è ben visibile questo conflitto fra stereotipi, riferimenti culturali e mode da una parte, e dall'altra la volontà di emergere, di distinguersi, che si riconosce nelle voci sempre stravaganti e a modo loro ricercate dei libertini. Il testo allora è teso fra riproduzione, scoperta finzione e ricerca di originalità. Tondelli produce un raffinatissimo equilibrio senza che la sua scrittura scada mai nella riproduzione non filtrata dell'oralità, in semplificazioni o banalità di una penna inesperta, o nella vuota volontà di distinguersi e delineare una propria identità, unica a tutti i costi. Tutto è bilanciato da una vivace ricerca espressiva, enfatica, deformante, che si traduce in cataloghi di preziosismi mai banali, anche per la capacità di non prendersi mai troppo sul serio. C'è la consapevole volontà di riprodurre dei modelli che si attua con spiccata e lucida ironia. La consapevolezza della finzione, nella riproduzione del parlato di modelli identitari, diventa parte fondamentale di una critica e di un bilancio di un momento storico. È questo finalmente l'ambizioso progetto nascosto sotto l'apparente mimesi, la superficiale sciatteria e la patina identitaria che avvolge la raccolta, quello non di raccontare una generazione ma di far fuoriuscire da questa un momento di lucidità, di autocritica e di autocoscienza.

\*\*\*

Cercando di individuare più precisamente gli strumenti prelevati da parlato e parlato giovanile; e gli effetti di questo stile musicale, visivo e sensoriale è bene procedere con ordine affrontando uno alla volta i vari piani della strutturazione dei racconti. Si partirà dal piano della testualità, connesso con la sintassi del periodo, passando poi a quella di frase, così alla morfologia e infine al lessico. Fra la sintassi di periodo e quella di frase sarà affrontata la questione della resa del discorso riportato, poiché le relazioni grammaticali fra narrazione e dialoghi sono di ordine sintattico. Seguirà a tutto questo un'analisi dal punto di vista retorico: nel testo elementi di retorica sono applicati a livello microscopico in singole figure, ma la parte finale dell'analisi cercherà di scovare un piano di macrofiguralità che va a formare in senso più generale il testo intero.

## 2.1 Testualità e sintassi del periodo

La costruzione del periodo per coordinazione e subordinazione, e la distribuzione di argomenti in senso più testuale con la contrapposizione di periodi o paragrafi che aggiungono informazioni, che argomentano quanto già detto o che vi si oppongono, si impernano sull'uso delle congiunzioni o di elementi avverbiali usati in maniera simile. Per gli effetti che ricerca, fra la sovrabbondante ripetitività del parlato e la secchezza di momenti più descrittivi (visivi) o di silenziosa riflessione, Tondelli crea diverse modalità di organizzazione del testo. Nello specifico vediamo l'alternarsi di una modalità in cui i legami sintattici si fanno deboli e di un'altra in cui invece tende a sparire qualunque tipo di legame e dove frasi più brevi e asciutte si susseguono separate soltanto da punti fermi. La prima dunque è «costituita dalle lunghe sequenze le cui unità sintattiche sono tenute assieme dai più elementari anelli di coordinazione [...] e solo raramente “disturbate” dall'intromissione di subordinatori»<sup>1</sup>, assieme anche a una più generale attenzione per l'organizzazione testuale, nelle sue argomentazioni, contrapposizioni, esplicazioni ed eventuali aggiunte di informazioni: chiamerò questo modalità *sintassi debole*. È quella che più facilmente si riconosce come scrittura tondelliana,<sup>2</sup> è la modalità più frequente in tutta la raccolta e riflette i modi propri del parlato informale: la sintassi nel parlato è più difficile da controllare in profondità, perciò i vari anelli sono preferibilmente coordinati e quindi accumulati uno sull'altro, mentre si creano più spontaneamente legami di ordine testuale.

Quando costruisce un testo, il locutore compie una serie di atti di composizione testuale, attraverso i quali organizza il pensiero all'interno del testo: così, egli può compiere un atto di esemplificazione, di motivazione, di opposizione ecc. Tale attività si ripercuote sul prodotto, il quale può essere visto come una sequenza di enunciati tra i quali vigono, appunto, relazioni logiche come l'esemplificazione, la motivazione, l'opposizione.<sup>3</sup>

Questo tipo di legami è gestito dai connettivi testuali.<sup>4</sup> Rispetto ai legami sintattici, quelli testuali sono più chiari nella testa del parlante durante la progettazione del discorso e talvolta le particelle che li segnalano riempiono le numerose pause dovute alla contemporaneità di pensiero ed esecuzione. L'effetto riempitivo di queste particelle, che tornano nel parlato con alta frequenza ma scarsa variazione dei tipi, contribuisce ad alimentare la ripetitività generale del discorso orale. Nel narrato dei libertini questa formula crea dei lunghi coaguli di discorso che agglomerano pezzi in un

---

<sup>1</sup> Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., p. 66.

<sup>2</sup> Cfr. «per ottenere un *sound* parlato è essenziale lavorare sulla sintassi; ed è effettivamente a questo livello che la scrittura di Tondelli raggiunge gli esiti più convincenti, e anche più importanti per gli scrittori successivi. La prosa di *Altri libertini* [...] è “ricca di anacoluti e caratterizzata da periodi in genere molto lunghi, nei quali le proposizioni sono accostate per giustapposizione o mediante l'uso massiccio della congiunzione *e* o dell'asindeto”, e ingloba senza stacchi di nessun tipo i discorsi diretti» in Matt, *Narrativa*, cit., p. 133.

<sup>3</sup> A. Ferrari, *Linguistica del testo*, Roma, Carocci, 2014, p. 105.

<sup>4</sup> «Parliamo di connettivi testuali o pragmatici per gli elementi che indicano il tipo di relazione esistente fra le parti del testo (in modo non dissimile da come operano le congiunzioni, a livello però semantico e sintattico): ad esempio, fra un enunciato e la sua giustificazione, tra una affermazione generale e un caso particolare, una affermazione e la sua riformulazione o spiegazione, e così via. [...] Tra i connettivi pragmatici particolarmente frequenti sono *cioè* che introduce riformulazione e/o autocorrezione e/o spiegazione (ma funge anche da connettore generico); *perché* e *infatti* che introducono argomentazioni; *così*, *allora*, *quindi*, *insomma*, *comunque* per conseguenze e conclusioni; *e* e *ma* in apertura di enunciato, con valore di introduzione rispettivamente di aggiunta e di nuovo argomento» Beretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., pp. 247-248.

unico flusso senza vere e proprie interruzioni, perché anche laddove le pause di progettazione o le riformulazioni in corsa trancano una frase, il discorso incalza subito con un *così*, un *insomma*, un *cioè*... Oltre a questo, la sintassi debole è uno dei primi strumenti a donare musicalità al testo: l'assenza di una soluzione di continuità crea il flusso costante di cui si diceva, l'iterazione di informazioni, argomentazioni e soprattutto di questi moduli ripetitivi dei connettivi testuali crea all'orecchio del lettore un effetto di ripetizione e di prevedibilità che traccia un ritmo fondamentale, un susseguirsi di ritornelli. Come però in un vero brano musicale la prevedibilità dev'essere alternata alla sorpresa, a elementi che sovvertono l'ordine prestabilito: entrano allora in gioco nello spartito elementi di sincope, secondo la già vista tensione fra ripetizione e variazione. I maestri di questo modo jazzistico di scrivere (e della relativa teorizzazione) sono Celati (con anche le sue versioni di Céline) e Kerouac. Apposizioni, giustapposizioni, incisi, esclamazioni e uso non convenzionale della punteggiatura sconquassano la partitura delle coordinazioni e aggiunte, degli *e* e degli *eppoi*. La sintassi debole crea l'effetto di oralità concitata di chi si fa prendere dai ricordi o da un racconto e narrando vuole accatastare più informazioni e dettagli possibile per arricchire il suo discorso, la sincope invece lo rende sorprendente, imprevedibile e ne fa un concerto raffinato che rimane in testa al lettore.

Ci sono però, nel narrato dei libertini, anche momenti di raccoglimento, di riflessione, o brani di descrizione attentamente visiva: qui allora è dove la sintassi si fa scorciata, scarna. Tutto ciò è sempre in consonanza con l'effetto di oralità poiché nel parlato l'asciuttezza sintattica arriva spesso al totale annullamento di questo piano della lingua. Questo tipo di sintassi tende talvolta ad un effetto cinematografico dove brevi periodi, spesso monoproposizionali, condensano in poco spazio un'alta concentrazione verbale improntando ampi brani all'azione. In momenti come questi non possiamo che pensare di avere davanti una sceneggiatura cinematografica, l'azione verbale, spesso concentrata intorno ai movimenti dei personaggi, descrive attentamente sequenze da vedere. Talvolta, in un'altra direzione, l'asciuttezza porta all'ellissi del verbo in forme quasi da didascalia o da sceneggiatura teatrale, che descrive allora in quadri statici la composizione scenica. L'ellissi del verbo in direzione di enunciati nominali riempie le frasi, non più di verbi, ma di sostantivi e oggetti, che accumulati vanno allora a ingombrare, e quindi a descrivere, ambienti e spazi. Le frasi nominali, insieme ad altre forme participiali o infinitive però rendono altrettanto bene la riflessione, spazio in cui gli infiniti si fanno domande o imperativi, e i participi annullano l'azione spostandola su un momento precedente rispetto a quello del pensiero. Questo delle forme scorciate è un calderone vario e ampio, ma che raggruppa efficacemente tutti quei momenti che su un piano più ampio contraddicono il ritmo generale del frenetico parlarsi addosso: che siano le frasi in cui oggetti e movimenti si accumulano a ricreare nella mente del lettore uno spazio – il cinema che sovrasta la musica – o che siano quelle altre in cui ad accumularsi sono domande, imperativi autoimposti e pensieri.

Astrattamente la sintassi debole e le forme scorciate sono due strumenti diversi, ovviamente però nella pratica le due sintassi si attraversano e si intrecciano, creando forme miste e lasciandosi distinguere nettamente solo in alcuni momenti. Analizzerò qui alcuni esempi cercando di mostrare la presenza di entrambe le modalità nelle loro diverse rese in tutti i racconti.

1) I terroni sono quelli che di solito si sbattono per poche lire la Vanina e Giusy sa anche quella storia CHE ha fatto tutte le bocche del postoristoro, CIOÈ CHE una notte i terroni caricano la Vanina su un

furgone *e dopo* si depositano in campagna CHE era primavera e il cielo mite e le stelle lucide, *e poi* si mettono spogliati nudi davanti a lei e Vanina abbassa gli occhi A VEDERLI tutti lì, cinque amori per la sua verginità, nudi e dritti e coi denti bianchi e sfavillanti al buio e lei montanara disambientata, diciottenne alloggiata dalle suore, la prima domenica del mese s'alza alle cinque e sale sul pullman e raggiunge la famiglia sull'Appennino, **paese di millecinquecento abitanti durante l'estate**, sennò cento duecento e il prete sempre ubriaco di sassolino e i mongolini a fare i chierici, i bambini della valle tarati, incesti, vita solitaria fra i castagni e le querce e i prati brulli dell'Appennino con le foglie tenere e marce e leggere e Vanina CHE abbassa gli occhi *e guarda e balbetta* che volete fare? non lo sa, *però* l'intensità della scossa fra le gambe sale *e stringe lo stomaco e le tempie* si inumidiscono leggere e tiepide che paiono bacciate dalle perle e allarga le braccia e trema, **troppo bella quella scossa, troppo diretta al cuore e Vanina abbassa gli occhi...** *Dopo* la violentano tutti insieme FACENDO il turno sopra e sotto e in bocca e fra le tette CHE aveva già grandi e grosse *e la abbandonano nuda* coi suoi straccetti imbiancati da un lato e dieci carte infilate davanti *e QUANDO* i contadini la trovano all'alba Vanina se ne sta ancora lì a gambe aperte *e ride e dice* di lasciarla nel fossetto che sta bene *e allora* s'è capita che i terroni avevano buttato dentro anche anfetamine o altri acidi qualsiasi, *e fino a Natale* se ne restò al San Lazzaro PERCHÉ fatta fatta, anche nel cervello *e continuava a chiedere* a tutti di portarla in campagna, in quel fossetto CHE c'ho lasciato le mutandine mie.<sup>5</sup> [Pr 14-15]

Partendo dalla sintassi debole: un primo brano da *Postoristoro* mostra innanzitutto che questo schema paratattico e sovrabbondante prende nettamente il sopravvento in quei momenti dove la voce narrante lascia spazio al racconto di un singolo episodio, una singola unità narrativa incasellata dentro lo spazio più ampio del singolo racconto. Primariamente è utile osservare la cascata di congiunzioni *e*, che coordinano numerose frasi, ma anche diverse catene di specificazioni: *era primavera e il cielo mite e le stelle lucide, nudi e dritti e coi denti bianchi e sfavillanti, sopra e sotto e in bocca e fra le tette* come anche il *millecinquecento abitanti [...]* e il *prete sempre ubriaco [...]* e i *mongolini [...]* tutti retti da *paese di*. Per quanto riguarda gli elementi di coordinazione in generale (in corsivo, così come i connettivi testuali) in alcuni casi sono meglio specificati nelle forme *e poi, e dopo* o *e allora* che facendo così da connettivi, mostrano il collegamento consequenziale degli eventi. La catena temporale che si va a creare continua anche con il *dopo* che segue i puntini di sospensione e mantiene coesa la narrazione. Nel caso di *si mettono spogliati nudi davanti a lei e Vanina abbassa gli occhi*, il fatto di non aver scelto di collegare le due frasi con un *che* relativo non è solo per la generale insofferenza alla subordinazione; quella congiunzione *e* va ad assumere un valore consequenziale, a metà strada dunque fra il valore testuale di un'aggiunta di informazioni e quello sintattico di una proposizione consecutiva: si vede qui chiaramente che gli strumenti del parlato vengono usati da Tondelli in maniera precisa, muovendosi contemporaneamente fra pragmatica e semantica, e mantenendo chiaro, nei suoi punti più importanti, il messaggio. Si può notare poi come la subordinazione si limiti a piccole precisazioni di valore appositivo, aggiuntivo, segnati qui in maiuscoletto, con introduttori spesso vaghi, qui ci sono infatti due *che* polivalenti di valore causale: *che era primavera, che c'ho lasciato le mutandine mie*; e uno di valore pseudorelativo e pleonastico: *e Vanina che abbassa gli*

---

<sup>5</sup> Nei brani da 1 a 8 il corsivo verrà usato per indicare gli elementi di coordinazione e i connettivi testuali, il maiuscoletto per gli elementi subordinativi o le strutture subordinate implicite, il grassetto per gli enunciati giustapposti e la sottolineatura per le apposizioni. Sono stati rimossi i corsivi autoriali.

*occhi*. Anche il *cioè che* esplica quale *storia*, in un movimento perifrastico che, pragmaticamente, vuole mettere Giusy come soggetto a conoscenza di questa *storia*, appunto, e solo dopo precisare di cosa si tratta. A livello effettivamente subordinativo compaiono solo la temporale: *quando i contadini...*, la modale implicita *facendo il turno*; le due causali implicite: *a vederli tutti lì* e *perché fatta fatta* (che presenta comunque la congiunzione); e le due relative: *che ha fatto tutte le bocche...*, *che aveva già grandi e sode*.<sup>6</sup> Di queste due, la prima è restrittiva, mentre la seconda sarebbe appositiva, ma non è segnalata dalla virgola: per l'intera raccolta l'assenza di segno interpuntivo è preferita quasi sistematicamente nel caso delle relative appositive, non solo in ribelle contravvenzione alle regole ortografiche, ma con il più generale intento di velocizzare la lettura e di alleggerire il peso delle pause. Sono sottolineate le apposizioni, che continuano ad aggiungere informazioni, così come fanno le frasi giustapposte, segnalate in grassetto, ma che, non essendo separate da punteggiatura intermedia o punto fermo rimangono logicamente collegate al periodo. L'ultima giustapposizione arriva direttamente dai pensieri di Vanina (cfr. infra 2.2).

La formula appena osservata si intensifica con Pia alla narrazione di *Mimi e istrioni*:

2) *Così* qualche volta riuscivamo a divertirci *ma poi* all'Enoteca hanno alzato i prezzi *e* cambiato arredamento *e* messo su ogni tavolo le candele colorate in bicchieroni di cristallo *e* fatto un guardaroba all'ingresso *ed* è arrivato un giro bene, un po' di magliari, qualche avvocatucoolo sui trentacinque vestito da Cimurri, qualche figlio di papà, qualche sbandato intellettuale di destra. *E* non si è più riuscite a vivere PERCHÉ quelli giocavano sul duro *e* noi lo si è capito tardi QUANDO la Sylvia si è coinvolta di uno di questi *e* lo fissava sempre FINCHÉ una sera l'ha seguito al cesso *e* l'ha preso dal di dietro *e* gli ha sibilato "fatti scopare" *e* lui non l'ha fatto DICENDOLE brutta troja, *così* noi tre vediamo scendere dai cessi la Sylvia nera infumanata, un cazzo per ricciolo *insomma*, *e* si siede al tavolo *e* prende la bottiglia di vernaccia *e* ne beve mezza tutta d'un fiato *e* a collo *eppoi* si pulisce le labbra col dorso della mano *e* dice che lui l'ha snobbata *e* quasi scoppia a lacrimare. Noi non si capisce bene la questione *ma* QUANDO vediamo tornare l'uomo sempre dai cessi, *allora* *sì* CHE capiamo *e* l'accusiamo forte di aver violentato la Sylvia CHE sta qui a frignare *e* guardate come l'ha ridotta *e* gli amici suoi *prima* ridono, *poi* si fanno seri *e* *alla fine* dicono che se non togliamo la nostra topa dalle sedie ci sfracellano di botte *e* io, CHE son la Pia, penso a tagliare la corda, *ma* la Nanni s'incazza *e* prende slancio con le sue cordelle borchiate, *ma* uno la stoppa *e* le lancia un gran ceffone sul collo CHE quasi mi sviene in braccio. *E allora* tentiamo la fuga anche perché i porci del Cineteatro Lux si fan coraggio *e* *insomma* si scuotono le tombe *e* si sollevano i morti *e* anche loro fan minacce *e* ci alziamo, **per dio se ci alziamo**, *ma* la Sylvia resta un poco indietro a lacrimare sul suo amore svaporato *e* si prende un calcio alla gamba *eppoi* scappa anche lei *e* si arriva trafelate alla nostra Dyane, si sale, si avvia *e* si lasciano gli aguzzini padroni per sempre dell'Enoteca. [MI 26-27]

---

<sup>6</sup> Negli elenchi delle subordinate tralascio le complete poichè sono determinate dai verbi scelti e non da una premeditata progettazione sintattica, né da una successiva volontà di espandere come per apposizioni e relative. Si parlerà più approfonditamente della preferenza per perifrasi e giri di parole analitici rispetto a vocaboli semanticamente più precisi e formule sintetiche nella sezione dedicata alla morfologia. Sarà momentaneamente tralasciata la questione dei discorsi riportati poichè, quando regolarmente introdotti, gli indiretti funzionano allo stesso modo delle complete e i diretti sono veri e propri oggetti diretti dei *verba dicendi*, ricadendo nel territorio della sintassi di frase. Saranno segnalate solo alcune forme di intrmissione del discorso riportato nello scritto, poichè certe esclamazioni o brani di discorso entrano nel testo per mezzo di giustapposizioni.

3) Noi continuiamo a girare la piazza rincorrendoci e cantando come lupe in lunapiena, CON la Nanni CHE a un certo momento dice “Fate tutte quante silenzio” e noi d'improvviso ci si stoppa e la si guarda. Lei allora prende fiato e poi butta fuori un “Veeeeehehhh, ma te chi seiiii!!!!” e noi capiamo e riattacciamo in coro a squarciagola [...]. E MENTRE siamo lì che ci meniamo tutte le nostre cose s'apre una finestra e una donna ci dice di andare a letto sporcaccione delle Splash, eppoi arriva un uomo e ci butta contro dell'acqua CHE però non ci becca e noi per tutta risposta A far pollaio e starnazzare sempre più forte ma poi intravediamo oltre il porticato del Broletto una sfumatura azzurra lampeggiante e capiamo che si deve lasciar lo spettacolo e prendere le ciclo e scappare, ma era soltanto un'autoambulanza che portava a casa una morta. [MI 28-29]

4) Così cominciamo a leggere libri e sfogliare ciclostilati e farci un poco di retroterra [...]. Ma si è solo all'inizio, ce ne rendiamo conto QUANDO li andiamo a trovare nel loro capannone CHE per arrivarci si deve percorrere un largo viale fiancheggiato dai platani e tutto il casino del traffico di Porta Pazienza. / Però è bello, il capannone.<sup>7</sup> [MI 38-39]

Nella voce di Pia si può notare come la presenza di elementi di coordinazione si faccia ancora più massiccia, intaccando anche l'apertura di periodo: *E non si è più riuscite, E mentre siamo lì, Ma si è solo all'inizio* e un capoverso nel brano 4: *Però è bello*. Il flusso del discorso è sostanzialmente ininterrotto, tutto si collega a quanto detto precedentemente attraverso relazioni di coordinazione (*e, ma, così, comunque*) ma anche testuali (*allora, poi, alla fine, insomma*).<sup>8</sup> La fusione dei due piani è rappresentata perfettamente dall'*eppoi* unverbato, frequente in tutti i racconti e che può avere valore conclusivo o introdurre un'informazione che porta in qualche modo una novità rispetto alla catena già coordinata. Quel *un cazzo per ricciolo insomma* segue la tendenza delle apposizioni, ma è collegato al resto dall'avverbio *insomma* che crea una relazione esplicativa di sinonimia.<sup>9</sup> Lo stesso valore sinonimico ha in *e insomma si scuotono le tombe e si sollevano i morti*. La congiunzione *e* va spesso ad assumere anche un valore conclusivo: *ed è arrivato un giro bene, e non si è più riuscite a vivere*. Aumenta di molto la frequenza delle congiunzioni avversative in un discorso che si fa più contraddittorio, non tanto a livello logico, ma perché il suo ritmo è incalzato da continue sorprese, che interrompono quanto stava succedendo fino a quel momento, raggiungendo casi come quello alla fine del brano 3, dove la catena di opposizioni *però non ci becca, ma poi intravediamo..., ma era soltanto*

<sup>7</sup> Il segno / è usato qui per indicare la separazione di due paragrafi nell'impaginazione dei racconti.

<sup>8</sup> Questo ricorda quello che succede anche in *Pao Pao*: Tondelli di nuovo sperimenta con una narrazione fluida e continua, qui in un romanzo dove un suo alter ego pressoché autobiografico racconta a memoria episodi della sua esperienza di leva militare: «La congiunzione “dunque” sembra essere lì a riannodare un discorso che continua, o comunque a riordinare le idee, le immagini, di un flusso di ricordi che scorre senza interruzione. [...] Il monologo del narratore ha bisogno di questo piccolo respiro per prendere ossigeno, per ridarsi un nuovo slancio. È insieme un riprendere il discorso in senso connettivo e un tirare le somme in senso conclusivo. Infatti nelle prime righe “dunque” accompagna un incipit che si confonde con la fine del romanzo, la parata militare in cui il narratore rivedere l'amico Renzu. “Dunque” ci avverte che la natura del ricordo è di essere confuso e frammentario, e che il narratore vorrebbe ricordare senza tradire quella natura.» in A. Canobbio, *Piccolo Abbecedario delle Occasioni (Per Arginare l'Oblio)*, in «Panta», n. 9, 1992, p. 40. Per i libertini importa meno la questione del ricordo, mentre è fondamentale il tentativo di rendere compatto il testo, di mettere coesione in quella catena di informazioni che vengono scaraventate addosso al lettore.

<sup>9</sup> Cfr. «Come elementi dell'*ornatus* i sinonimi concorrono a soddisfare il desiderio dell'inatteso da parte del destinatario, introducendo novità e variazioni a vantaggio della ricchezza espressiva. Usare uno o più sinonimi al posto di un dato termine serve a molti scopi: per attenuare un'espressione o per renderla più colorita o più precisa; per uniformare le scelte lessicali ai registri, al ritmo e alle cadenze del discorso; per evitare rime fastidiose in prosa e cacofonie; per eliminare ripetizioni non necessarie; e l'elenco potrebbe continuare, contemplando esigente di nitidezza e di eleganza formali e opportunità pragmatiche.» in Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 199-200.

*un'autoambulanza*, non causa nessun tipo di conflitto logico (tenendo anche conto del fatto che il *però*, similmente a un *tuttavia*, è usato con valore avverbiale). La subordinazione è sempre limitata a piccole precisazioni causali, temporali o relative: qui ancora diversi *che* polivalenti: con valore consecutivo in *che quasi mi sviene in braccio*, (avendo il ruolo di un *tanto che*); come relativo non declinato in *che per arrivarci...* (anche se in realtà non è effettivamente retto da nessuno dei verbi successivi, quindi ha un valore di debole connettore generico). Particolare poi è la costruzione del brano 3: *con la Nanni che a un certo momento dice*, la funzione è quella di una proposizione temporale che indichi la contemporaneità della subordinata, ma viene costruita attraverso un complemento di compagnia ampliato da una relativa che nega una vera e propria strutturazione sintattica.

Per *Viaggio*, le considerazioni rimangono grossomodo le stesse, ma vediamo come, in una storia più ampia (il racconto è il più lungo della raccolta) gestita da un protagonista che ricorda nostalgicamente gli eventi che racconta, le micronarrazioni già viste in *Postoristoro* e *Mimi e istrioni* si facciano più estese e più concitate dalle emozioni che rievoca il ricordo:

5) QUANDO viene il momento di scolare la pasta ci sono tutti addosso CHE hanno il languorino per quel bloody-mary CHE bolle in pentola e noi a dire andate via CHE c'intrigate e sedetevi un po', mica c'è niente da vedere, nessun trucco, nessun miracolo, e dopo riusciamo finalmente a smammarli *però* succede che MENTRE io verso il pentolone nello scolapasta, in piedi su uno sgabello per fare centro, Gigi si scotta col vapore e caccia un urlo e molla tutto nel lavandino, **due chili di spaghetti in giro nello sporco**. Io prendo a ridere A VEDERE il Gigi tutto lessato e con gli occhiali appannati CHE resta lì fermo impalato a vedere i vermicelli CHE scappano per il buco del lavandino e allora mi piego a metà tutto ingolfato dai singulti CHE non riesco nemmeno più a respirare e lui sbotta in una madonna e subito dopo sibila "datti da fare impiastro!". Intanto gli altri si voltano per vedere che cazzo combiniamo in mezzo a quel vapore e quelle grida, ma Gigi sorride da gran dama e dice, un attimo cari e siamo pronti e loro tornano a chiacchierare MENTRE noi, di spalle, ce la facciamo sotto dal ridere, *però* bisogna uscire dall'impasse al più presto, mica possiamo menarla per molto questa storia, **la pasta scuocerebbe** e gli spaghetti diverrebbero lumaconi freddi e insipidi e loro se ne accorgerebbero e allora tutto a puttane, **i soliti italiani pasticcioni**. Così Gigi ha un lampo e sluma verso la dispensa, **vede uno straccio di quelli per asciugare le stoviglie, l'afferra, si benda la mano e via**, dentro al lavandino a raccattare gli spaghetti scivolosi e bollenti e metterli nella pentola, e sibila di far così anch'io e farlo presto PRIMA CHE se ne vadano tutti giù nel gorgo del sifone, e smuoviti CHE nessuno se ne accorgerà, ma io sono sempre piegato in due CHE me la rido A VEDERLO tutto bestemmante CHE dà manate agli spaghetti e ogni tanto si volta pure COME niente fosse e sgrana un sorriso paraculo verso i commensali *ovè* COME dire tutto fila liscio, **state buoni e vedrete che bontà**, slurp slurp. Dopo, QUANDO si sono recuperati spaghetti a sufficienza io verso il sanguinaccio sempre fra i singulti trattenuti CHE non gliela faccio più a continuare la commedia del grand-chef e allora mi ricordo d'un colpo che non ho messo il sale nell'acqua di cottura, **accidenti a me**, e sbianco, **tanta fatica per niente**. *Però* lo dico subito al Gigi piagnucolando, **il sale il sale, cazzo l'ho scordato Gigi**, e lui s'incazza e sbuffa e prende il barattolo del sale e ci fa sopra scongiuri e benedizioni ALZANDO gli occhi verso la cappa nera della cuisine, e io sbotto a ridere matto d'un Gigi CHE non sei altro, ma ormai è fatta, portiamo la zuppiera in tavole e QUANDO è ora di dividere le porzioni diciamo che non abbiamo più fame e che in fondo è tutta una questione di gentilezza che usiamo loro PERCHÉ lo sappiamo fin troppo bene, noi, che di queste squisitezze non hanno mica l'occasione di

vedersele in tavola ogni giorno, **fortuna nostra**, e così gli spaghetti furoreggiano nei piatti e loro si complimentano e ci stringono la mani e sorridono leccandosi i baffi, *dopo però* scappiamo in una pasticceria CHE abbiamo i crampi allo stomaco per la fame, le risate e l'occholino complice CHE ci stringevamo MENTRE gli altri sforchettavano nei loro piatti. [Vi 54-55]

Continua l'uso abbondante delle subordinate implicite che aiutano ad alleggerire il senso di profondità della struttura sintattica: è modale *alzando gli occhi verso la cappa*, mentre sono causali *a vedere il Gigi tutto lessato* e *a vederlo tutto bestemmante*, secondo il modulo frequente di preposizione *a + vedere* (presente anche nel brano 1), formula, appunto causale, che sposta la causa dall'oggetto della visione all'atto visivo. Aumentano le giustapposizioni che valgono spesso come commenti: gli incisi nominali *due chili di spaghetti in giro nello sporco* e *fortuna nostra*. Altre vengono dalla soppressione dei possibili connettori sintattici come *la pasta scuocerebbe*, che forma una sorta di apodosi isolata, costruendo un periodo ipotetico al contrario. Viene giustapposta al discorso anche la sequenza *vede uno straccio di quelli per asciugare le stoviglie, l'afferra, si benda la mano*: qui si può notare come l'azione prenda il sopravvento sul discorso. Solo per un attimo la sintassi si fa fulminea a descrivere mimeticamente la velocità d'azione, contrapponendosi per esempio a soluzioni come *e lui s'incazza e sbuffa e prende il barattolo del sale e ci fa sopra scongiuri e benedizioni*, in cui si percepisce tutto il peso del discorso che mette assieme i pezzi sul momento. Un lampo cinematografico entra dunque per un singolo istante ad alimentare i cambi di ritmo della sintassi debole, a riprova del fatto che anche nei brani più prolissi e dispersivi i due moduli sintattici con cui Tondelli costruisce il suo testo si incrociano e si alternano. A questa sequenza segue un *e via* che, oltre a riportare il flusso alla sequenza di coordinazioni, fa da introduttore per frasi nominali o coi verbi all'infinito o al participio secondo un modulo che torna spesso (a volte nelle forme *e giù*, *e lì*).<sup>10</sup> Alla lista dei già noti connettivi che legano i periodi (*così*, *dopo*, *però*) qui si aggiunge anche *intanto*, sempre a creare quel senso di coesione generale.

I periodi si asciugano un po' in *Senso contrario* dove il narrato sembra più che mai in contemporanea e l'azione frantuma le frasi e dinamizza il racconto: qui, come in *Autobahn* poi, le due modalità si fondono più spesso e si fatica a distinguerle.

6) Mi accendo la sigaretta e MENTRE sto trappolando con la radio sento un frrrr-frrr e un grattare attorno alla macchina e sferragliare sotto al cofano, **diomio la concorrenza di altri ladri**, *ma invece* è Ruby CHE s'accanisce disteso in terra e cerca un sacchettino di cellophane CHE dopo porta in macchina ruttando trionfante. A me mi piglia una gran fifa PERCHÉ oltre a una stecca di merda da cinebrivido c'ha anche tante bustine di neve e **accidenti a lui** se qui ci fermano ci sbattono in galera per il resto della nostra vita, **kaputt**. *Soprattutto* il Ruby schedato e condizionato come si ritrova CHE A RUBARE un pollo si farebbe dieci anni filati e SE ora è fuori è solo grazie all'amnistia del presidente galantuomo, **viva il presidente**. *Così* la fifa al culo si fa sempre più impellente e arriva un battito di paranoia, subito voltato via NON APPENA si scalda il fumo e l'odore è proprio buono. Ruby ha una pipa speciale per queste cose e se l'è fatta da solo come un narghilé da taschino, cioè ha preso dei tubicini di plastica e li ha inseriti lungo la canna della pipa, uno in alto e uno più vicino al bocchino. Poi li ha infilati, nell'estremità libera, in un vasettino di ansiolin e, **attenti al prodigio!** pieno d'acqua. *Così* il fumo viene deviato nel primo

---

<sup>10</sup> Cfr. alcuni esempi *e via una sberla e noi a tenerle e reggerle* [MI 31]; *e le lucciole giù a ridere* [MI 44]; *poi getta la terza e riparte e giù a ridere, anche io* [SC 103]; *E lì a passarsela forte in bocca* [AL 119]; *e via, verso Modena a girare in lungo e in largo* [MI 121].

tubicino, **transita per l'ansiolin, si raffredda, torna su nell'altro** *eppoi* in panza nostra, olé. La droga prende bene e subito *e* comincia dalle gambe *e poi* sale sale *e* prende lo stomaco CHE ti senti come dopo un pranzo di famiglia e poi la testa *e finalmente* sballi *e allora* son tutte rose e fiori, davvero, **no problem no cry**. [SC 99]

I punti incalzano più di frequente, accelerando il ritmo, rispetto ai connettivi, che comunque legano e intrecciano frequentemente il discorso: come nel caso di *soprattutto* che formerebbe una sorta di apposizione del soggetto di *ci sbattono in galera*, nonostante sia isolata oltre il punto fermo. Si vede qui come le fusioni di congiunzioni e connettivi creino effetti rafforzati, agli *eppoi* dei brani precedenti, si aggiunge qui il *ma invece*, che aumenta l'effetto di sorpresa, di contraddizione rispetto a quanto il protagonista aveva appena pensato. La generale modalità di "presa diretta" che caratterizza il racconto fa sì che si accumulino giustapposizioni come quelle qui evidenziate sempre in grassetto: brani di parlato che riproducono ciò che il protagonista stava effettivamente dicendo nell'episodio che racconta (cfr. infra 2.2).

Torna nel racconto *Altri libertini* la tendenza più verbosa e prolissa di narratori come Pia e quello di *Viaggio*, con una rinvigorita tendenza sinonimica.

7) *E* verrà ormai il Natale, anche quest'anno, già da tempo fervono i preparativi per la settimana sulle Dolomiti, a casa dell'Annacarla, e le ricerche dei pacchidono e di tutte le cianfrusaglie colorate dell'occasione, il Tolkien's Calendar, le agende in seta di Franco Maria Ricci, i tabacchi Dunhill per la pipa e anche quel poco di Laurent Perrier CHE si riesce a fare su stiracchiando il prezzo dai grossisti, cioè sette carte alla bottiglia. / *Però* col Natale viene anche l'anno nuovo, si deve chiudere la vecchia amministrazione, pagare il canone e il bollo e l'assicurazione e le altre porcherie, anche all'università. *E* a Bologna in questi ultimi giorni c'è gran casino, tutta la folla incazzata dei ritardatari coi piani di studio da consegnare e gli attestati di frequenza e il rinvio del militare, PERCHÉ poi non c'è più tempo *e* anche le agenzie pirata non accettano più commesse, *per cui* ci si deve sbrigare da soli, fare ore di sosta e attesa e di bestemmie *e poi* finalmente guadagnare il portellino, sbattere giù gli incartamenti *e dopo* correre in stazione A CIUFFARE il treno, *nemmeno* il tempo di bersi un cioccolato da Zanarini o farsi il Paviglione in santa pace ORA CHE appunto le vetrine sono stracolme di bellaroba, ma davvero. *E così* sempre di corsa su e giù dall'autobus e dai treni e dai pullman PER TORNARE in questo cesso di paese staccato dal resto del mondo e per fortuna che sono giorni belli, senza nebbia CHE altrimenti tornerebbe l'isolamento assoluto *e* sai che bella gioia starsene in quarantena coi paesani. *Ma* finalmente è finita, è finita con le resse e le strafale e le code agli sportelli. Affanculo ora con tutto, bisogna soltanto aspettare Natale CHE almeno per un po' ce ne andremo via. [AL 107-108]

Vediamo come le giustapposizioni qui si facciano spesso esplicitazioni o riformulazioni: *già da tempo fervono i preparativi* indica cosa intende dire il narratore con *verrà ormai il Natale*, cioè che il Natale è vicino e che quindi sono già iniziati tutti i rituali che prevede quel periodo, con poi *pacchidono* e *cianfrusaglie* ulteriormente espansi dalle apposizioni successive. Dopo la catena appositiva segue il *cioè* che ulteriormente amplia in questa generale rete di relazioni sinonimiche espansive. Specularmente *l'anno nuovo* viene ampliato dal capoverso successivo: con il suo arrivo *si deve chiudere la vecchia amministrazione*. Generalmente riformulazioni, esplicitazioni e specificazioni giocano un ruolo fondamentale nel parlato, dove appunto il discorso viene riformulato dal parlante durante la

sua stessa esecuzione che prima può essere approssimativa e poi corretta in corso d'opera (cfr. supra nota 9). Questa tendenza continua poi negli elenchi composti di aggiunte, che riproducono la tendenza di chi parla a coordinare un esempio dopo l'altro, diversamente da quanto solitamente avviene nello scritto in cui solo l'ultimo membro di un elenco riporta la congiunzione. Lo si vede in *pagare il canone e il bollo e l'assicurazione e le altre porcherie, anche all'università*, l'ultima precisazione in particolare sembra venga aggiunta dopo una pausa di riflessione. Questa modalità aggiuntiva degli elenchi si mischia talvolta a quella più dinamica e cinematografica quando non si accumulano più cose ma azioni e diventano quindi frasi che possono essere alternativamente coordinate o giustapposte: *ci si deve sbrigare da soli, fare ore di sosta e attesa e di bestemmie e poi finalmente guadagnare il portellino, sbattere giù gli incartamenti e dopo correre in stazione*. Il *per cui* che precede questo elenco è una locuzione congiuntiva molto frequente nel parlato con il valore conclusivo di *perciò*.<sup>11</sup> A proposito di coordinazione qui è interessante vedere come la congiunzione *però* nel capoverso abbia una funzione strettamente testuale, in quanto apre un discorso che è argomentativamente in contrapposizione a quello precedente. Un primo paragrafo descrive i rituali positivi delle festività, mentre il secondo, introdotto da *però*, mette in evidenza, in contrasto, le difficoltà che comporta la fine dell'anno. Il quadro temporale che viene a crearsi contestualizza ed introduce molto efficacemente le vicende raccontate, è infatti questo il brano di apertura del racconto: l'apparente banalità di certi collegamenti è puntualmente contraddetta dalla riuscita complessiva dei testi. Ciò che più sorprende però di quest'incipit è il fatto che sia l'intero racconto a cominciare con un *E*: è questo uno stilema particolarmente incisivo perché così facendo il flusso discorsivo che compone il racconto va ad articolarsi oltre la sua fine e il suo inizio, diventa parte di un processo più ampio:

Consideriamo le prime righe di *Pao Pao*: l'impatto incisivo del *Ma* iniziale, oltre a eludere il codice dell'inizio della narrazione – in una divertente simmetria con i “*si*” raciniani – recide nettamente il filo linguistico, il concatenarsi delle parole, lasciando intendere che tale rottura è arbitraria, che il flusso delle parole era presente prima ancora che il libro ne carpisce un segmento e che proseguirà oltre il limite costituito dal libro.<sup>12</sup>

A modo loro tutti gli incipit della raccolta sono *in medias res* e catapultano il lettore in mezzo a un ordine che è già prestabilito: questo favorisce la rappresentazione del circolo vizioso della coazione a ripetere, che stringe i protagonisti da ben prima che la vicenda cominci ad essere raccontata e per quasi tutti continuerà anche dopo.

Per quanto riguarda la subordinazione rimane da evidenziare la persistente presenza del *che* polivalente: in *che altrimenti tornerebbe l'isolamento assoluto* ha valore causale, mentre quello di *che almeno per un po' ce ne andremo via* è vago nel suo significato, potrebbe valere sia come congiunzione conclusiva, che come un *quando* in funzione di pronome relativo. *Che*, oltre al suo uso polivalente, torna in tutti i racconti come un ritornello martellante: nelle continue relative che espandono elementi del discorso e in tutta una serie di locuzioni congiuntive (tipiche del parlato) che forma unendosi ad altro: è qui il caso di *ora che*, con un valore temporale che però assume anche una sfumatura di causalità. Vanno a sostituire delle congiunzioni più adeguate anche *solo che* e *visto che*: *del Miro pensa bene cioè che gli è simpatico, ma davvero, SOLO CHE lui non può mica rimuovere tutta una soffitta*

<sup>11</sup> Cfr. *Vocabolario online Treccani*, voce *cui*, accessibile all'indirizzo: <https://www.treccani.it/vocabolario/cui/>.

<sup>12</sup> F. Wahl, *PVTTPV*, in «Panta», n. 9, 1992, p. 254.

di condizionamenti [AL 120] dove il valore è fra l'avversativo e il concessivo; *lo stabile è dello Iacipì e la nonna, a rigore, non potrebbe subaffittare VISTO CHE la casa l'ha gratis* [Vi 63] con valore causale simile a *poiché*. Simili all'occhio e all'orecchio sono le locuzioni congiuntive consecutive *così che* e *tanto che*, che non lasciano mai spazio alle relative varianti univerbate: *questo faceva male ahimè davvero molto male come ti siringassero da dentro [...], insomma tanti scorpioncini appesi al tubo digerente COSÌ CHE poi dovevi per guarire cercare un disinfestatore* [Ab 131]; *prigioniero di casa mia italiana, che odio, sì odio alla follia TANTO CHE quando avrò tempo e soldi me ne andrò in America* [Ab 134]; in rapida sequenza: *così viene da noi in topaia a dormire e ci prende anche gusto e resta dieci giorni, TANTO CHE noi gli chiediamo almeno di contribuire alle spese ordinarie VISTO CHE ha messo casa senza che nessuno gli dicesse nulla e CHE per giunta porta anche delle coquettes* [Vi 68]. Qui *visto che* e *senza che* (locuzione congiuntiva esclusiva) non interferiscono nonostante il primo regga due diverse subordinate che accerchiano la proposizione esclusiva. Tutte queste formule, insieme ai *che* polivalenti, alle giustapposizioni e alle subordinate implicite al gerundio, creano una rete di legami semanticamente vaghi, il cui scopo è più precisamente quello di rendere coeso il discorso a livello pragmatico.

La sintassi di *Autobahn* si fa ellittica, ricca di enunciati nominali e di elementi sottintesi, ma non è per questo totalmente assimilabile all'altra modalità sintattica più scorciata, è il racconto che più di tutti fonde le due formule:

8) Raggiungo *dunque* il posto per lo scaricamento CHE non ne posso più. *Dopo*, che pisciata! A gambe larghe e chiappe strette una mano dura sulle piastrellette di formica a lato, e la testa china A GUARDARE il prodigio fumante, **che fumata lettori miei!** Poi SALTELLANDO qua e là per la piazzola di sosta mi trovo a svicolare nel baretto solitario e mi metto al banco DICENDO fernet. Uno tutto secco e allampanato CHE pare Bela Lugosi dice lo scontrino ce l'hai? *E* io lo guardo **dico no**, *però* versami il fernet CHE POI lo faccio. *Ma* quello niente, **sta lì a guardare fisso fisso** CHE sembra proprio l'uomo lupo e attende la fattura COSÌ CHE dopo mi volto e vado alla cassa *però* non c'è nessuno seduto lì dietro. Torno a voltarmi con gran sorriso COME dire Bela Lugosi che faccio ora? *Ma* lui non sta più lì PER CUI guardo in alto e in basso alla ricerca del pipistrellone e *dopo* me lo vedo alla cassa seduto CHE fa tic-tac come alla macchina per scrivere e *infine* dling! il talloncino. Lo prendo e vado al banco e dico "fernet please" davanti allo specchio TANTO so il giochettino e Bela Lugosi primaoppoi arriverà. *Però* altri CHE sono entrati non capiscono bene me CHE parlo a nessuno DICENDO "fernet please" CHE sembro un disco e mi guardano un po' storti COME dire c'ha le rotelle ammaccate povero diavolo e *dopo* vanno a destra del bancone e li mangiano e bevono e si ristorano PERCHÉ da quell'altra parte c'è Bela Lugosi CHE li serve calmo e placido al passaggio e me non mi caga neanche un po', COME non c'avessi il talloncino. TANTO CHE io m'incazzo e grido brutto canchero uccellone d'un Bela Lugosi, dammi da bere CHE SENNÒ ti pianto un palo nella gola e la finisci di fare il lupacchione grrrrr! Dopo tanta attesa arriva il beverage. [Ab 136]

Come in *Senso contrario* cresce il numero dei punti fermi, che non sempre va a definire effettivi periodi, ma spesso crea pause enfatiche, intonative o isola enunciati nominali come *dopo, che pisciata!* attentamente connesso dall'avverbio a quanto precede. Il punto esclamativo e la successiva iniziale maiuscola vanno poi a separare pure gli attributi della *pisciata*. *Ma quello niente* ancora è diviso da quanto precede sempre attraverso il punto fermo, che crea una pausa intonativa e separa due tempi diversi: quello del protagonista che parla col barista e quello della mancata risposta, come a

riprodurre l'effettiva attesa e l'istante di silenzio. Il *niente* inoltre è inserito nel testo con la stessa forza di un enunciato sottintendendo ellitticamente qualcosa come “non risponde in nessun modo”. Non rimane però lì nel nulla in quanto è collegato per opposizione a quanto precede con il *ma* e ampliato poi per giustapposizione. La chiarezza con cui singole parole vanno a sottintendere enunciati interi è ben rappresentata anche dall'ideofono *ding* che nasconde la stampa e consegna dello scontrino. Anche qui l'onnipresente congiunzione *e* va ad assumere ruoli diversi dal solito in *e me non mi neanche un po'*, dove ha infatti un valore oppositivo che si recupera dal senso della frase, come fosse un *ma* o un *invece*.<sup>13</sup> Diventa una congiunzione anche l'avverbio *tanto* in *tanto so il giochettino*: il suo valore è causale, ma con in più una sfumatura di rassegnazione. Di valore avversativo è pure la locuzione *senno'*, preceduta da un *che* di per sé pleonastico, (in alternativa può essere letto come un *che* polivalente, poi meglio spiegato da un connettivo più preciso).

In questi brani dunque è ben visibile lo spettro dei legami che rende coeso il testo, anche se in alcuni punti quegli stessi elementi di raccordo vanno a saltare, diventando impliciti: questa modalità più scorciata di organizzazione del testo è rara da osservare in forma isolata, ma nei momenti che vogliono essere più icastici è lo strumento ideale a donare un taglio più cinematografico. Seguiranno allora dei brani più asciutti e scarni che lasciano spazio agli oggetti, all'azione e anche ai pensieri. In questo senso *Postoristoro* è il più cinematografico dei racconti:

9) “Stasera solo quello lungo. Stava qui...” Si guarda in giro. Non lo vede. “Boh... Tornerà.” Ruota la manopola del vapore il latte gorgoglia e fuma. / “Non bollente” borbotta Giusy “cazzo stacci attento!” Il barista toglie il latte, lo versa nella tazza. Giusy ne beve un sorso, si strofina la barba macchiata di schiuma. “Stava solo?” / [...] / Bibò s'arresta. Sgrana gli occhi. Ridacchia girandosi verso il centro del Posto Ristoro. “Cristo, certo che ce la faccio stai a vedere, non sono mica marcio... che credi... che casco come un sacco di merda? C'ho i soldi diavolo, mai strappato una volta coi soldi in tasca!” / Giusy sorride. *Meglio così*.<sup>14</sup> [Pr 7]

10) / Giusy e Bibò sugli sgabelli a fumare e mandar giù il beveraggio. / [Pr 9]

11) Giusy lo segue con lo sguardo uscire verso il corridoio. In fondo la macchia chiara di un impermeabile. Si ferma col Bibò a parlottare. Giusy bestemmia, fa per scendere dallo sgabello, l'impermeabile entra nel Posto Ristoro, si avvicina tendendo la mano, *ehilà Giusy!* / Una bestemmia ingoiata e digerita. Accidenti. “Ehilà Johnny, novità?” / “Sediamoci, sediamoci, d'accordo?” / Giusy annuisce. Si accomodano a un tavolo poco lontano dalla posizione della Molly. “Vuoi fumare” dice a Giusy. Estrae un pacchetto di Lucky Strike, ne porge una; fa il gesto anche per la Molly [...]. [Pr 10]

12) Quando Giusy raggiunge la sala d'attesa in cui aveva lasciato Bibò e Rino, è ormai molto tardi. Nell'atrio la figura minacciosa dello sceriffo, un marocchino spiantato che dorme in un angolo, l'impiegato della biglietteria dietro ai vetri blindati. Anche la sala d'attesa è deserta. Giusy si mette al Posto Ristoro, non pensa niente, manda giù un toast e una birra seduto al solito sgabello. I terroni se ne sono andati portandosi dietro la Vanina. È rimasta la Molly, quella c'ha le mattonelle al culo, un qualche

<sup>13</sup> Pure il doppio pronome *me, mi* ha un ruolo nel valore oppositivo della frase, il primo infatti è così preposto alla frase in forma tematizzata, preannunciando appunto che l'enunciato successivo parla di “me” in contrapposizione a quelli precedenti che riguardano gli *altri* appena arrivati. Cfr. infra 2.3.

<sup>14</sup> Dal brano 9 fino alla fine del capitolo eventuali corsivi e maiuscole sono autoriali.

ragazzino che smercia fumo, qualche vecchio. Si sente toccare a una spalla. Alza ruttando la testa. [Pr  
21]

In *Postoristoro* sequenze come quelle appena elencate sono la norma, a differenza di altre più verbose, molto meno frequenti e di cui il brano 1 è l'esempio più lungo all'interno del racconto. Tutto ciò si lega al fatto che il narratore di questo racconto non ha una vera voce, ma è piuttosto una funzione che descrive asetticamente quel che succede, tingendosi occasionalmente delle voci dei personaggi (principalmente quella di Giusy, il protagonista, ma non solo). È naturale dunque che questo testo giochi sull'alternata attenzione ai dialoghi dei protagonisti e ai loro movimenti. Il brano 9 ne è un perfetto esempio: il guardarsi attorno, la preparazione del cappuccino, la consumazione e la sequenza dell'arrivo di Bibò, contornano in brevissimi periodi le altrettanto brevi porzioni di dialogo, in uno scambio veloce che non si concentra sulla descrizione degli oggetti ma sull'azione. Da un lato opposto, verso invece una tendenza che vuole descrivere alcune scene come quadri statici si arriva invece a frasi che prive di verbi di modo finito, hanno l'effetto di didascalie teatrali o fumettistiche, come il brano 10. Questo enunciato isolato prima e dopo da un accapo, proprio come una didascalia ambienta una parte del racconto prima che questa inizi, posiziona Giusy e Bibò in uno spazio e descrive quello che fanno, ma in maniera statica, da qui, senza soluzione di continuità, comincia il dialogo nel capoverso successivo, come se allora i personaggi iniziassero a recitare dietro silenzioso invito del regista. Nel brano 11 la situazione si muove ulteriormente unendo azione e didascalia: prima un enunciato puramente nominale fa lampeggiare nella scena *la macchia chiara di un impermeabile*, che attraverso l'ellissi viene scagliata istantaneamente dentro il quadro che il lettore è impegnato a immaginare; poco dopo una serie di frasette giustapposte riempie una breve sequenza di movimenti, Giusy bestemmia, cerca di scendere, ma la persona che indossa l'impermeabile si sta avvicinando, lo ferma e infine parla. Il successivo enunciato nominale e l'esclamazione che viene poi, incorniciano questo piccolo quadro in movimento. Nel brano 12 si torna alla descrizione: la frase che inizia con *nell'atrio* apre un elenco nominale che dispone le sagome sullo sfondo della scena che vanno a comporre: *la figura [...] dello sceriffo, un marocchino spiantato e l'impiegato della biglietteria*, così anche *è rimasta la Molly* è poi allargato con cortocircuito dell'accordo a *un qualche ragazzino che smercia fumo e qualche vecchio* che riempiono allora il posto ristoro. L'effetto scenico è enfatizzato anche dall'uso del termine *figura* che, sempre secondo la tendenza didascalica, rende l'idea di una scenografia nel cui sfondo stanno immobili le sagome dei personaggi secondari.

13) Sul lato ovest della Stazione, al di là delle latrine s'apre uno spiazzo gremito di rotaie che dà verso un capannone per lo smistamento delle merci. Oltre, seguendo una mezza dozzina di binari morti si giunge a un secondo spiazzo, molto più limitato del primo nel quale sostano alcune vetture viaggiatori. Sono quattro carrozze senza scompartimenti, di quelle in cui si sale direttamente alle panche di legno, rigide e fredde come il marmo. Emergono ritmicamente dal grigio nebbioso colorandosi di arancione. È la luce dell'insegna intermittente del BOWLING che sovrasta questa zona della ferrovia, dall'altro lato dello svincolo della sopraelevata e fiata quel giallo appannato in cui emergono le carrozze. / Salvino conosce il finestrino che rimane aperto, lo tira giù con uno strappo, s'infiltra dentro approfittando degli spazi bui dell'insegna luminosa. Giusy lo segue. Dentro si siedono uno di fronte all'altro, Salvino fa cenno di tacere, rimanere di pietra, finché il guardiano non termini il giro di controllo. Seguono il faro

della torcia elettrica scrutare tra i binari e la nebbia e le cataste di legname e le fiammelle violacee degli scambi. Infine allontanarsi in direzione del deposito. [Pr 19-20]

L'attenta cura di ciò che si vede e la descrizione della scena di sfondo arrivano in questo brano al suo apice. Tralasciando per un secondo la forma sintattica – qui più regolare sia rispetto alle libertà della sintassi debole che all'asciuttezza della modalità scorciata – si può osservare come la frase *emergono ritmicamente dal grigio nebbioso colorandosi di arancione* voglia attentamente descrivere un effetto visivo, anzi la sensazione di chi vede, come specificato poi, la luce dell'insegna del bowling nel suo illuminare intermittente la stazione. Viene descritta dunque una luce che si fa plastica attorno ai vagoni che emergono dal buio, e così pure le ombre diventano *spazi bui* che i protagonisti possono attraversare. Il brano continua a descrivere le fonti luminose che, come nel linguaggio cinematografico, permettono alla scena di esistere: seguendo la torcia elettrica e quindi il percorso tracciato dagli occhi del guardiano che mette in scena *i binari, la nebbia, le cataste di legname e le fiammelle violacee degli scambi*. Federico Della Corte sulla base delle definizioni di Debenedetti e Contini parla di impressionismo stilistico e dell'importanza del campo semantico della visibilità:

Dei tratti della scrittura tondelliana da taluni etichettati come espressionistici, ci interessa intanto notare come questa visività fatta di piani, di colpi d'occhio turbati, gettati su una realtà cangiante e sensibile ai mutamenti, rimandi a tutt'altro tipo di percezione visiva. Ci muoviamo chiaramente in una sensibilità assimilabile all'"impressionismo". [...] Siamo in presenza di uno sforzo di descrizione mimetica, di oggettività (come è nell'Impressionismo), dove la realtà e l'occhio sono sottoposti al minimo mutamento e turbamento ottico o ambientale (come, ancora, il caso dell'Impressionismo). La situazione espressionistica è tutt'altra: in essa lo strumento (pittura o scrittura) manipola, offende e stravolge la realtà in un gioco aggressivo e deformante. La natura tondelliana invece è data già deformata, o meglio è data nel suo mutare, con intento di resa oggettiva.<sup>15</sup>

Le pagine di *Postoristoro* rappresentano al meglio l'attenzione visiva di Tondelli qui libera dai cascami retorici che rendono più impaludato il discorso dei narratori degli altri racconti, dove la presenza di un soggetto non è più solo il filtro che presta i suoi sensi al lettore, ma anche l'effettiva voce che descrive quelle sensazioni:

14) Poi la Nanni afferra la cambiale mezza straccia e ci legge su l'indirizzo e quando legge "Radio Salomè" capisce l'equivoco e s'alza in piedi trionfante "non si paga, non si paga", cioè la cambiale è delle concorrenti, mica nostra. Silenzio. Tutto un girar d'occhi sul foglietto. Udelia si muove, s'allunga, alza il braccio a quindicimila fotogrammi per secondo, mezzo minuto dopo prende il foglietto, lo porta davanti agli occhi, li apre e li chiude nella messa a fuoco, legge col pensiero, tutto tace, niun si muove, restituisce il bigliettino alla Nanni, apre la bocca e fa "oooooooohhhhhh". Quindi torna nella sua posizione, fa il replay sempre rallentata che noi pensiamo "veh come le han fatto bene i corsi di mimo e gli addestramenti al corpo, proprio bene" e finalmente grida "Non è nostraaaa!". [MI 31]

In *Mimi e istrioni* i rapporti sono invertiti rispetto a *Postoristoro*, i brani come 2, 3 e 4 diventano la norma, mentre quelli come quest'ultimo sono l'eccezione. Pia inizia a raccontare come sempre

---

<sup>15</sup> F. Della Corte, *Altri libertini e dintorni. Campo semantico della visibilità e impressionismo semantico*, in «Poetiche», 3, 2005, p. 363.

secondo il suo stile paratattico, ma poi a un tratto compare quel *silenzio*, che con la solita forza nominale interrompe pure il fluire del discorso della narratrice: come se lei, recitando il suo monologo, si fermasse per un istante cercando un effetto di sorpresa. Il periodo successivo è fatto di frasette giustapposte, che se incalzano un po' meno seccamente di quelle di *Postoristoro* è a causa delle virgole che sostituiscono la maggior parte dei punti. Pia descrive il movimento di Udelia, ma senza la precisione della voce narrante dei brani da 9 a 13, commenta e caratterizza i movimenti, si ripete. Il braccio di Udelia si muove allora *a quindicimila fotogrammi per secondo*, con una metafora presa in prestito dal linguaggio tecnico del cinema e smaschera quindi l'effetto cinematografico che vuole dare, così poi con *nella messa a fuoco* per caratterizzare lo sbattere delle palpebre. *Legge col pensiero, tutto tace, niun si muove*, ribadiscono oltre il necessario il senso di quel *silenzio* che prima aveva già chiaramente descritto la scena. Un paio di congiunzioni coordinanti non mancano neanche qui in realtà, impedendo quasi sempre al discorso di Pia di fermarsi: la prima *e* coordina la coppia *apre e chiude*, mentre la seconda *apre e fa*; non bastando comunque a tenere assieme quella cascata di verbi che segue attentamente i movimenti di Udelia. Nel periodo successivo tornano a comparire un *che* polivalente e poi una congiunzione *che*, insieme a un avverbio di tempo, crea un legame logico conclusivo in quel *e finalmente grida*. Si aggiungono qui altri riferimenti al cinema e al teatro come *il replay* e *i corsi di mimo*. Nel monologo di Pia i brevissimi inserti come questo sono sempre incastonati nel flusso del discorso e la sintassi cinematografica viene enfatizzata da metafore e riferimenti che la smascherano in quanto artificio retorico costruito, facendone un po' la parodia di sé stessa. Qui è di nuovo presentato ciò che vede la protagonista del racconto, deformato però attraverso le esagerazioni, le iperboli e le metafore di Pia, che rendono quasi grottesca la scena e in questo allora espressionistica. Dalla mimesi della visione si passa alla parodia dei gesti, con quella tensione fra i poli della rappresentazione e della maniera, dell'identità e della posa.

Non mancano in *Viaggio* delle scene veloci:

15) La storia ha iniziato ad appassionarmi, ma è durata ben poco, il tempo che Gigi ha impiegato per ricordarsi di essere a secco da oltre quarantottore. È sbiancato, s'è fatto livido, ho avuto paura, sono dovuto correre al CIM dove è in cura, prelevare l'assistente di turno e fargli il buco. Dei tre milioni non si è più parlato, Gigi ha sonnecchiato e giocherellato con una collanina di vetro, ha fumato le mie sigarette, l'ho lasciato che pizzicava la chitarra. [Vi 50]

16) Sento dei rumori, mi volto, intuisco la sagoma di Ibrahim che s'alza ed esce a fatica dal suo giaciglio. Mi rannicchio dentro stringendo gli occhi. "Tu dors?" chiede. Ho un brivido e non rispondo, sono già morto. Mi scuote. "Aide-moi, s'il-te-plait." Bestemmio. "Qu'est-ce-que il y a?" Vuole che lo aiuti a spostare il tavolo contro il muro. Mi alzo, infilo gli slip, sento il freddo della cave sotto i piedi. sistemiamo infine il suo sacco a pelo sul tavolo. Si corica, è contento di dormire più in alto di tutti, l'egiziano. "Bonne nuit mon ami" dice poi tutto felice. Bonne nuit Ibrahim, bonne nuit. [Vi 52-53]

Nella prima è *sbiancato, s'è fatto livido, ho avuto paura, sono dovuto correre...* creano quelle sequenze rapide già viste in *Postoristoro*, appena regolarizzate da qualche anello di congiunzione. Anche nella seconda quel *infine* pone in una sequenza coordinata i tasselli precedenti che con la tecnica già vista alternano frasi nucleari e brani di dialogo. La vera particolarità del racconto però sta nei suoi brani più riflessivi:

17) 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 e 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, infondo non importa granché. [Vi 49]

Qui non è tanto l'assenza di legami sintattici a sorprendere (sono infatti numerosi i connettivi, le congiunzioni e le locuzioni congiuntive), ma è piuttosto l'accumularsi dei verbi (principalmente di modi indefiniti) e dei sostantivi a proporre un effetto nuovo. Le azioni (passate o imposte) e le cose che si accatastano creano un effetto di silenzio, di raccoglimento, una separazione dal tempo del raccontare in favore di un tempo per rimettere assieme i pensieri sparsi nella propria testa. Il brano comincia con l'enunciato nominale *notte raminga e fuggitiva* la cui struttura è replicata subito dopo, *notte solitaria e vagabonda*; attraverso una sineddoche è la notte a farsi carico di tutti gli attributi del protagonista, della sua auto e della sua fuga, che così diventa *lanciata veloce, a spolmonare quel che ho dentro, e a pensare in auto*. Poi però in questa sequenza di participi e infiniti che sembrano attributi della notte, salta con l'ultimo verbo il legame della preposizione *a*, che ne faceva delle subordinate circostanziali, così *lasciare che le storie riempiano la testa* assume il valore di un imperativo che il protagonista si sta autoimponendo, o la motivazione profonda che lo spinge a fare quel che sta facendo. Allo stesso modo anche il *correre allora*, che con l'avverbio sembra l'ellissi di una formula come *è necessario* oppure *bisogna* e sembra riprodurre il parlare del protagonista con se stesso, mentre elenca le cose che può o deve fare. Segue poi l'elenco di colline, montagne, fiumi, bonifiche e canneti che riempiono spazialmente, come già visto per la stazione di *Postoristoro*, quella notte che sta attraversando il protagonista; dopo si aggiungono anche i bar, le discoteche, i *dancing*, e così le indicazioni luminose, i parcheggi ampi, le strutture di cemento, i neon violacei, gli *spot* arancioni e i *grandifari allo iodio*, creando una folla che si accalca sui finestrini del guidatore. I finestrini sono attentamente scrutati dal narratore, il cui sguardo li attraversa per la sua *scommessa*, che altro non è se non ancora un infinito dal valore imperativo: *provare a indovinare il numero dei bar*, che dal suo sguardo vengono allora smembrati nell'elenco di oggetti sopra delineato. Le congiunzioni e i connettivi non rendono il brano meno verboso del narrato degli altri personaggi, però l'intromissione di frasi nominali e ellittiche vi scava dentro quelle sincopi continue che variano il ritmo paratattico del parlato. Questo è il brano di apertura del racconto che attraverso la coppia ripetuta della *notte*, getta dentro a una vicenda già iniziata con rara efficacia. Non solo una vicenda però, ma un pensiero, perché siamo palesemente dentro la testa del protagonista, non sarà così per tutto il racconto, ma questo espediente torna in alcuni passaggi fondamentali, che segnalati dal tema

della scommessa creano una piccola cornice che racchiude l'intero racconto entro i pensieri del suo narratore. È in questa sintassi di pensiero che si coglie più scopertamente il debito con il *Lunario del paradiso*.

È una cosa che avevo da piccolo e però non lo sapevo mica, per quello che correvo tanto. È una cosa che mi è rimasta da grande, e non lo sapevo ancora; per quello sempre scappare all'estero, parlare in lingue estere, fare bellissimi viaggi da disperato.<sup>16</sup>

In trappola Giovanni; adesso a ribatterle queste avventure mi sembrano strane; trappole e trappole, ce ne sono dappertutto; e allora correre, corri macchina da scrivere, usciamo da questa notte di trappole.<sup>17</sup>

*Scappare all'estero, parlare in lingue estere, fare bellissimi viaggi*, suonano senza dubbio simili alle riflessioni del narratore di viaggio, ma si arriva pure a *e allora correre*, quasi identico al *correre allora* del brano 17. Enunciati nominali di nuovo riassumono con un solo complemento, come *in trappola*, sensazioni e situazioni, consegnandole al lettore in maniera concisa e lapidaria.

Speculare a quello di *Viaggio* è l'inizio di *Senso contrario*:

18) Sulla terrazza del BOWLING una sera noiosa e ubriaca, bere martini uno dietro l'altro prima vodka e poi gin, sentire le chiacchiere di un tizio sballato che ne ha passate di tutti i colori perseguitato com'è da un Burberrys chiaro. Una serata davvero vuota, le olive finiscono, il tizio che impreca e bestemmia e non gli basta scaricare la rabbia sui birilli, no deve pure rompere le palle. Guardo dalla vetrata di cristallo la città stretta nella notte. Oltre il cavalcavia le luci della stazione, di lato invece la piccola palestra di karatè, ci lavoro un pomeriggio su due, tenere in ordine i registri di corsi, spazzolare la moquette, strusciare le piastrelle dei bagni, controllare le serrature degli armadietti nello spogliatoio, centocarte al mese. Davanti la piazza con la filovia, le pensiline, la gente che aspetta battendo i tacchi. [SC 97]

Le scena è nuovamente descritta da una coppia nominale: *una sera noiosa e ubriaca* e *una serata davvero vuota*. Il primo membro è ampliato da due infiniti giustapposti: *bere martini uno dietro l'altro...* e *sentire le chiacchiere di un tizio...* che sembrano completare un ipotetico *passata a* tagliato per ellissi. Due sostantivi giustapposti vanno invece a esplodere il secondo membro: *le olive* apre un enunciato regolare e poi *il tizio* che seguito da un *che* pseudorelativo ne viene ampliato ulteriormente. Il verbo *guardo* inizia una catena di espressioni legate alla visione (*mi specchio, stringendo gli occhi è possibile vedere, si vede, vedo*) che aprono tutte le descrizioni del racconto, in accordo con la tendenza impressionistico-visiva della voce narrante di *Postoristoro*. Il verbo però introduce anche una nuova descrizione nominale che riempie di oggetti la vetrata di cristallo che sta osservando il protagonista: il cavalcavia, le luci della stazione, la piccola palestra di karatè, e dopo la piazza, la filovia, le pensiline, la gente che aspetta. Sempre per giustapposizione è spiegato il *ci lavoro un pomeriggio su due*, cui sono accostati una serie di infiniti che spiegano in cosa consiste il lavoro, sempre con quel senso di obbligo che comporta il modo infinito. Conclude l'elenco il *centocarte* nominale che specifica ancora indicando la paga. Ancora più simile però a quel silenzio creato dalle pause riflessive di *Viaggio* è la conclusione di *Senso Contrario*:

---

<sup>16</sup> G. Celati, *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi, 1978, p. 51.

<sup>17</sup> Ivi, p. 57.

19) ...Mi sveglio nel pieno della notte, l'orologio segna le tre e un quarto guardo il corpo nudo di Ruby il suo cazzo ammosciato il suo torace l'altro è riverso a pancia in giù non mi piacciono granché le sue cosce torno a letto non riesco a chiudere gli occhi penso e ripenso rumino e rigurgito che sia sul serio fuori? Bacio la guancia pungente di Ruby scendo dal letto vado a pisciare mi vesto esco di casa c'è freddo ormai sono le cinque da un po' cammino nella città deserta respiro e cammino. Incontro uno spazzino in piazza mi dà da fumare anche da bere dal bottiglione di folonari. Mi metto verso casa in attesa di un passaggio o della prima corsa dell'autobus di linea accendo la sigaretta ho la lingua gonfia un sapore disgustoso in bocca mi bruciano gli occhi mi sento meno che uno straccio. Ormai la luce è forte salgo sull'autobus non ho soldi, mendico dai pochi passeggeri mi siedo guardo dal finestrino la città perdersi nella periferia la campagna sfilare... Sento come mi fosse improvvisamente cresciuto dentro un vuoto enorme. [SC 105-106]

Salta praticamente ogni virgola, concentrando, in uno spazio che si fa ancora più claustrofobico, numerosi oggetti: *il corpo nudo di Ruby, il suo cazzo ammosciato, il suo torace* e azioni: *scendo dal letto vado a pisciare mi vesto esco di casa*. Tutto ciò rende la velocità della percezione del protagonista – ci vengono ancora prestati i suoi occhi grazie ai due *guardo* che incorniciano il brano – e dei suoi pensieri che vorticano nella assonnata confusione del difficile risveglio: *penso e ripenso rumino e rigurgito*.

Sono molto più rari questo tipo di momenti in *Altri libertini*, dove fanno capolino solo in forma ridotta per piccoli episodi ad effetto come questo:

20) Ci facciamo un paio di giri finché non ci si libera la mente e allora si capisce dov'è che s'è cacciato quel gran pirla dell'Andrea. Una folgorazione, tutti e tre ci guardiamo, ci facciamo seri e dopo spalanchiamo gli occhi, un unico grido “Annacarla, lei la bestia con chi è?”. [AL 117]

Gli elementi nominali *una folgorazione* e *un unico grido*, giustapposti al resto della frase, vogliono rendere la fulmineità dell'azione, con una resa da colpo di scena cinematografico.

Si è già detto di come *Autobahn* unisca lo stile ellittico e quello verboso in un compromesso che non riesce a farlo ricadere né interamente nella sintassi debole né nella modalità scorciata. In questo racconto vediamo l'accavallarsi di riflessione e narrazione che vanno a frammentare rispettivamente i propri ritmi:

21) Ma Lei spalanca la boccuccia e dice ooohhhhhhh a ogni mia fandonia e quante che ne racconto sono ricco son famoso, son scrittore ah quante che ne dico che non stan né in cielo né in terra e manco nel mio mare. Il mare, il mare! io non posso fermarmi qui, ho il mio odore da seguire, devo correre, l'autostrada mi aspetta, non ci ho tempo caramia! / E qui svanisce la visione e lei diventa sempre lei però io capisco il trucco. Te ti han mandato i correggesi per fermarmi, vattene via stregaccia bella che fai finta di credere alle mie balle, ora t'ho capito l'inganno, vattene via! Corro al mio rozzinante, salto dentro dalla cappotta metto la prima e parto forte senza nemmeno salutarla. Lasciata sull'erbetta inglese del retrocasotto, con su il pullover e i bottoncini rosa in aria, così impara a voler fermare il mio viaggio!  
[Ab 137-138]

Il brano comincia con la solita coordinazione, a cui è giustapposta la specificazione di cosa sta raccontando il protagonista alla sua interlocutrice. Questo ampliamento però innesca, attraverso la

parola *mare* una catena di pensieri, ancora giustapposti, che si susseguono velocemente nella testa del protagonista e nella sua narrazione. Al capoverso un *e* connette nuovamente il testo e riprendono le congiunzioni coordinanti. Una serie di enunciati brevi compone un piccolo dialogo immaginario seguito poi da una scenetta veloce condensata di verbi. Chiude il brano una didascalia retta da un participio che fa un fermoimmagine sulla ragazza abbandonata nell'area di servizio. Sintesi delle varie tecniche di organizzazione testuale, *Autobahn* mescola tecnica cinematografica e un'affabulazione più verbosa e prolissa, un eclettismo che si fa a tratti ellittico e a tratti sovrabbondante, riassumendo così l'intera partitura su cui Tondelli dispone le vicende dei propri personaggi.

## 2.2 Il discorso riportato

Dopo aver presentato le modalità testuali e sintattiche che organizzano la scrittura tonnelliana è doveroso aprire una parentesi su un aspetto peculiare della grammatica: non si può analizzare la scrittura di Tondelli senza cercare di sbrigliare la questione del discorso riportato. I legami fra le frasi che compongono un testo e gli enunciati appartenenti a un discorso riportato sono di ordine sintattico, ma la situazione si complica per i diversi gradi di coincidenza fra il narrato-recitato di chi racconta e la riproduzione di brani orali che vengono da conversazioni precedentemente avvenute rispetto al momento dell'esposizione del racconto. Analizzando dunque le modalità di registrazione, in senso lato, del discorso dei libertini emerge il rapporto che ogni racconto ha con il tempo della sua scrittura o esecuzione e con il tempo dei fatti che narra. Verranno analizzati in questa sezione anche alcuni di quei tasselli che caratterizzano il parlato e ne segnalano la presenza al lettore. Elementi come particelle modali e fatismi, nello scritto, indicano normalmente le porzioni di dialogo riportato, in *Altri libertini* però, trovandoci in una situazione che unisce promiscuamente scritto e parlato, queste gemme di oralità travalicano in tutto il testo. Siamo infatti in una situazione di parlato continuo in cui una voce narrante per ogni singolo racconto racconta delle vicende a qualcuno che possiamo assimilare ad un pubblico teatrale (sebbene si tratti poi del lettore di *Altri libertini*). Nei termini della schematizzazione che Bice Mortara Garavelli dà del discorso riportato, la figura che narra un singolo racconto ricopre nel caso di *Altri libertini* il ruolo di un parlante<sub>1</sub>, poiché è capace di dire *io* al momento dell'enunciazione. I narratori dei vari racconti riportano spesso le parole di altri personaggi nelle forme dei discorsi diretti e indiretti, queste figure la cui voce viene riprodotta dai parlanti<sub>1</sub> ricopriranno allora il ruolo di parlanti<sub>2</sub> (coincidendo spesso il narratore con il protagonista o con uno dei personaggi, questo potrà in alcuni casi ricoprire anche entrambi i ruoli, riportando il suo stesso discorso).<sup>1</sup> La differenza fra il discorso del narratore e quella dei personaggi della vicenda sta nel rapporto fra produzione e riproduzione:

In ogni riproduzione di enunciati, qualunque sia la forma del discorso riportato, gli enunciati della produzione originale vengono inquadrati in un nuovo contesto linguistico, cioè "ricontestualizzati" nell'atto in cui sono trasferiti dalla situazione comunicativa della produzione a quella della riproduzione. Il discorso riportato è il risultato di tale processo. Marche della ricontestualizzazione sono gli elementi introduttori [...], associati a indicatori fonici (o grafici) per il discorso diretto [...], a operazioni di coordinazione o a preposizioni per le forme subordinate del discorso indiretto [...].<sup>2</sup>

Sarebbe di per sé un discorso riportato anche quello dei narratori, ma questo non è mai segnalato da marche della ricontestualizzazione, poiché c'è la volontaria finzione che non sia effettivamente ricontestualizzato, ma riprodotto nel suo fluire, come fosse la registrazione di una *performance*, registrazione ovviamente fittizia:

---

<sup>1</sup> Cfr. Mortara Garavelli, *Il discorso riportato*, cit., pp. 431-432.

<sup>2</sup> Ivi, p. 430.

Discorsi che sembrano riprodotti simultaneamente alla loro produzione comportano uno scarto temporale sia pure minimo fra il momento del proferimento e quello della citazione (la coincidenza perfetta è una finzione narrativa).<sup>3</sup>

Il discorso dunque per essere riportato viene in qualche modo modificato e adattato alla sua ricontestualizzazione: tralasciando per ora l'ipotesi che la *performance* dei narratori possa essere in qualche modo manipolata dall'autore, verranno analizzate le modalità con cui il racconto presenta e manipola le varie forme di discorso riportato.

I tipi del discorso riportato si caratterizzano in relazione ai centri deittici [...]. Le differenze tra le rispettive strutture sintattiche si determinano in relazione alle coordinate personali, spaziali e temporali reperibili in ciascun tipo. Il discorso diretto conserva immutato il centro deittico degli enunciati originariamente prodotti; la persona, il tempo e il luogo della riproduzione sono gli stessi della produzione. Nel discorso indiretto il centro deittico è quello della frase reggente o della frase da cui dipende, o a cui appartiene, il sintagma introduttore del discorso riportato. Il discorso indiretto libero è caratterizzato dall'intersezione dei centri deittici.<sup>4</sup>

Di qui in poi saranno considerati indiretti liberi tutti quei casi in cui il discorso viene introdotto secondo le formule tradizionali dell'indiretto, ma al cui interno il centro deittico torna a oscillare verso quello di chi parla e non di chi riporta. Saranno invece chiamati diretti liberi, tutti quei discorsi in cui il centro deittico è di nuovo quello di chi parla, ma il discorso è introdotto come un diretto (non segnalato graficamente, ma solo dai *verba dicendi*) o semplicemente è gettato senza soluzione di continuità nel narrato. Sono forme di discorso libero poi, tutti quei casi in cui la riproduzione delle parole dei personaggi ricerca l'esatta riproduzione sonora di quanto detto da uno dei personaggi, nonostante magari il centro deittico non corrisponda a quello del parlante in questione, o non sia possibile identificarlo per la brevità della riproduzione. La situazione è ulteriormente complicata dalla tensione fra un massimo e un minimo di fedeltà della riproduzione: «Si possono riprodurre [...] parole che sono state, o si suppongono, già proferite o pensate [...], oppure non proferite né pensate dal parlante a cui vengono attribuite [...]».<sup>5</sup> Si passa quindi da un estremo di puntuale trasposizione in discorso diretto a forme che invece riportano solo i contenuti di quanto enunciato, senza rispetto per la forma originale. La riproduzione fedele però non corrisponde sempre e solo al discorso diretto (o a eventuali diretti liberi), talvolta infatti anche questa forma può essere manipolata e così in alcuni contesti si può percepire che dietro alle parole riportate stia in realtà la penna o la voce del narratore del singolo racconto.

La sistemazione appena presentata è ancora una volta astratta e generale, nel concreto le varie forme di discorso riportato si mescolano e si confondono, si cercherà dunque di raccogliere uno spettro dalle casistiche attraversando esempi da tutti i racconti, partendo nuovamente da *Postoristoro*:

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 431.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 432-433. Cfr. «Il fenomeno della deissi si può interpretare anche come la codificazione linguistica di tratti contestuali connessi con l'organizzazione egocentrica dell'interazione comunicativa. [S'intende per centro deittico] [...] il punto d'incontro dei tre parametri essenziali per la determinazione delle espressioni deittiche, *P ego*, *P hic* e il *nunc*, vale e dire il tempo e il luogo in cui il parlante produce il suo enunciato» in L. Vanelli, *La deissi*, in GGIC, vol. III, p. 263.

<sup>5</sup> Mortara Garavelli, *Il discorso riportato*, cit., p. 431.

22) Giusy lo fissa negli occhi. “Non ce l’ho ora...” Calmo. / “CHE? Vuoi dire che mi tieni qui a rota per niente, gratis, non sganci un cazzo?” / “Ora non ho niente, sono pulito, verso mezzanotte tutto quello che vuoi. ASPETTA.” / Bibo bestemmia, manda giù d’un fiato quello che resta nel bicchiere. “Ok, un’altra volta” dice alzandosi, “**accidenti a te**, lo dicevi subito e finita.” / L’altro s’accende una sigaretta. “Te lo stavo dicendo, ASPETTA, per cinquanta carte te ne do tre.” Si ferma. Alza tre dita. “Sicuro che non mi fregghi?” / “SENTI BIBO, quando t’ho mai fregato? Cazzo, abbiamo cominciato insieme, t’ho mai fregato una qualche volta? DILLO, AVANTI, quanto t’ho rifilato roba fradicia? Mi sta cara la tua pelle amico, mica roba da niente. Un amico...” Ridacchia. / Ok, fa Bibo, ma ora se ne va a cercare da un’altra parte perché coi soldi in mano non ci resiste **mica**, ma domani si rivedranno e glielie comprenderà, con quali soldi, boh, però lo farà, domani.<sup>6</sup> [Pr 9]

Similmente ai rapidi scambi di battute del brano 9 (p. 49)<sup>7</sup> anche qui una serie di discorsi diretti si susseguono regolarmente indicati dalle virgolette. Per quanto riguarda gli elementi che introducono il discorso la preferenza in *Postoristoro* (ma anche in *Senso contrario*, confermando così l’attenzione impressionistica che li lega) non è per i *verba dicendi* ma per introduttori gestuali. Sono infatti movimenti, gesti, piccole azioni o riferimenti al tono di voce che introducono i discorsi, in 9 (p. 49): *si guarda in giro, ruota la manopola del vapore...*; *Giusy ne beve un sorso, si strofina la barba...*; *Ridacchia girandosi verso il centro del Posto Ristoro*; *Giusy sorride*; qui in 22: *Giusy lo fissa negli occhi, calmo*; *Bibo bestemmia, manda giù d’un fiato quello che resta nel bicchiere; dice alzandosi* (il verbo dire c’è, ma accompagnato anche dal movimento); *alza tre dita; ridacchia*. Il tono effettivamente parlato dei discorsi riportati è enfatizzato da particelle modali, da appellativi che i personaggi si rivolgono, dagli imperativi che oltre a rendere una certa colloquialità indicano l’interazione fra gli interlocutori e, fra gli effetti già citati, dalle ripetizioni e dalle frasi ellittiche:

Nel loro ruolo di fatismi o indicatori fatici i segnali discorsivi servono a mantenere e gestire il contatto, la relazione sociale con l’interlocutore. Con essi si attira l’attenzione dell’interlocutore (*sentì, vedi, guarda, ascolta, sai, scusa*) e la si tiene viva con intercalare enfatico (*figurati, immaginati*) se ne sollecita il consenso (*no?, vero?, capisci?, capito?, neh?*) o glielo si fornisce (*certo, già, chiaro, giusto, m-m, ah, (sì) sì, ho capito*, ecc.) e si realizza un generale “lavoro di faccia” che richiede soprattutto l’attenuazione delle proprie affermazioni (*non so, (mi) sembra, probabilmente, per dire, praticamente, in pratica*, intercalati; formule genericizzanti – usate soprattutto in chiusura – *così, cose/roba così, queste robe, quelle cose lì* [...] anche *niente* e *no*, più frequenti in apertura). [...] Le particelle modali come *mai, magari, già, almeno, proprio, veramente, mica*, ecc. colorano espressivamente singoli enunciati, ad esempio enfatizzandoli (*ma vedessi che bello, veramente*) o enfatizzandone singoli costituenti (*è proprio vicino*), rinforzando la negazione (*son su a studiare io neh+ non son mica in giro a guardare le vie*; anche come negazione semplice postverbale: *vorrai mica mandarmi al fronte con la gamba ingessata* [...]) o esprimendo eventualità (*magari andiamo a far due passi*). [...] vanno infine citate, per affinità di funzione, le ripetizioni, in particolare quelle che occorrono fra un turno e l’altro della

<sup>6</sup> Per questo capitolo verranno segnalati in grassetto gli elementi con funzione modale, in maiuscoletto fatismi e indicatori fatici, mentre la sottolineatura evidenzia ciò che viene ripetuto all’interno di un discorso. I corsivi invece, riportati nei brani di questo capitolo, sono tutti autoriali.

<sup>7</sup> Solo per il capitolo 2.2 la numerazione degli esempi proseguirà da quella del 2.1, poiché altrimenti la quantità di rimandi rischierebbe di confondere gli esempi di questa serie con quelli della precedente. Ogni numero di esempio da capitoli diversi rimanderà fra parentesi alla pagina in cui si trova.

conversazione: con esse il parlante si riaggancia esplicitamente a quel che è stato appena detto, sia per formulare una domanda che per dare una risposta [...] o ancora per un commento, per esempio di incredulità [...], replica critica [...] e altro. Nel monologo le ripetizioni sono connesse a enfasi [...] o a volontà/esigenza di spiegazione [...] o, ancora, a voluto rallentamento del ritmo.<sup>8</sup>

Nel brano 22 hanno funzione modale (segnalati in grassetto): le esclamazioni, come *accidenti a te* (con anche l'allocuzione a Bibò) e *cazzò* (usato in genere come intercalare), e i vari *mica* (anche come unica negazione). Sono indicatori fatici (segnalati in maiuscoletto): *che?*, *senti Bibò* e *avanti*, effetto simile hanno i vari imperativi: i due *aspetta* e *dillo*. Le ripetizioni e riformulazioni (segnalate con la sottolineatura) sono numerose: *per niente, gratis, non sganci un cazzò?*; *non ho niente, sono pulito; sicuro che non mi freggi?* [...] *quando t'ho mai fregato?* [...] *t'ho mai fregato una qualche volta?* [...] *quanto t'ho rifilato roba fradicia?* (ripetendo prima quanto stava dicendo Bibò e poi ripetendosi a sua volta per enfatizzare); *mi sta cara la tua pelle amico, mica roba da niente. Un amico* (quest'ultima in particolare ribadisce anche il tema dell'enunciato). Tornando però sulla forma dei discorsi, nell'ultimo periodo del brano 22 succede qualcosa di diverso: quel *ok, fa Bibò*, riporta effettivamente un brano di discorso in formula diretta, ma troppo piccolo e insignificante per essere segnalato graficamente. Ci sono dunque elementi che non formano unità abbastanza significative da poter essere segnalate secondo le regole di un effettivo discorso riportato, hanno l'effetto così di frasi fatte o ritornelli, per esempio il *meglio così* sempre nel brano 9 (p. 49) o il *ciao* di una frase come *così si avvicina e fa ciao toccandomi sulla spalla* [SC 97]. Questi micro-discorsi potrebbero essere sostituiti molto semplicemente da verbi come *acconsentì* nel caso di *fa ok* e *salutò* nel caso di *fa ciao*, a cui però viene preferito un giro di parole più ampio introdotto dal più generale (e quindi più disponibile) *fare*. Alcuni di questi sono segnalati in corsivo nel testo effettivo, come fossero delle citazioni, che senza altre indicazioni non interrompono il flusso del narrato e si rifanno ad una dimensione di *già noto* o tipico:

23) Il barista ghigna *benealzato*, Giusy saluta storto. [Pr 7]

24) Ma la Molly ha sempre negato tutto di questa bislacca storia e ha sempre detto di no, *l'è minga veira* nel suo dialetto mantovano-carpigiano ancora più sbracato perché non ha i denti e quando parla è come una cloaca col suo ritornello delle *scentolire* che certi pidocchiosi le avranno insegnato avanti di rubarle un qualche straccetto. [Pr 9]

Nel brano 24 è lo stesso autore a chiamare ritornello quel *scentolire*, che insieme a *benealzato* e *l'è minga veira*, diventa come l'*ok* o il *ciao* degli esempi precedenti, un piccolo tassello di discorso incastrato nel narrato. Ancora però nella chiusura del brano 22 si presenta un altro caso particolare: nello stesso periodo di *ok, fa Bibò* si accumulano poi il riferimento deittico ribadito dal *domani*, la particella modale *mica* che enfatizza la negazione e infine l'interiezione *boh*. Questi elementi hanno da un lato a che fare con il centro deittico di Bibò, il *domani* infatti è il giorno che viene dopo l'oggi in cui egli sta parlando, dall'altro, il *mica* e il *boh*, vanno a riprodurre il suo discorso, o meglio il suo pensiero. Bibò infatti se n'è andato e non sta più parlando con nessuno, sono i suoi pensieri quelli che si leggono. Da quell'*ok* introdotto come un discorso diretto il lettore scivola nei pensieri di

---

<sup>8</sup> Beretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., pp. 248-249.

Bibo, creando così una situazione ambigua dove per esempio chi dice “io” è ancora la voce narrante, ma le parole e i riferimenti temporali sono quelli di un personaggio. Questa è una situazione tipica per la voce narrante di *Postoristoro* che fluidamente scivola, attraverso diretti liberi, nei pensieri e nelle parole di tutti i personaggi: non è l’effettiva voce di qualcuno, ma un coro che a momenti lascia prevalere la prospettiva di uno fra suoi membri.

25) S’arresta per accendersi una sigaretta. Sbircia nella sala d’attesa, abitudine, non una volta sola c’ha rimorchiato su quelle panche, ne avrebbero da raccontare quelle mura screpolate, storie di sbronze maciullate e violenze e pestaggi e paranoie durate giorni interi senza mangiare senza pisciare [...] e come s’allungavano i muri intorno e come stridevano le chiacchiere dell’assistente che era arrivata a prelevarlo, tu farai e tu vivrai e sei giovane e vincerai e conoscerai la via, chi lo poteva sopportare quel borbottio imbecille, fatti i cazzi tuoi. [Pr 6]

26) Johnny lo guarda duro. “Non giro con la merda in tasca.” Cazzo che vuole? Via, aria, che viene a fare questo imbecille al postoristoro, fra di noi che cazzo vuole il Johnny col suo Burberrys sfarfallante, diosanto che vuole sapere, stanotte fottuto d’un partigiano Johnny che cazzo vuoi? [Pr 11]

Sempre per quella modalità impressionistica per cui Giusy presta i suoi occhi ai lettori, così anche i suoi ricordi, nel brano 25, vengono descritti dalla voce narrante scivolando, sempre attraverso un indiretto libero, nei suoi pensieri. Qui non è più tanto il centro deittico a segnalarlo, ma la focalizzazione che si piega in direzione del protagonista. Nei suoi pensieri in oltre Giusy riporta senza soluzione di continuità i discorsi dell’assistente sociale, che entrano direttamente nel testo da *tu farai e tu vivrai*. Ovviamente sono riassunti, o meglio viene fatto il verso alle parole dell’assistente per screditare il suo discorso, ma comunque inscatolano una voce altrui, per quanto fittizia, dentro quella di Giusy. Si arriva quindi al livello di un parlante<sub>3</sub> le cui parole sono riprodotte nel pensiero di Giusy, a sua volta riportato dal discorso della voce narrante. Scivolati completamente nella prospettiva del protagonista, *fatti i cazzi tuoi* si abbandona totalmente al suo centro deittico, usando un imperativo e l’allocuzione alla II persona nei confronti del suo interlocutore, sebbene immaginario. Puro diretto libero è invece quello del brano 26, al discorso diretto rivolto a Johnny segue un brano dei pensieri di Giusy semplicemente gettato lì, senza introduttori, senza segnalazione alcuna, chiudendo di nuovo con una allocuzione immaginaria, enfaticizzata stavolta dal corsivo (così a testo).

27) Sono ora vicini, Salvino gli tasta il culo. Giusy si volta, si getta sotto. Stringe gli occhi. *E ora fetente d’un mafioso onnipotente fa’ pure quel cazzo che vuoi! Eccomi a te!* [Pr 20]

Si conferma con questo brano il carattere talvolta solo iconico che assume il corsivo. Serve in questo caso a enfatizzare per l’occhio delle chiuse di sapore un po’ cinematografico, con frasi ad effetto, che in questi caso come in 26 Giusy pensa e vorrebbe dire, ma che non trova la forza o il coraggio di pronunciare davvero. Maggiore incisività è data al brano anche grazie alla rima interna fra *fetente* e *onnipotente* che in questa posizione esposta crea un effetto di *fulmen in clausula* per concludere la sequenza cinematografica che lo precede.

In generale *Postoristoro* mostra una generale permeabilità fra narrato e discorso:

28) Lui cala il cuffietto peruviano fin sulla bocca. Getta una pernacchia. “Gentile, soffia lei, per una vera signora, **cazzo**.” Ora gli è di fronte, in piedi. Allunga la gamba per toccarlo. Giusy non fiata. “EHI, bucato fatto?” tossisce guardandosi intorno. “EHI BELIN guarda che non ti chiamo l’assistenza **proprio no**. Se stai male cazzi tuoi, anzi dillo subito che vado via, prima che questa puzaccia di cadavere mi ammazzi pure me. EHI...” Lo calcia più forte, Giusy rutta. Si alza il cuffietto, VA’ LÀ SIEDITI che ti faccio uno spino. [...] e Liza non ci riesce a tenersi dentro la voglia che ha di scoparselo il Giusy e allunga le dita, **dai** facciamolo adesso, e Giusy ridacchia, dice che ha beccato lo scolo in questi giorni ed è pericoloso, non se ne può fare nulla, tra l’altro sono due settimane che non chiava più da quando gli hanno consegnato le analisi e gli antibiotici. [Pr 12-13]

Il *soffia lei*, didascalico introduttore di battuta, è inserito dentro al discorso senza venire segnalato dalle virgolette e così dentro al narrato entra la supplica di Liza *dai facciamolo adesso* come un diretto libero. È un indiretto abbastanza tradizionale quello introdotto alla fine da *dice che*, però ricalcando il fluire delle parole di Giusy con l’aggiunta *tra l’altro sono due settimane che...* scivola nel libero.

Conferma l’importanza del discorso riportato il brano che conduce alla fine del racconto:

29) Giusy regge il Bibo per i capelli, lo tira a sé, gli affonda il viso sul petto. “Non diventa duro **diocane**, EHI BIBO fallo diventare duro, FORZA BIBO, FATTI FORZA, STAMMI A SENTIRE, GUARDA, è grosso è grande, è il tuo cazzo Bibo, si gonfia, diventa duro... METTICELA TUTTA BIBO, lo senti? Ce l’ho in mano, lo sfrego **cazzo sei te questo, il tuo cazzo**, hai chiavato tante fighe con il tuo cazzo, tutte le fighe del postoristoro, godevano come vacche quelle troie e sbrodavano, si contorcevano quando te glielo sbattevi dentro e le impalavi con questo cazzo forte e grande e duro, su e giù che le montavi come adesso Bibo avanti e indietro... **Dai**, FALLO RIZZARE BIBO, che succede alla tua pistola, ci hai sparato tante seghe, più seghe di tutti e come facevi coi vecchi, EHI BIBO cosa facevi coi vecchi, cazzo glielo facevi vedere ai giardini come si usa un cazzo, come facevi coi vecchi pidocchiosi? **Eh il tuo cazzo**, gli sborravi davanti a quei vecchi lerci, davi spettacolo col tuo cazzo, TE E IL TUO CAZZO BIBO! E loro sbavavano e ti coprivano di cento lire e te le raccoglievi tutte quelle monete, grazie al tuo toro, EHI BIBO sei te questo, il tuo cazzo sei qui, si gonfia BIBO come si gonfia, si alza, sei un chiavatore Bibo, il migliore, stai chiavando, si rizza, si rizza, mette le ali Bibo, è grosso, è ritto, è grande, su e giù, cazzo! **Figa! Avanti e indietro**, sbrodavano **accidenti**, te lo succhiavano con la figa questo cazzo, se lo sbattevano dentro fino ai coglioni e urlavano Bibo, come urlavano? vieni? vieni? ora adesso, vieni! dai BIBO ci siamo è duro è duro è in orbita! È un missile! VIENI, FORZA!!! BIBO!!! Sei partito, sei in aria, sei fuori BIBOOOOO!!!” Dentro l’ago, zac. [Pr 22-23]

Tutto il racconto è costruito intorno alla ricerca di una dose di eroina per Bibo da parte di Giusy e culmina nella scena in cui quest’ultimo si sforza di provocare un’erezione all’amico così da trovargli una vena sana per infilare l’ago. In questo trionfo di incitazioni, appelli esclamazioni, ripetizioni e riferimenti costanti al centro deittico di Giusy (*qui, ora, adesso* e i numerosi dimostrativi) raggiunge il suo apice quella tensione che fino a quel momento aveva caricato il racconto. Esplode poi quando, riuscito l’intento di Giusy, questa cascata ripetitiva viene tagliata nettamente con l’inserimento, sempre cinematografico, della frase nominale che concretizza e fulmineamente porta in scena la siringa di eroina. L’ago entra e risolve la vicenda.

Con il passaggio di Pia alle redini della narrazione, il suo personaggio così linguisticamente esagerato porta la posizione del parlante<sub>1</sub> a prevalere e schiacciare il resto.

30) [...] 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! si vedeva che sbavavano e la Nanni stiracchiava il gioco per un po' facendo finta di niente poi d'un colpo diventava seria e s'incazzava e sbraitava e li sborsettava con la tracolla di cuoio [...] e urlava Bruttiporci, pidocchiosi che avete da guardarla! eppoi ci si alzava con le nostre sottanone e andavamo via [...] [MI 25-26]

Rari sono gli scambi di battute come nei brani 9 (p. 49) e 21, sono piuttosto preferite forme di intromissione del discorso nel parlato come il diretto libero di *bruttiporci, pidocchiosi che avete da guardarla*. Dopo il punto esclamativo che chiude questo discorso non c'è la maiuscola: il narrato di Pia non è interrotto, e quel che grida Nanni è solo l'oggetto del verbo *urlava*. Così anche *che occhi!* è un'esclamazione che sta a metà strada fra la presa diretta dalla situazione in cui sono Pia e Nanni, come se qualcuno l'avesse effettivamente esclamato in quel momento, e il commento a posteriore che Pia potrebbe aver fatto da parlante<sub>1</sub> nella sua esposizione dei fatti. Le esclamazioni di Pia sono numerose e arrivano spesso in conclusione di paragrafo a commentare quanto è appena successo nel suo racconto: *per dio se ci alziamo* dal brano 2 (p. 42); *dio che sballo creativo, dio che sbornia, dio che ssssssbausciata dell'ego!* [MI 41]; *abbbb che regressioni lo sballo in questa notte di luna!* [MI 42]; *Diosanto che trip dell'immaginazione, ecco d'un tratto l'immagine-rappresentazione dell'uomo sottomesso a un processo d'informazione dominato dall'energia elettrica, ecco chi ha centrifugato il nostro sistema nervoso centrale, ecco finalmente la materializzazione di quel che docent, maxima cum causa, e in stretto pas-de-deux Marshall Mc Luban & Umberto d'Ecò!!!* [MI 43]. Questi commenti rompono la generale finzione che andrebbe a sovrapporre il momento della produzione dei discorsi (e più in generale degli eventi) e il momento della loro riproduzione, interponendovi appunto lo spazio per una riflessione.

31) Dopo questa brutt'avventura dell'Enoteca torniamo a bazzicare a NEW MONDINA CENTORADIO, 98 e/Ottocento Mgh in Modulazione di frequenza ciao a tutti, che sta in un sottoscala dalle parti del bar Ludovico Ariosto [...] [MI 26]

Almeno in questo caso poi l'esclamazione diventa quasi un'interferenza, o raffigura un'abitudine a cui Pia si lascia trasportare come se in lei il nome della radio innescasse in automatico il saluto ai suoi ascoltatori. Il lavoro in radio poi giustifica tutta una serie di modi un po' teatrali di Pia, che cercano di tenere un contatto con l'ascoltatore che è in realtà il lettore.

32) Prendiamo la loro auto che è una Citroen DS a sei piazze tutta bianca e linda che sembra Moby Dick e c'ha [...] persino tre fiaschettine di Ballantine's tanto che io mi sciolgo e mi dico guarda questi giovani Holden come si dan da fare, e brindo a loro, insomma lo confesso ne sbatto giù una da sola. [MI 37]

33) [...] succede alle volte che qualcuna di noi ci fa all'amore, perché è molto dolce, ma bisogna farlo fumare un casino, sei sette spini per metterlo in tiro, a patto naturalmente di tenergli un dito infilato per di là, sennò care mie, nemmeno provarci. [MI 32]

34) Poi si discute fino a tardi anche sulla performance di Cecio, cioè un meccanismo complicato che porta il pubblico sulla piattaforma, oi oi oibò, che sian tornati i Living Theater? Niente smancerie, tutti

calmi, ci si accontenta di molto meno che gli eroi e così c'è una cuffia sul palcoscenico [...] sembra ci sia qualcuno che parla, ma non c'è però nessuno. E allora, mistero? da chi vien quel parlottare e sussurrare che la cuffia spedisce lesta lesta e ci arriva qui seduti? Chi mai s'avvarrà di quella innocua cuffia messa lì per aria tutta stentarella per vomitarci imperi e voci misteriose? Mistero mistero, qui nessuno lo vuol svelare, il Cecio s'attarda, si gratta la panza, però non dice niente, tutto top secret. [MI 40-41]

35) Se ne discute per qualche sera ma poi il Benny pianta il casino perché dice di sentirsi emarginata e quando la Tilde, non l'avesse mai detto, esce maldestra con tu sei un maschio, non prevaricare, Benny strabocca, prende la caraffa del Frascati e la rovescia addosso alle modenesi e dice che sono stronze e anche noi tre lo siamo perché non si vuole capire una sega di niente e che quelle come noi non vogliono far guerra al cazzo, ma soltanto addomesticarlo mentre il cazzo va domato con la frusta e col fuoco e tutto questo si fa con le finocchie che son la vera rivoluzione, quindi anche con lei la Benny. Le modenesi pigliano spavento e cacarella e nel locale pesa un silenzio di piombo e tutti tendon le orecchie, chi farà la prima mossa? [MI 45]

Nel brano 32 si possono notare, oltre a un diretto libero dei pensieri di Pia, alcuni modi concessivi di *politeness* testuale: *insomma* e *lo confesso* vogliono creare un effetto di reticenza, come se il lettore fosse privilegiato di questa confidenza. Nel brano 33 c'è il riferimento a delle *care mie* in ascolto,<sup>9</sup> non sono ancora gli ammiccamenti al lettore di *Altri libertini* e *Autobahn*, ma piuttosto un'abitudine, sempre derivata dall'ambiente radiofonico, a rivolgersi alle ascoltatrici di New Mondina Centoradio, una posa propria di Pia dunque, che lascia trasparire così quando c'è un pubblico presente come quando non c'è. Così non sono direttamente rivolte a nessuno le domande retoriche dei brani 34 e 35, che cercano di creare più che altro una *suspence* da radiodramma. In 35 compare anche un dialogo che alterna prima diretto libero nelle parole della Tilde e poi discorso indiretto più o meno tradizionale quando parla Benny. I passaggi all'interno di una conversazione da una forma all'altra o talvolta dentro lo stesso discorso sono frequenti:

36) Succede che una sera siamo a trasmettere della desinenza *a* nella poesia e dal pomeriggio siamo lì con altre ragazze a preparare il materiale eccetera eccetera e c'è anche l'amministratrice della Responsabilità Limitata, cioè l'Udelia, la Sylvia chiude i microfoni nostri ed esclude la bobina che sta passando, poi si getta all'arrembaggio e dice "questo è un SoS, questo è proprio un SoS attenzione attenzione stiamo affondando nei debiti, sob sob!" e noi la guardiamo che non abbiam parola ma con gli occhi ci diciamo, la Sylvia, la Sylvia è passata alla follia altroché SoS, ma lei continua a blaterare e dice c'è una cambiale da pagare che scade domattina, se non c'aiutate voi anneghiamo, aiuto aiuto, questo è un SoS! [MI 29-30]

37) Noi continuiamo a girare la piazza rincorrendoci e cantando come lupe in lunapiena, con la Nanni che a un certo momento dice "Fate tutte quante silenzio" e noi d'improvviso ci si stoppa e la si guarda.

---

<sup>9</sup> Già in *Postoristoro* è presente l'interlocuzione della voce narrante ad una II persona, che però in questo caso ha più una generica funzione impersonale: *Molly è accomodata con la Vanina che è una ragazzona di vent'anni, ma gliene daresti cinquanta forse più, la faresti lì lì per la sepoltura* [Pr 14]; così come in *Viaggio*, sfumando verso una richiesta di immedesimazione, con un valore fatico che è più fossilizzato nell'abitudine a esprimersi principalmente in forma orale che indirizzato ad un effettivo ascoltatore: *poi a Correggio diventa tutta una morte civile ed erotica e intellettuale e desiderante che ti chiedi la gente come fa a sopravvivere e capisci la sera, guardando dal balcone le stelle e la luna che il prezzo è davvero alto e che sono tutte sublimazioni e che è vero, più si vive più si è costretti a castrarsi e...* [Vi 91].

Lei allora prende fiato e poi butta fuori un “**Veeeeehehhh, ma** te chi seiiii!!!” e noi capiamo e riattacciamo in coro a squarciagola: “Son la mondina son la sfruttata e son la proletaria che giammai tremò-o-o” [...]. E mentre siamo lì che ci meniamo tutte le nostre cose s’apre una finestra e una donna ci dice di andare a letto sporcaccione delle Splash, eppoi arriva un uomo [...]. [MI 28]

38) Dice che deve riscoprire la propria eterosessualità, che anzi qualsiasi definizione del comportamento gli sta stretta e che per quanto lo riguarda farebbe a meno degli omo e degli etero, perché esiste soltanto una sessualità contigua e polimorfa e allora bisogna iniziare a superare questi settarismi di merda e liberarci finalmente dai condizionamenti, “Come sto facendo io con lei” e ci mostra una bella ragazza che teneva nascosta e dice che di lei è **proprio** innamorato, **ma tanto tanto**. Insomma care mie il tempo dello svaccamento è terminato. [MI 46]

Nel brano 36 il discorso di Sylvia, caratterizzato dalla ripetizione impazzita di *questo è un SoS*, comincia in un discorso diretto normalmente introdotto e segnalato, viene poi ripreso come un indiretto che diventa infine libero nel momento in cui si tinge delle sue esclamazioni *l’aiuto aiuto* che richiama *attenzione attenzione* e appunto *questo è un SoS*. Nel brano successivo le urla della donna dalla finestra sono prima introdotte come indiretto, poi però l’appellativo *sporcaccione delle Splash* non può che venire dalle sue parole, quindi con esatta riproduzione fonica del suo discorso. Nell’ultimo brano il tono della voce di Benny – è lei a parlare – è ricalcato solo quando comincia a scaldarsi con *settarismi di merda*, per il resto si tratta di un normale discorso indiretto, ma solo fin quando nel finale non si aprono le virgolette e l’ultima frase assume così forma diretta. Questa serie di brani dunque conferma quella generale permeabilità delle forme del discorso, ma l’ultimo esempio sembra nello specifico ricalcare di nuovo il cinema, come in quei film dove le frasi di uno dei personaggi sono riportate in un primo momento dalla voce di un narratore extradiegetico, ma poi vengono concluse e completate da quella del personaggio che le ha effettivamente pronunciate. Nel brano 38 il gioco però continua a oscillare fra le due realtà, rimane teso quindi fra suono extradiegetico e diegetico, e infatti dopo le virgolette dovrebbe essere la voce di Pia a parlare, ma ancora riproduce esattamente le parole del discorso di Benny, con il modale *proprio*, con il *ma* che diventa congiunzione esclamativa (di valore enfatico, non avversativo) e con l’epanalessi di *tanto*. Sono presenti poi altre forme particolari di discorso, come il caso del *veeeehhhh, ma te chi seiiii*, introdotto dalla perifrasi *butta fuori un*: l’articolo indeterminativo rende il testo oggetto del verbo (come già succedeva coi corsivi di *postoristoro*), creando ancora un effetto di ritornello. Per le Splash questo rituale è cosa nota, abitudine, un gioco privato che ad ogni *ma te chi sei* (che appunto diventa *uno* come uno dei tanti che di volta in volta una di loro pronuncia) innesca la risposta delle altre con il canto operaio *Son la mondina*. Infine nel brano 36 fra i due discorsi di Sylvia ne compare un terzo, in realtà mai propriamente pronunciato, è infatti l’interpretazione di un gesto, in questo caso di uno sguardo. L’attenzione per la gestualità, già evidenziata in *postoristoro*, torna, sebbene con minore frequenza, in tutti i racconti, nello specifico in queste spiegazioni di occhiate, gesti, movimenti attraverso una verbalizzazione dell’atteggiamento che vorrebbero esprimere: *Salvino scrolla le spalle come dire vieni che andiamo* [Pr 19]; *Dilo ed io ci incontriamo vis-à-vis attorno al cazzo dritto di François, uno da una parte e uno dall’altra e ci guardiamo come dire “toh, guarda chi c’è”* [Vi 74]; *intanto ci facciamo fuori la tazza ripiena di pop-corn che sta sull’altra botte-tavolino a dire siate i benvenuti* [SC 100]; *con il passo da conquistatore e il suo incedere sprezzante che dice bellefighe rottincoli son qua io, niente paura ce n’è per*

*tutti* [AL 109]; e *la gente fa aaaabbb come dire menomale che gli è sceso* [Ab 142]. La formula tipica che introduce questa modalità è la perifrasi modale *come dire*, che in qualche caso diventa *a dire*; e nell'esempio dal racconto *Altri libertini il passo da conquistatore* è proprio personificato e arriva così in una relativa a pronunciare virtualmente la frase.

Il respiro europeo di *Viaggio* porta una prima importante innovazione rispetto ai racconti precedenti, cioè l'ingresso di altre lingue nei dialoghi fra i personaggi, verso una fedeltà acustica rispetto all'ambiente circostante:

39) [...] non facciamo in tempo a posare il culo che subito ci si avvicina un nero e prende a baciare la sua litania "Hasch, hasch, el-es-di, hasch, hasch". Scuotiamo la testa, non ci son soldi. [...] Un uomo sui trenta si avvicina e guardandomi fa camman girando appena la testa. La scuoto anch'io imbarazzato in un no. Gigi ridacchia dicendomi del finocchio. Allora mi alzo, raggiungo alle spalle l'uomo, lo sfioro sul braccio "Yeah, but where to?" [Vi 59]

In questo brano sono presenti tre diverse realizzazioni della riproduzione sonora delle lingue straniere: *hasch hasch* e *el-es-di* trascrivono i suoni della cantilena di uno spacciatore che passeggiando propone hashish e LSD e a chi incontra; poco dopo *camman* è ancora una trascrizione fonica che rende la storpiatura nel parlato di *come on* e di nuovo diventa oggetto del verbo fare come nel caso già visto di *fa ciao*; il discorso diretto in chiusura riporta invece un'inglese correttamente trascritto. Molto più frequente però è il francese della prima parte del racconto ambientata fra Belgio e Olanda, o quello del viaggio in Marocco (dove il protagonista conosce appunto altri francesi) e poi di Parigi. Il brano 16 (p. 52) riporta in francese tutto lo scambio di battute fra il protagonista e Ibrahim, ma in altri contesti qualche battuta in lingua introduce un dialogo che poi viene riportato tradotto:

40) Michel una mattina entra nella mia stanza, io mi sveglio e guardo Dilo che dorme nella sua solita posizione col cuscino sopra le orecchie. "Tu viens boir un café?" Tossisco. "Ça-va Michel." Usciamo, fa freddo, i miei Levi's diventano duri di ghiaccio e ogni passo è una sofferenza. In un bistrot che sta aperto tutta la notte beviamo il caffè e mangiamo dei croissants caldi caldi, saranno le sei al massimo. Michel mi prende la mano e dice che non gliela fa più, che è stanco e che vuole morire. Gli dico Michel non menare queste cose di mattino **per carità**, ma lui d'improvviso si mette a piangere e io mi commuovo perché vedo questo ragazzone di trent'anni bello e pulito che piange, [...] e ho paura e allora gli afferro il braccio e lo scuoto e **per pietà** Michel destati e andiamocene. [...] E Michel parla, perdio quanto parla quella mattina [...]. E dice GUARDA, io mi sento che tutti mi leggono dentro come fossi di vetro che non ho più nemmeno un angolo in cui tenerci il cuore e il mio territorio di libertà, **no**, mi fanno male gli occhi della gente, è un momento così tante volte è passato, ora sono qui tutto terremotato di dentro e sento questo sisma che mi traballa le budella e se sto seduto anche la sedia che l'altra notte al cinema ho gridato terremoto, terremoto e la gente ha urlato, però ero solo io e Paulette s'è messa a ridere, però non mi passa non mi passa **santiddio**, e piango una lacrima sull'altra che non so da dove vengano fuori, però escono e sembran mare, salate e blu. [Vi 84-85]

Non si tratta però di semplice traduzione, ma di una manipolazione di un ipotetico originale dialogo in francese, che ovviamente non esiste; il dialogo è costruito su una serie di diretti liberi la cui veste linguistica è quella del solito italiano parlato, resa attraverso le aggiunte di informazioni: *e sento questo*

*sisma...; e se sto seduto... e la gente ha urlato...; però ero solo io...; però non mi passa...; i che polivalenti: che non ho più nemmeno...; che l'altra notte al cinema ho gridato...; che non so da dove vengano fuori;* la riproduzione dell'apocope di *sembran*; l'espressione univerbata *santiddio* che riproduce fonicamente un'esclamazione che non può aver detto Michel, così come l'espressione colloquiale *non menare queste cose* che in quel contesto il protagonista non può realmente aver pronunciato parlando in francese. Il dialogo quindi è palesemente finto, ma non solo finto perché scritto in una lingua che non poteva essere usata in quella situazione; a confermarne l'artificialità subentra un innalzamento retorico ottenuto attraverso l'altra concentrazione di immagini ricercate come quella dell'essere fatti di vetro, quella del terremoto e infine le lacrime che *sembran mare*, ma così anche col bisticcio di *traballa le budella* che conferma l'intenzione di riempire di effetti il discorso rendendolo finto o manierato, con l'intento dunque di enfatizzarlo, di far capire a chi ascolta che è un passaggio importante e così da trasmettere in maniera più concreta le emozioni di Michel. Non è questo l'unico episodio in cui la voce narrante manipola quanto detto dagli altri personaggi:

41) Ci si vede ogni sera e a noi piace soprattutto quando [Ibrahim] ci racconta la guerra che ha fatto l'anno prima al Sinai, anche se spesso tende a strafare con i suoi carrarmati stella rossa che a sentir lui era il solo di tutti gli arabi che stava sulla torretta a sbracciarsi e dare ordini e come fischiava il piombo d'Israele e come rimbalzavano le mitraglie sulla corazza del T 55, pareva di stare al tirassegno tanto che poi solleva immancabilmente la camicia e mostra la cicatrice, però non si capisce bene come abbia fatto a ferirsi proprio lì. [Vi 51]

42) Per la prima volta Mme Lévy-Glady, sua maestà la direttrice, si fa viva con un paio di assistenti. Viene a visionare il lavoro ma non si complimenta. Dice che per i soldi che ci ha dato non è affatto un buon lavoro e questo lo riferirà agli I.B.O. che le han mandato gente straccia e fannullona, come per esempio les italiens. Gigi le grida vaffanculo ma lei naturalmente non afferra. Poi dice che abbiamo tre giorni di tempo per lasciare la sua clinica di beneficenza, ma non di più, in fondo è già fin troppo buona che ci lascia soggiornare per il fine settimana e poter così visitare i pizzi delle beghine, giù ai musei che ancora non si è potuto farlo per l'orario di lavoro e non si possono mica mandare a casa i turisti senza che abbiano apprezzato le meraviglie di Bruxelles. [Vi 53-54]

43) La nonna è contenta dei pesaresi perché sono ordinati e tengono i capelli corti e non fanno chiasso tutti i santi giorni come invece facevamo noi che allora imparavamo a suonare la chitarra e il flautodolce e si riusciva benemale a fare tutta Viva Chile degli Inti Illimani. [V 64]

Nel brano 41 il narratore sta palesemente facendo il verso, in senso iperbolico, a quanto Ibrahim racconta sulla guerra del Kippur, infatti, prima il narratore segnala la tendenza a *strafare* del suo interlocutore, poi introduce il discorso riportato con la condizionale implicita *a sentir lui* e infine tutti gli enunciati che seguono si reggono su imperfetti controfattuali e di sapore favolistico. Di nuovo è un sottile artificio retorico, l'anafora del *e come*, a rendere la finzione iperbolica di questo discorso. Non ha nemmeno senso qui parlare di diretto o indiretto, poiché è palesemente la voce del narratore che sta riportando in forma storpiata ed esagerata i contenuti di quella di un personaggio. Nel brano 42 invece il discorso di Madame Lévy-Glady è riportato in un discorso effettivamente indiretto: conferma di questo è la patina linguistica che dona il termine *straccia*, una voce aggiunta per l'effetto espressivo ed enfatico che concede il suono di una parola e appare

dunque come scelta marcata.<sup>10</sup> Ma è *les italiens* a rendere ancora di più l'astio con cui il protagonista sta riportando il discorso, quest'espressione oltre ad essere in francese e quindi riproducendo fonicamente quando Madame Lévy-Glady stesse dicendo, riflette anche il suo centro deittico e parlando di Gigi e del narratore in terza persona. Il narratore è dunque stizzito dalla sufficienza con cui sono trattati e quindi canzona il discorso della sua interlocutrice. Ma poi continua, parlando dei *pizzi delle beghine*: i pizzi e i merletti sono considerati un'effettiva attrazione a Bruxelles, ma nelle parole un po' risentite del protagonista la voce *beghine* incrocia sicuramente con un velato sarcasmo l'uso spregiativo del termine nel senso di "donna bigotta".<sup>11</sup> Meno evidente, ma comunque un prestito un po' ironico dalla voce della *nonna* – così i protagonisti chiamano la signora che subaffitta loro il proprio appartamento – è la frase *sono ordinati e tengono i capelli corti e non fanno chiasso tutti i santi giorni*, ma il narratore continua, tornando nelle proprie di parole e pavoneggiandosi divertito delle loro abilità musicali.

Un'altra caratteristica particolare propria della voce del narratore di *Viaggio* e che gli dona un tono un po' melò è una forma di allocuzione immaginaria che talvolta questo personaggio rivolge ai suoi amanti lontani:

44) [...] ma soprattutto c'è l'assenza, questa maledetta assenza di Dilo e del suo corpo. Avercele delle braccia grandi tutta la città per poterti coprire e stringere ovunque tu sia amore mio, avercela una lingua di mille leghe per leccarti e un uccello in volo sopra ai mari e ai monti e ai fiumi per raggiungerti affezionato mio caro, e per venirti dentro e strusciarti e spezzare così questa atroce lontananza e invece rimango solo, la notte tutt'intorno tace e la mia stanza invece urla e grida per te che non ci sei, io, io non ce la faccio proprio più. [Vi 72]

45) Allora scoppia la crisi anche a me e mugugno per tutto il giorno quel che gli dirò quando si rifarà vivo e ne sentirà allora, COSA CREDE? Che io non abbia faticato ad accettare il suo attivismo sfrenato, mai fermo un istante, sempre con la testa qui e là e progetti di lavoro e collettivi e interventi e storie varie e il suo odio per il cinema, **proprio** te cinematografaro di merda, cinefilo della malora con la puzza sotto il naso che non gli piace nemmeno Jaws! e quante di liti fatte su quel film di Spielberg e poi su quelli di Dario Argento che a me piacciono tutti, mica ci ho il puzzo come lui che la crisi del cinema italiano è perché ci sta l'invasione degli americani! **Oooooh bruttofesso bocchinaro rottinculo ciucciacazzi** te e il cinema italiano, **affanculo! Ahhh quante che ne sentirà** non appena osa ritornare il grande padre, **ah se ne sentirà** er romanaccio de Roma caput mundi, 'st'infame, 'sto **zozzone**, 'sto **disgraziato** [sic], **alla malora!** Ma i giorni passano e Dilo non torna proprio, tanto che penso m'abbia abbandonato sul serio, sfigato io che non lo voglio capire. Ma chisseneffrega amore mio, io ci sopravvivo lo stesso senza te, lo vedrai **diosanto**, lo vedrai che sono ormai capace di farmi la mia vita da solo. Tanti proponimenti, tutto in merda. Da solo non gliela faccio, è difficile difficile, guardo la tivù da mattino a sera, nient'altro; la notte ai cinema e bazzicare le osterie per vedere se lui c'è, persino davanti alla sede della RAI a fare picchettaggio per guardarmelo anche solo passare davanti. Ma niente, sparito, dileguato povera stella, me e anche te. [Vi 77]

<sup>10</sup> La voce *straccio* come participio del verbo stracciare è segnalata come obsoleta nel GRADIT, però è forse più lecito pensare ad una forma di contrazione da *stracciata*, attuata dal protagonista.

<sup>11</sup> Cfr. GRADIT.

Nel brano 44 il narratore intesse quasi una poesia al suo Dilo che in quel momento non è con lui, lo chiama costantemente: con gli appellativi *amore mio*, *affezionato mio caro*, ma anche con tutti i pronomi di II persona: *poterti coprire*, *leccarti*, *raggiungerti*, *venirti dentro*, *per te che non ci sei...* Tutto il passo è costruito su ripetizioni e elenchi *avercele... avercela...; l'assenza, questa maledetta assenza... questa atroce lontananza; le braccia... una lingua... e un uccello...* (con implicito doppio senso) e infine *per poterti coprire e stringere, per leccarti, per venirti dentro e strusciati e spezzare...* Questo brano, così retoricamente intenso, crea uno spazio di dialogo che è proprio solo dell'intimità del protagonista. Si rivela un dialogo con sé stesso anche il brano successivo, dove gli appellativi non sono più amorosi ma diventano insulti che piovono in una cascata sinonimica e ripetitiva che sfoga tutta la rabbia del protagonista. Siamo nuovamente nei pensieri del protagonista, qui non quelli che fanno parte della cornice della narrazione come il passo di apertura del racconto (brano 17; p. 53), ma quelli in presa diretta dal narrato, che alternativamente lamentano l'assenza dell'amante o ne rimproverano rabbiosamente i comportamenti. In quest'ultimo brano è particolare l'oscillazione della II persona fra sé stesso e Dilo, all'inizio infatti parla del *suo attivismo sfrenato* [di Dilo], ma poi quando la rabbia continua a crescere passa a *proprio te cinematografaro di merda*, torna però a *come lui* e di nuovo *te e il cinema italiano...* Pure l'atteggiamento del narratore è oscillante, combattuto fra la rabbia e i sentimenti che ancora prova e così torna a chiamarlo *amore mio*, nonostante gli stia dicendo, sempre virtualmente, che sopravvivrà senza di lui. Torna alla fine ad essere triste non solo per la sua solitudine, ma anche per quella di Dilo *povera stella, me e anche te*.

In *Viaggio* tornano ancora quelle esclamazioni tipiche di Pia e nuovamente tese fra piano extradiegetico e diegetico:

36) Poi Christopher se ne va via che ha terminato il semestre ed è meglio così perché altrimenti me ne sarei innamorato cotto e lui non c'ha soldi e si sarebbe fatta la fame, bohème sempre bohème che due maroni. Sammy invece è ricco [...] [Vi 66]

47) Sammy mi lascia, semplicemente. Non viene ad un appuntamento e capisco tutto. Così corro alla Johns Hopkins e mi dicono che è tornato a Boston e che non tornerà fino a novembre e io bestemmio e mi vengono i lacrimoni perché Sammy era pur sempre un amore e un amico e uno che mi passava i soldi e porcodio ora non abbiamo una lira e Gigi s'è preso l'infezione al piede e l'Anna s'è trasferita da noi, alla topaia di via Massarenti, e gli passa la penicillina e gli antibiotici e lo cura e lo fascia e Gigi lo sorprende una sera che quasi piange fra le sue braccia e dice che non gliela fa più e vuole morire e allora io mi alzo e lo raggiungo e lo strattano violento e poi gli urlo, no! tu non mi lasci in questo merdaio da solo, ok? e allora tacciamo, poi piano piano io sorrido e anche l'Anna e anche il Gigi [...] [Vi 67]

48) e io rido e ci gettiamo per terra sulla stuoia, facciamo l'amore sfuracchiato, è bello è bello, NO resterò con te a Bologna, non ci riesco proprio amore a lasciarti nemmeno un'ora, io ti amo ti amo perdio quanto ti amo amore mio. [Vi 76]

Nel primo passo l'esclamazione *bohème sempre bohème che due maroni* sta su un piano extradiegetico di commento alle vicende, apposto dal narratore nel momento in cui sta raccontando i fatti. Il brano 48 mostra però quanto sia sottile la linea che separa il piano della narrazione da quello del narrato, a causa di quel presente eterno in cui le vicende (specialmente in *Viaggio*) sono raccontate. Il presente all'inizio è usato in senso storico, ma poi il *perché* introduce le ragioni del pianto e si scivola

così nei pensieri del protagonista, che usa infatti quegli imperfetti dal valore non solo passato ma anche controfattuale (con un effetto di *così non è più*) perché pensa a cosa lo fa star male. Dentro i pensieri la bestemmia che prima è solo sottintesa dal verbo *bestemmio*, adesso diventa una reale esclamazione concreta e il deittico *ora* aggrega anche le frasi successive in un pensiero dal punto di vista contemporaneo a quello dei fatti. Qui è veramente difficile separare in maniera chiara quello che il narratore pensa al tempo degli eventi narrati e quello che racconta poi al presente storico, ma sicuramente la voce narrante torna a farsi extradiegetica da *Gigi lo sorprende una sera*, con la locuzione avverbiale che colloca tutto in una sera nel passato e quindi nel racconto. Nell'ultimo brano il protagonista esclama *è bello è bello* rimanendo in sospeso fra pensiero, effettiva esclamazione e commento, poi si rivolge a Dilo, ma la frase si conclude con *ti amo ti amo perdio quanto ti amo amore mio* assomigliando molto così a quelle forme di allocuzione a distanza già viste, così sembra più stia pensando fra sé e sé all'amore che prova e non che lo stia effettivamente esplicitando.

In *Senso contrario* la voce del narratore torna a farsi preponderante come quella di Pia, e non nella misura in cui i pensieri filtrano a commentare gli episodi. Il protagonista, come già detto, presta i suoi sensi, i suoi occhi e le sue orecchie per osservare e ascoltare la vicenda narrata, ma così anche la sua voce si fa strumento della narrazione, il suo flusso non è mai interrotto, mentre gli ingressi dei discorsi altrui nel suo sono gestiti sempre attraverso indiretti o diretti liberi.

49) Specchio il mio viso affaticato e sudato, appena terminata la partita del Torneo Amatori, persa per un soffio **cazzo**, due birilli. Poi capita al bar Ruby e si vede subito che cerca la mia faccia in mezzo alla gente, perché non appena mi scorge gli si illumina il sorriso e non sembra più tetro come quando è entrato. Così si avvicina e fa ciao toccandomi sulla spalla e dice in un orecchio vieni, ho voglia di stare con te. Lo guardo, penso mi mancava **proprio** stanotte un cesto di braccia in cui rannicchiarmi, dico di sì, hai fatto bene Ruby a venirmi a cercare, va be' dimmi dove andiamo. [...] Ha lasciato la sua seicento lungo il piazzale coi fai accesi tanto era sicuro di rimorchiarmi. Salgo su, be' hai pensato allora dove andare? Risponde che mi vuole godere un poco, ci si vede così di rado, e insomma ho pensato a un posto godereccio a Montericco, sopra Reggio dove si beve dell'ottimo chianti a caraffe e si mangiano verdure ai ferri e buone granaglie. Così dico che va bene, che per me è tutto ok, che un pasto decente non lo rifiuto mica, **altroché**. [...] Poi dico ho voglia di uno spino, perché so che il Ruby ne ha sempre piene le tasche e infatti ridacchia attendi un minutino putél, passato l'incrocio. Dopo senza indicare la direzione con la freccia, svolta verso il fosso a lato e si stoppa, così di brutto. Esce, cazzo, proprio ora deve pisciare, EHI Ruby non metterci tanto, sgrilla presto, **cazzo**. [SC 97-98]

50) Ruby scende i primi tornanti in folle e io comincio a bestemmiare, se ci molla il freno voliamo dritti filati a Reggio, ma lui niente, se ne sbatte dei miei timori, ride e grida olé dal finestrino e ne infila uno nell'altro, oo-ooo-oolé fuori due! si rattrappisce attorno al volante, si curva tutto anche lui come un timone e sghignazza, piantala di fare il matador, cazzo! Finalmente arriviamo in falsopiano, in fondo luccica lo STOP della provinciale, penso attaccherà il motore, frenerà accidenti, ma Ruby nulla di tutto questo, ride ride e pure il riccioletto ride, e la seicento corre come una maledizione verso il giallo io stringo gli occhi e dico frena, frena accidenti, e Ruby fa woowwwww, ficca dentro la terza, un'impennata, tutto un rumore e vibrazioni e grancasino che la carcassa sembra dovere fare splut splut da un istante all'altro. Ma all'incrocio tutto bene, mi sciolgo un poco. Ad Albinea Ruby non s'arresta a

uno stop, passa dritto con le mani inchiodate al volante e la zucca riversa all'indietro verso di me  
aaagggghhh! E io per carità Ruby mi fai crepare stacci attento! [SC 102-103]

Entrano dunque pensieri come *persa per un soffio cazzo, due birilli o proprio ora deve pisciare* non venendo introdotti a differenza per esempio di *penso mi mancava proprio...* Di questi esempi, gli ultimi due precedono dei discorsi che il protagonista rivolge a Ruby, costruiti secondo una raffinata struttura speculare: a quello non introdotto segue un diretto libero giustapposto, che segnala la sua natura di discorso con il richiamo *ehi Ruby*; a quello introdotto da *penso* invece, segue un indiretto introdotto da *dico*. Quest'indiretto è poi seguito da *hai fatto bene Ruby a venirmi a cercare...* e passa ancora al centro deittico del narratore, non nel ruolo di parlante<sub>1</sub> ma in qualità di parlante<sub>2</sub>. Nella rapida sequenza di avvenimenti del brano 50, col solito taglio cinematografico, si inseriscono molti piccoli tasselli di discorsi, di urla ed esclamazioni che entrano con ritmo incalzante senza interrompere graficamente o fonicamente la tensione che il narratore crea, attento a quello che succede intorno a lui, ma tutti questi inserti sono diegetici. Il brano 6 (pp. 45-46) invece torna tutto inframmezzato di esclamazioni giustapposte che arrivano dal piano extradiegetico: *diomio la concorrenza di altri ladri; accidenti a lui; kaputt; viva il presidente* ma soprattutto *attenti al prodigio!* che richiama all'attenzione il pubblico. È proprio da *Senso contrario* che l'interazione col pubblico non sembra più un'abitudine colloquiale o un cascame retorico derivato da corsi di teatro e lavoro in radio. L'interazione col pubblico è più simile a quella del cinema e dei fumetti, che scherzosamente ammiccano allo spettatore/lettore fingendo di rivolgersi in diretta:

51) L'osteria è una vecchia casa di montanari che poveretti sono scesi a lavorare l'argilla piombata che già sapete, e nella stalla hanno ricavato una taverna con tutto attorno l'intonaco grezzo, ci si può neanche appoggiare accidenti, ti buca tutto. [SC 100]

52) Sulla veranda ci sediamo con le gambe penzolari e ci facciamo una sveltina, di fumo che credete? cioè come dire uno svuotino con l'emmesse. [SC 102]

Così il *che già sapete* e il *che credete?* si rivolgono al pubblico chiedendogli complicità, aggrappandosi alle conoscenze pregresse che arrivano dall'aver letto il resto del racconto o giocando sulle attese dello spettatore rispetto a certe uscite del narratore.

In uno scambio che sembra riflettere precisamente il ruolo che ha Tondelli nei confronti della sua vita e del suo tempo – scrittore che racconta le proprie vicende e quelle dei suoi contemporanei, ambigualmente a metà strada fra un membro del gruppo (quello degli amici, dei coetanei e dei giovani in generale) e un esterno che li osserva e li documenta – il narratore del racconto *Altri libertini* è teso allo stesso modo fra l'atto di narrare e quello di registrare silenziosamente i racconti dei propri amici. I discorsi, in questo racconto, si fanno a volte molto lunghi e sono lasciati spesso al controllo dei personaggi. Sono loro a raccontarsi e a diventare a loro volta narratori. Naturalmente in questo caso non stanno interagendo con un pubblico mentre raccontano, ma con quel loro amico che registra i fatti e poi li riporta al lettore.

53) E il Miro riprende la tiritera e dice che l'Andrea fa il fotografo ed è arrivato quaggiù per un servizio sulle cascine e le viuzze d'Emilia, che due maroni, e che a tavola è una cosa insopportabile che si vorrebbe fare tutti i piatti emiliani dai tortelli di zucca a quelli d'erba, ai tortellini di carne alle fettuccine gialle e verdi al ragù naturalmente eppoi le lasagne al forno con la besciamella che ha assaggiato tante di

quelle volte ma che gli piacciono ancora moltissimo e per la miseria non l'hanno stufato neanche un po'. E la fatica a fargli assaggiare il cous cous e il kascha fritto nel tamari e le alghe kombu in insalata e il nituké di carotine e tuttequante le cose biologiche, ma lui niente, irremovibile anzi ha detto che se io m'ostino a voler mangiare quelle porcherie lui se ne sarebbe andato all'osteria e io "VAI VAI all'osteria sporco turista di merda, vaqueros dei miei stivali" ma cosa vuole questo lombardo **CHICCA MIA accidenti a lui**. [AL 111]

54) Ma si sa che quando si comincia a buttar fuori non ci si controlla più e così la Ela dice che l'Andrea è un buon ragazzo e che la colpa non è sua di lui, ma dell'Annacarla se ci trova in questo inghippo e che anche del Miro pensa bene cioè gli è simpatico, **ma davvero**, solo che lui non può mica rimuovere tutta una soffitta di condizionamenti e tutta un'educazione, COSA VUOI MIRO, bisogna capire, gli ci vorrebbe del tempo, se solo avesse tempo, l'ha detto - **proprio** così - il Miro mi piace, ma dovrei avere del tempo per impararmi a vivere bene queste cose. Non fa in tempo a terminare che il Miro scatta dal sofà e inizia a saltellare [AL 120]

55) E non fa altro tutto il giorno e lo bracca e gli dice tutto quello che gli passa per la testa, cioè ti amo ti amo non lasciarmi mai più che se questo tuo interessamento e amore insiste abbi l'onestà di chiamarlo col suo nome e smettila di trastullarti coi desideri di un compagno di gioco; se quello che sta succedendo tra noi deve essere amore, che amore sia, trallallà con la A maiuscola e tutte le conseguenze del caso, **accidenti**. Perché tu Andrea lo devi capire che quanto sta succedendo tra noi è il segno evidente di un innamoramento di quelli veri che stracciano e io non dico di tirarlo fuori e mettermelo in mano, nool queste sono cose che deciderai te, ma almeno il riconoscimento teorico della nostra storia io lo esigo, insomma io vorrei che tu chiamassi le cose con il loro nome e non ti nascondessi dietro è successo quel che è successo. [...] Tutto questo il Miro lo recita dapprima al telefono con me e una volta ottenuta l'approvazione, davanti allo specchio e poi mi chiama a vedere la prova generale in camera da letto che quando Andrea ritornerà resterà di schiantos a vederlo così invasato d'amore, [...] Ma Andrea non rincasa. [AL 123-125]

Nel primo brano le parole di Miro sono riportate da un lungo discorso indiretto. Dal punto in poi, con la proposizione esclamativa *e la fatica a fargli assaggiare...* si entra in una riproduzione più fedele delle parole di Miro, che si può riconoscere in un effettivo indiretto libero (era pure sempre introdotto dal *dice che* all'inizio) con il passaggio al centro deittico che fa dire *se io m'ostino*. Un vero e proprio discorso diretto però, segnalato dalle virgolette e introdotto da *e io*,<sup>12</sup> è presente all'interno delle parole di Miro, che da parlante<sub>2</sub> si fa parlante<sub>3</sub> riportando un sua espressione pronunciata in un tempo precedente. Tornando poi al suo raccontare, Miro si rivolge direttamente al personaggio che fa da narratore appellandogli con *chicca mia*. Anche se il terzo livello di profondità è appena accennato, la sensazione, leggendo, è quella di avere davanti una scatola di racconti: Tondelli scrive di un personaggio, questo personaggio è il narratore anonimo della vicenda e riporta le storie dei suoi amici, i suoi amici raccontano a lui ciò che succede loro e facendolo parlano di altre persone

---

<sup>12</sup> Sono frequenti all'interno della raccolta, con effetto da didascalia teatrale, come introduttori di dialogo: *e io, e lui, e lei...* ellittici del verbo, specialmente in risposta a una battuta precedente che viene invece introdotta: *guardo Gigi e gli dico in dialetto "questo qui ci sgozza"* e lui *"stai tranquillo, tutt'al più ci incula"* [Vi 52]; e dico *"ho voglia di stare con te a scopare tanto ho bevuto"* e lui *"pazienta un po', mettiti così"* [Vi 75].

e ripetono a loro volta quel che queste hanno detto. In questo racconto capita spesso, ne è un esempio simile il brano 54. Il discorso di Ela è nuovamente introdotto come indiretto, che diventa libero con il rivolgersi a Miro, l'espressione faticata *cosa vuoi* segna il passaggio. Quando allora Ela dice *l'ha detto* segnala che stava riportando il pensiero di Andrea (è di lui che parlano) e il *proprio così* va a riproporne le esatte parole. *Il Miro mi piace*: il diretto libero qui riflette il centro deittico di Andrea, è lui a dire "io". Anche nell'ultimo brano compare un altro discorso riportato dentro alle parole di Miro, ma l'effetto di *è successo quel che è successo* è più quello di un ritornello, di una cosa che la gente dice in generale, non come se stesse riprendendo le esatte parole di Andrea. La cosa più interessante di questo lungo discorso di Miro – il brano occupa un paio di pagine – è che in realtà non è mai avvenuto: si tratta di quello che avrebbe detto ad Andrea quando si fosse ripresentato, *ma Andrea non rincasa*. Tutto il discorso diventa così un riassunto e un accumulo di tutte le cose che il Miro avrebbe voluto dire ad Andrea, ancora una volta nella formula dell'allocuzione a distanza di *Viaggio*. È infatti un monologo ripetitivo, ridondante e che nonostante simuli l'interlocuzione va avanti senza che nessuno abbia un'effettiva possibilità di ribattere. Ancora una volta i dialoghi dimostrano come la ricostruzione degli eventi da parte dei narratori possa essere un po' farlocca e arbitraria, ma la loro stessa focalizzazione, interna alla vicenda, viene messa in discussione quando riportano cose che non possono conoscere, nello specifico i pensieri di personaggi che non possono averglieli comunicati:

56) L'Annacarla quindi l'ha spuntata e s'è messa con l'Andrea che pensa questa qui è davvero la donna più affascinante del paese e nemmeno la Ela la batte perché è sensuale e quando sgrana gli occhi è il caso di dire che le leggi fin sotto l'ombelico, appunto. E hanno trascorso insieme queste due notti dall'Aroldo in osteria dove Annacarla gli ha fatto l'occholino e gli si è avvicinata dicendo sono amica del Miro e già ci siam visti anche a casa mia te lo ricordi o no? Andrea se lo ricorda mica tanto bene, ci aveva un po' l'appannatura con tutto quel fumo però si dice dovevo proprio essere stonato se non l'ho vista prima, poi pensa che non è mai troppo tardi, questa sì che è una gran bella verità, meno bella che in questo paese si conoscano tutti e il giro vada a senso unico però chisseneffrega. E in questo modo attacca l'adescamento a bicchieri di vino tanto che l'Andrea si meraviglia di come beve questa qua e allora gli si scioglie il cuore perché le ragazze che gli stanno dietro a bere gli piacciono, perdio se gli piacciono, di più, le ama. [AL 118]

57) Però subito dopo a mezzogiorno si ritrovano e stanno a far l'amore chiusi in casa e mangiano e bevono e fumano e scopano ed è questo star bene **diosanto**, questa è bellavita, avere una gratificazione dietro l'altra e non pensare a niente se non ad abbracciarsi e succhiarsi da ogni parte. Questa sì sarebbe bella vita poterla far per sempre mica bisogno di soldi e lavorare e studiare e partire e perdersi... [AL 120]

58) Allora decide di scappare e a puttane il servizio fotografico e tutto quanto il resto, lui se ne torna in Brianza, passa il Natale e ripara in Tunisia, altroché. E si prenderà la rivincita a danno dell'unica persona con cui al momento se la può prendere cioè il Miro che infondo gli dispiace un poco che lui gli vuole bene sul serio mica come la troja dell'Annacarla che gl'ha voltato le spalle senza nemmeno avvertirlo, ma lo farà mi dispiace Miro ma lo farà. [AL 126]

Sono principalmente i pensieri di Andrea a rompere la finzione narrativa, poiché non c'è ragione apparente per cui il narratore sia in grado di ricostruire i suoi pensieri, certo è possibile reinventarli con un po' di fantasia, ma così la mimesi e la pretesa di presa diretta mostrano tutta la loro falsità e arbitrarietà. Così nel primo brano per tre volte è introdotto il pensiero di Andrea che *pensa* e *si dice*, creando due diretti liberi poiché *questa qua* e *dovevo* confermano che è il suo centro deittico a emergere. Anche *si meraviglia di come beve questa qua* torna nella sfera deittica del "lì e allora" in cui si trovano Annacarla e Andrea, e dove il narratore non è presente, e ancora interpreta i pensieri di chi invece c'è. Nel brano 58 i dimostrativi ripetuti e l'esclamazione *diosanto* simulano nuovamente un discorso preso dal momento, in cui però si possono sovrapporre benissimo il pensiero di Andrea e la voce del narratore. È come se commentassero all'unisono quel momento, o come se il narratore riportasse così i pensieri di Andrea poiché li condivide in pieno. Nel brano successivo, ancora si mischiano i pensieri di Andrea alla voce del narratore che sembra riprodurre una riflessione dell'altro personaggio, ma non introdotta né segnalata in alcun modo come discorso e nel finale torna a rivolgersi a distanza a Miro.

La manipolazione e la ricostruzione arbitraria delle parole altrui e delle vicende diventano la norma nel monologo impazzito di *Autobahn*: la voce del protagonista prende ancora una volta il sopravvento su qualunque altra, creando una riproduzione distorta ed esagerata della realtà. All'inizio del racconto sono le parole degli amici del protagonista ad essere deformate, come voci grottesche di fantasmi del passato:

59) E Laura diceva, mi ricordo, che questo faceva male ahimè davvero molto male come ti siringassero da dentro le budella e le graffettassero e punzecchiassero, insomma tanti scorpioncini appesi al tubo digerente così che poi dovevi per guarire cercare un disinfestatore che ti imponesse i fluidi, magari girando mezzitalia e trovatolo fare poi sala d'attesa in compagnia di melanconici stultiferi biliatici neurotici et altri disperati con artrosi e acciacchi d'ossa, persino invasamento del Maligno. [Ab 131]

60) E contagia. Ostia se contagia. Casa mia divenuta tante volte ospedaletto, sul mio lettuccio Chiara che guardava l'aquilone del soffitto e ruttava invece che parlare. Ma io capito quei rutti e tradotto per voi "non ho caromio nessun progetto di me, menchemeno realizzazione libidica o razionale, ruth". [Ab 132]

Le parole di Laura sono completamente inventate dal narratore, poiché la descrizione della sofferenza che lui e i suoi amici provano attraverso pene e torture grottesche è resa attraverso una catena di immagini con cui durante tutto il testo viene rappresentato questo malessere. Il modo di parlare e di immaginare del narratore vanno a formare il linguaggio e le parole degli altri personaggi di cui egli si fa "traduttore" come poi dice effettivamente di fare per Chiara. Interpreta così i suoi rutti e il suo star male con una sorta di diagnosi, arricchita contemporaneamente da termini tecnici quali *realizzazione libidica o razionale*, dal verboso *menchemeno* e dal confidenziale *caromio*, e conclusa espressivamente dall'ideofono *ruth*. Tutto ciò crea una commistione di stili differenti in uno spazio così ristretto che non può in nessun modo riprodurre un dialogo credibile e così si riconosce la volontà di caricare la lingua da parte del narratore per enfatizzare il peso di questo malessere. Non sono però solo i ricordi degli amici del passato a subire questa deformazione: per esempio tutto il passaggio del brano 8 con il dialogo fra il protagonista e il cameriere *Bela Lugosi* assume caratteri irreali al punto da chiudersi con una frase che difficilmente il protagonista è stato anche solo in

grado di pensare in quell'istante: *brutto canchero uccellone d'un Bela Lugosi, dammi da bere che sennò ti pianto un palo nella gola e la finisci di fare il lupacchione grrrrr!* Per ora non verrà approfondito l'aspetto retorico di questa deformazione della realtà a fini espressionistici, ma questo conferma intanto come la narrazione di *Autobahn* sia priva di qualunque intento mimetico, tanto nella resa dei discorsi quanto delle vicende.<sup>15</sup> Nuovamente allora la figura del narratore si fa ambiguamente in sospeso fra gli eventi e il momento del suo racconto.

61) E scalare, che goduria! Sembra di stare a dar cazzotti al motore, ai pistoni, alle bielle e anco agli stronzi porci che m'incrociano con gli abbaglianti sparati sui miei denti, gli si secchino le palle, accidenti! Poi d'un tratto fiutato nel marzo pazzereello un buon odore, allargati i polmoni, litri e litri di buon odore dentro, che gioia l'ho ritrovato il buon profumo selvatico e libero, non lo farò scappare. Accidenti a te respiro mio che non ti riesce di trattenerlo dentro un po' di più questo odorino, ma fatti forza allarga il naso, sì l'hai ritrovato, esulta e impreca, all'inseguimento, e via! [Ab 133]

62) [...] t'arriva difilato lungo questo corridoio l'odore del gran mare, dei viaggi, l'odore che sento adesso come un prodigio e che sto inseguendo sulla mia ronzinante cinquecento con su gli scoramenti e dentro tanto vino e in bocca tanta voglia di gridare. Sono sulla strada amico, son partito, ho il mio odore a litri nei polmoni, ho fra i denti la salsedine aaghhh e in testa libertà. Sono partito, al massimo lancio il motore, avanti avanti attraversare il Po, dentro ai tunnel tra le montagne di Verona, avanti sfilo Trento sulla destra e poi Bolzano e poi al Brennero niente frontiere per carità, non mi fermo non mi fermo, verso Innsbruck forte forte poi a Ulm, poi via Stuttgart e Karlsruhe e Mannheim, una collina dietro l'altra, da un su e giù all'altro, spicca il volo macchina mia, vola vola, Frankfurt, Köln, forza eddai ronзино mio, ormai ci siamo, fuori Arnhem, fuori Utrecht, ci siamo ci siamo ostia se ci siamo senti il mare? Amsterdam Amsterdam! Son partito chi mi fermerà più? [Ab 134-135]

Nel narrato filtrano dunque tutta una serie di invocazioni, preghiere, appelli e esclamazioni rivolti alternativamente all'auto del protagonista, ai guidatori che incontra per strada, alla stessa strada, al mare e all'odore che il viaggio ha lo scopo di inseguire. *Gli si secchino le palle, accidenti; che gioia l'ho ritrovato...; Accidenti a te respiro mio...; sono sulla strada amico, son partito, ho il mio odore a litri nei polmoni, ho fra i denti la salsedine aaghh e in testa libertà; spicca il volo macchina mia, vola vola;* tutte queste esclamazioni stanno come sempre in bilico fra diegetico ed extradiegetico, ma qui più che mai si mescolano quasi come se davvero il monologo del narratore fosse in contemporanea con gli eventi. Così ovviamente non può essere, la *performance* non può coesistere col viaggio in auto, non può essere contemporaneamente lì e rivolta ad un pubblico, così come non può essere uno spettacolo ed essere un racconto scritto assieme (i riferimenti alla scrittura del racconto da parte del narratore si fanno fitti avvicinandosi alla fine del testo).

63) Però mentre io sul mio ronзино scappottato sono lanciato all'inseguimento, dovete sapere alcune chiacchiere e portare un poco pazienza, tipo accendervi una sigaretta se c'avete il vizio, o bere una cocacola o dare un bacio alla vostra compagna se siete in compagnia, e se siete soli, be' cazzi vostri io

---

<sup>15</sup> Qualche volta sono pure degli oggetti presenti nel racconto a "parlare", aumentando l'effetto di deformazione: *e dopo diventa ansia che è come un sospiro trattenuto che dice vengo su eppoi non viene mai* [Ab 131]; *e un portafoglio dice ciao in mezzo alla piazzola, vien qui prendimi son tuo* [Ab 144].

non vorrei proprio ma se è così, non menatevela tanto; quindi passo a dirvi le menate che vi devo cioè che al tempo degli scoramenti io abitavo in Correggio, Reggio Emilia ma non è detto che ora che abito in altro loco non abbia più gli scoramenti, ma in quel tempo erano davvero frequenti, fulmini a ciel sereno, ho detto. E lo ripeto qui. [Ab 133-134]

È come se la sovrapposizione di protagonista e narratore fosse fluida, permettendo un gioco fra due ruoli che a volte coincidono e altre volte si separano. Così quando il narratore si rivolge al pubblico in 61, lascia lì sullo sfondo l'immagine di sé stesso che corre e trovandosi in un momento della vicenda in cui non sta succedendo nulla, riempie quel tempo con dei dati che possono essere utili al lettore per ambientare meglio la vicenda. Il cortocircuito fra eventi, narrazione e *performance* della narrazione a un pubblico è ancora più evidente nel brano 21 (p. 55), dove la parola *mare* pronunciata dal protagonista-narratore nella narrazione/*performance* innesca una reazione nei pensieri del protagonista-personaggio. Il piano del parlante<sub>1</sub> interagisce con il pianto del parlante<sub>2</sub> che così reagirà: *Il mare, il mare! io non posso fermarmi qui, ho il mio odore da seguire, devo correre, l'autostrada mi aspetta, non ci ho tempo caramia!*

Un solo personaggio sembra godere di un margine di autonomia all'interno di *Autobahn* ed è il *Cinematografo*, un regista in viaggio che vuole filmare e documentare il mondo dei giovani a lui contemporanei.

64) **Oeeeeee** scusa tanto amico mio, ma non t'avevo mica visto **cretino io** così appallottolato, **oé** scusa tanto **ma davvero** che mi dispiace che dormivi e t'ho svegliato. / Ma sei proprio tonto, dice l'autostoppista, mica dormo non vedi che giro un film? Ecco l'Arriflex tienla in mano. / **Cazzo**, questo qui è un cinematografo. Io mi sciolgo un poco. Dice faccio un film, dico ho capito, ma così al buio? / Filmava le luci dell'autostrada più bella che c'è, questo ho capito poi più tardi nel bettolone dove mi ha offerto un cappuccino perché io non ci ho soldi. Così parliamo e cicaliamo. Lui dice che questo è il primo film, ma poi ne farà degli altri, tutti film di viaggio alla miseria l'italietta e la commedia, qui caromio nessuno sa più un cazzo, bisogna registrare le autostrade e i movimenti, OK? / Ah, che due maroni questa Italia, io ci ho fame amico mio una gran fame di contrade e sentieroni, di ferrate, di binari, di laghetti, di frontiere e di autostrade, OK? / SENTI AMICO MIO bisogna gettarsi nelle strade senza tante scene o riflettori, bisogna cercare soltanto una frontiera e un limite da scavalcare, bisogna gettare le nostalgie e i retrò, anco riflussi e regressioni, via gli interni i teatri e gli stabilimenti. Si dovranno invece ricercare periferie, ghetti e marciapiedi, viali lampioni e cantinette, anco però sottoscale e soffitte e sottotetti, OK? [Ab 139-140]

La caratterizzazione della voce del *cinematografo* sta, oltre che negli elenchi, in quell'intercalare fatico dell'*oké?* con cui per tutto il suo parlare chiede costantemente l'attenzione e il consenso del suo interlocutore. Così abbiamo una personalità simile e diversa da quella narratore con cui finalmente c'è un vero dialogo e il tentativo di uno scambio. Tutto ciò se non totalmente contraddetto e però nuovamente intaccato dalla personalità linguistica del narratore. Il ritornello *oké?* caratterizza la voce del regista, ma *anco* (cfr. brano 61) è una costante del discorso del narratore che nonostante ciò compare nell'ultimo discorso riportato del brano 64: *anco riflussi e regressioni; anco però sottoscale e soffitte...* I due ritornelli si mischiano nelle parole del *cinematografo*, così come anche quel *caromio* (visto nel brano 60), impastando di nuovo la sua voce con quella del narratore e

rendendole indistinguibili. Il rapporto di intesa che si instaura velocemente fra i due è riflesso nello scambio delle loro voci che non sono mai confinate nelle virgolette o in discorsi tradizionali ma si scavalcano e si confondono fra i *dice-dico*, confermando così ancora l'incontenibilità ma viceversa anche la permeabilità della voce del narratore.

Attraverso la questione della riproduzione del discorso dunque si può ottenere una lettura ambivalente della voce dei libertini. Da un lato per le voci si sfrangiano in una pluralità di modalità che caratterizzano i singoli narratori. Si passa così dall'estremo dell'asettica riproduzione *audio-video* di *Postoristoro* carica di tutti quegli elementi che segnalano il parlato (particelle modali, fatismi e ripetizioni), al monologo impazzito e sovrabbondante di *Autobahn* (fra questi due poli *Senso contrario* è un bizzarro compromesso); ma un monologo sempre autoreferenziale e spettacolare è anche quello di Pia, che si contrappone ai toni più dimessi e composti del narratore di *Viaggio*, attento a riportare le proprie emozioni e gli eventi così come sono andati. Una prospettiva simile a quest'ultima è quella del narratore di *Altri libertini*, che però prendendo appena appena le distanze dagli eventi che narra, si permette di ritoccare qui e là gli episodi e di deformarli un po' a suo piacimento per fini espressivi. Dall'altro lato però tutte le voci sono unite in un unico stile e così un'unica voce caratterizzata dalla permeabilità delle voci, dalla fluidità con cui i discorsi si penetrano, eliminando così ogni piano di narrazione e compiendo un prototipo di quel romanzo che Gerard Genette profetizza in un saggio dal secondo volume delle sue *Figure*:

È come se la letteratura avesse esaurito o sfogato tutte le possibilità del suo modo rappresentativo e volesse ripiegarsi sul mormorio indefinito del proprio discorso. Forse il romanzo, dopo la poesia sta per uscire definitivamente dall'età della rappresentazione. Forse il racconto, nella singolarità negativa che gli abbiamo riconosciuta, è già per noi, come l'arte per Hegel, una *cosa del passato*, che dobbiamo affrettarci a osservare nel suo ritirarsi, prima che abbia definitivamente abbandonato il nostro orizzonte.<sup>14</sup>

Genette sta cercando di analizzare le componenti del racconto, prima nega la reale separatezza delle categorie classiche platonico-aristoteliche di *diegesis* e *mimesis*, cioè l'imitazione del reale che fa la poesia e la rappresentazione diretta degli avvenimenti eseguita dagli attori teatrali:

Ne viene che in questa prospettiva la nozione stessa d'imitazione sul piano della *lexis* è un puro miraggio che svanisce man mano che ci si avvicina: il linguaggio non può imitare perfettamente altro che il linguaggio, o più precisamente un discorso può imitare perfettamente soltanto un discorso perfettamente identico; un discorso insomma può imitare soltanto se stesso. In quanto *lexis*, l'imitazione diretta è né più né meno una tautologia. Ci troviamo di fronte a questa conclusione inattesa, che il solo modo che la letteratura in quanto rappresentazione conosca è il racconto, equivalente verbale d'eventi non verbali e anche [...] d'eventi verbali, salvo cancellarsi in quest'ultimo caso di fronte a una citazione diretta in cui si annulla ogni funzione rappresentativa [...]. La rappresentazione letteraria, la *mimesis* degli antichi non è quindi il racconto più i "discorsi", è il racconto e soltanto il racconto. Platone opponeva *mimesis* a *diegesis* come un'imitazione perfetta a un'imitazione imperfetta; ma l'imitazione perfetta non è

---

<sup>14</sup> Genette, *Frontiere del racconto*, in *idem, Figure II. La parola letteraria*, cit., p. 40.

più un'imitazione, è la cosa stessa, e in ultima analisi la sola imitazione è quella imperfetta. La *mimesis* è la *diegesis*.<sup>15</sup>

È necessario per Genette distinguere allora due nuove categorie che si basano su una distinzione fondamentale già aristotelica, il filosofo infatti fa ricedere nel campo della *poesis* e quindi nella «sfera del poetico» solo quanto sia in qualche modo rappresentativo del reale:

Ciò che hanno in comune tutti gli esclusi dalla *Poetica* è che la loro opera non consiste nell'imitazione, mediante un racconto o una rappresentazione scenica, di un'azione, reale o fittizia, esterna alla persona e alla parola del poeta, ma semplicemente in un discorso che questi tiene direttamente a nome proprio. [...] non vi è qui nessuna rappresentazione, nessuna finzione, semplicemente una parola che s'investe direttamente nel discorso dell'opera.<sup>16</sup>

Si distinguono dunque con categorie di Benveniste un modo oggettivo della narrazione e un modo soggettivo del discorso, dove la soggettività e l'oggettività sono da considerarsi fatti prettamente linguistici, dovute rispettivamente alla presenza o assenza di quelle marche del centro deittico di chi parla. Però sappiamo che:

il romanzo non è mai riuscito a risolvere in modo convincente e definitivo il problema posto da questi rapporti. A volte, come ci mostra durante l'epoca classica l'esempio di Cervantes, Scarron, Fielding, l'autore-narratore si compiace di assumere il proprio discorso e interviene nel racconto con un'indiscrezione ironicamente insistita, rivolgendosi al lettore, col tono disinvolto della conversazione familiare; a volte invece, come si può ugualmente vedere nella medesima epoca, trasferisce tutte le responsabilità del discorso su un personaggio principale che *parlerà*, ossia al tempo stesso racconterà e commenterà gli avvenimenti.<sup>17</sup>

Genette continua con l'elenco delle modalità discorsive del racconto e segnala che solo nell'epoca del realismo si è giunti a veri e propri racconti di narrazione pura, ma questa è come si diceva all'inizio di questa digressione una realtà destinata (forse provvisoriamente) a finire per lasciare posto ad un racconto di discorso puro. *Altri libertini* può essere dunque considerato un esempio di questo tipo di letteratura composta da un eterno specchiarsi e penetrarsi di una serie di discorsi che nel loro nevrotico accavallarsi rappresentano la modalità confusa del discorso di una generazione.

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 29.

<sup>16</sup> Ivi, p. 35.

<sup>17</sup> Ivi, p. 40.

## 2.3 Sintassi di frase

Nonostante le strutture dislocate o le varie forme di tematizzazione siano riconosciute oggi come strumenti abbastanza inefficaci a rendere da soli un effetto di oralità nello scritto e come un repertorio ormai piuttosto antiquato di formule letterarie stereotipiche,<sup>1</sup> l'attenzione per la pragmatica e dunque per la distribuzione delle informazioni, rimane una delle caratteristiche fondamentali della lingua parlata e delle abitudini della lingua neo-standard.<sup>2</sup> Si tratta di un elemento che, se non è direttamente derivato dalla lingua dei media, ben si sposa con le sue necessità di brevità, ma soprattutto di chiarezza dell'informazione. I giornali e i media in generale abitano i lettori/spettatori a un certo modo di esprimersi, che mostra, nell'importanza concessa ai titoli, alle parole chiave e all'evidenziazione (talvolta anche tipografica) di queste, l'abitudine a una comunicazione di tipo principalmente informativo. Dunque è fondamentale che in questo tipo di comunicazione, incentrato sul passaggio di informazioni, l'argomento debba essere sempre chiaro, per favorire lo "zapping", effettivo o figurato, fra giornali, telegiornali, riviste e programmi televisivi, così che il lettore/spettatore possa continuare a sfogliare o cambiare canale, finché un tema fulmineamente e chiaramente esposto non lo attragga alla lettura o visione.

Nella sintassi la tendenza alla *brevitas* telegrafica è ancor più spiccata: non di rado essa prende un carattere nettamente "visivo" [...], in parte è influenzata dai titoli, a loro volta sempre più concisi, fino a tipi come "Fiducia a Rumor" [...], ormai nominali, o addirittura "Pechino, oro" [...] e a loro volta i titoli giornalistici risentono il vento di quelli cinematografici. Quindi, anzitutto, frequenza dello stile nominale con varie funzioni, dalla nominalizzazione sintagmatica ("la dichiarazione del ministro" prevale ormai su "il ministro dichiara") alla vera e propria sintassi nominale, un po' più frequente nei giornali che non sia nello stile scritto "medio" [...]. È da notare subito un uso particolare della sintassi nominale, di solito anche franta nei suoi membri, ad inizio di articolo, per accrescere il pathos o in una sorta di riflesso del titolo, come sub-titolo [...]. La sintassi nominale offre poi ulteriori possibilità di messa in rilievo e telegraficità. Posto che è ormai comunissimo il titolo con dislocazione in apertura a-preposizionale del complemento di luogo e distinzione fra i due elementi della frase affidata solo alla segmentazione con la virgola ("Napoli, scarcerato il baby-killer"); posto ciò, se io scrivo [...] "Craxi, nuove accuse", in luogo del sempre nominale ma più normale "Nuove accuse a Craxi", ottengo non solo la messa in rilievo del *tema*, in quel periodo all'attenzione degli italiani, ma anche, oserei dire, la creazione, aiutata dall'andamento segmentato, di una sorta di ultra-titolo nel titolo, quasi fosse "Craxi/nuove accuse", con diversa grandezza dei caratteri.<sup>3</sup>

Un altro fattore che condiziona la frequenza dei nomi è la gestione dell'articolazione dell'informazione. L'uso dei *Nomi* è infatti spesso legato all'espressione del Topic [...]: "data la sua specifica natura semantico-referenziale, il Topic trova nel sintagma nominale la sua categoria espressiva più naturale, in

---

<sup>1</sup> Cfr. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., pp. 65-66.

<sup>2</sup> Cfr. F. Sabatini, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiana*, in G. Holtus, E. Radtke (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, pp. 161-163.

<sup>3</sup> Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, cit., p. 68.

quanto, com'è noto, quest'ultimo è connesso a tratti semantici quali l'esistenza, la permanenza, l'atemporalità ecc.<sup>24</sup>

Nuovamente giornali e lingua dei media ci abituanano a una comunicazione fatta di temi e quindi di "cose" o meglio ancora di nomi. Lo stile nominale dunque, quello che sintatticamente crea periodi carichi di cose e di oggetti, e quindi latamente di informazioni, di dati, favorisce nell'ordine dei costituenti della frase tutte quelle modalità particolari che dimostrano una maggiore attenzione per l'aspetto pragmatico rispetto a quello semantico. Gli ordini marcati dei costituenti della frase tendono in generale a privilegiare per importanza il tema (o *topic*), cioè ciò di cui si sta parlando, rispetto al rema (o *comment*), cioè quel che se ne dice. In Tondelli questa modalità di privilegio dell'argomento sulle sue eventuali argomentazioni, denota un tipo di comunicazione, quella dei giovani e dei libertini, che spesso ha chiaro nelle intenzioni ciò di cui vuole parlare, mentre non si pone effettivamente domande sulla validità del contributo alla discussione. Questo privilegio del tema è un fenomeno quindi più generale e che riguarda un po' tutti i diversi piani della comunicazione e anche dell'agire dei libertini. L'uso di ordini marcati è quindi solo una delle tecniche con cui quest'effetto viene reso, ma per la varietà di risultati merita di essere comunque analizzata ed esemplificata. I vari tipi di ordini marcati saranno elencati secondo la classificazione che ne fa Paola Benincà nella *Grande grammatica italiana di consultazione*, per semplificazione però agli ordini marcati ottenuti secondo i costrutti sintattici delle dislocazioni e dei temi liberi saranno affiancati esempi di tematizzazione o focalizzazione che vanno sostanzialmente nella stessa direzione con il solo spostamento di elementi verso il polo iniziale o finale della frase. Elementi che possono quindi non avere salienza sintattica in quella posizione, la possono però assumere dal punto di vista pragmatico e quindi semantico. Come già si è visto nella pratica tondelliana i piani di sintassi, retorica e in questo caso semantica e pragmatica si uniscono puntando ad un'unica direzione comunicativa, verso quindi effetti di messa in risalto generica.

### 1. Dislocazione a sinistra

Un primo tipo di costruzione marcata è quella in cui un costituente diverso dal soggetto diventa il tematizzato a sinistra e il resto della frase è il rema-nuovo a destra. [...] Si ha una 'dislocazione a sinistra' quando il costituente tematizzato e spostato a sinistra mostra chiaramente la sua connessione sintattica col resto della frase; questa connessione può essere espressa dalla preposizione che lo regge e che viene anch'essa spostata a sinistra, oppure dalla ripresa pronominale mediante un pronome clitico attaccato al verbo della frase, oppure da entrambi i segnali.<sup>5</sup>

Questo generalmente è il tipo di ordine marcato più comune e così pure in *Altri libertini* compare indistintamente in tutti i racconti, sia nelle parole dei narratori che in quelle dei personaggi. Saranno da considerarsi casi di semplice tematizzazione quelli in cui manca la ripresa pronominale e dunque l'enfasi che ottiene l'elemento spostato è di carattere solo pragmatico e non sintattico.

---

<sup>4</sup> Voghera, *Dal parlato alla grammatica. Costruzione e forma dei testi spontanei*, cit., p. 159.

<sup>5</sup> P. Benincà, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in GGIC, vol. I, p. 144.

- 1) La prossima notte tornerà al Posto Ristoro come sempre oppure se ne andrà via dalla città e da tutti e il Bibo lo lascerà.<sup>6</sup> [Pr 24]
- 2) Perché un'uccellazione come la nostra non gliel'ha nessuno in zona. [MI 25]
- 3) O quella sfigata poveraccia dell'Epifania che ogni anno tutte le feste gliele fanno portar via. [MI 29]
- 4) Benny la teniamo in casa perché lasciarlo solo non si può.<sup>7</sup> [MI 34]
- 5) Poi uno dice abbiamo recitato *Phono-Rimbaud* e allora a quel punto li le mani ce le spelliamo sul serio. [MI 40]
- 6) Dice che per i soldi che ci ha dato non è affatto un buon lavoro e questo lo riferirà agli I.B.O. che le han mandato gente straccia e fannullona. [Vi 53]
- 7) Nella cave ci strapazziamo, Ibrahim lo abbiamo tenuto fuori dal gioco [Vi 57]
- 8) Lo stabile è dello Iacipi e la nonna, a rigore, non potrebbe subaffittare visto che la casa l'ha gratis. [Vi 63]
- 9) E io gli dico te agli altri non devi manco pensare. [Vi 85]
- 10) Quando Mattia arriva a Correggio io sono scoppiato sfatto [...]. E Mattia lo vedo in vasca una mattina alto e bello che arriva all'uno e novanta come me [...] Di Mattia m'innamoro e facciamo sempre le tre-quattro del mattino a contarcela e menarcela. [Vi 92]
- 11) La macchina di Zerozerosette, ah se gliel'avessimo che goduria! [SC 103]
- 12) Infilandosi i mozziconi addosso perché di posacenere non ne ha. Di donne, basta. [AL 108]
- 13) Un mese di telefonate al gestore mi son fatto.<sup>8</sup> [AL 110]
- 14) Poi si capisce che di tutto quell'annusamento la Ela è la beneficiaria. [AL 114]
- 15) Che avran poi da dirsi noi ce lo immaginiamo senza tanta fatica. [AL 114]
- 16) Perché si sa che dalla Ela gli uomini possono anche morirci perché è una bella figa, questo è innegabile, lo ammette persino l'Annacarla che però si dice Granfiga e i maschi li usa per sbattere e morta li, mica come la Ela che gli uomini li vuole fare innamorare. [AL 114]
- 17) Ma almeno il riconoscimento teorico della nostra storia io lo esigo. [AL 124]
- 18) Tutto questo il Miro lo recita dapprima al telefono con me. [AL 124]

---

<sup>6</sup> Per gli esempi sulla dislocazione a sinistra sono evidenziati mediante sottolineatura gli elementi dislocati e anche le relative riprese pronominali dove presenti.

<sup>7</sup> Anche *lasciarlo solo* è tematizzato nella seconda parte della frase.

<sup>8</sup> Segnalo che il pronome clitico *mi* in questa frase ha funzione di dativo etico, che alla coincidenza di soggetto e oggetto porta il verbo alla diatesi riflessiva.

- 19) Perché solo non c'è da fidarsi a lasciarlo. [AL 129]
- 20) Lacrime lacrime non ce n'è mai abbastanza quando vien su la scoglionatura. [Ab 131]
- 21) Questa scoglionatura che dà sul neuroduro la chiama Scoramenti. [Ab 131]
- 22) Però di soldi mica ne tenevo tanti nel portafoglio. [Ab 132]

Alcuni di questi esempi mostrano chiaramente la funzione fortemente enfatica che assume la dislocazione, nei casi 2 e 5, Pia, con la sua solita esuberanza e il suo fare iperbolico, vuole enfatizzare ciò di cui sta parlando l'*uccellazione* di cui godrebbero le Splash o le *mani* che arrivano spellarsi per gli applausi. Lo stesso tono assume anche l'esempio 11 in cui *la macchina di Zerozerosette* è un'esclamazione, così nei casi da *Altri libertini*: 13, 14, 15 e 17, l'ultimo in particolare nelle parole non del narratore, ma di Miro. Alcune dislocazioni però oltre a donare carattere enfatico alla comunicazione vanno a creare delle costruzioni retoricamente più raffinate. Nell'esempio 10 il nome di Mattia compare tre volte a inizio di frase, nella prima perché è giustamente il soggetto, ma nella seconda e nella terza i ruoli che ricopre sono di complemento oggetto e complemento di specificazione e la posizione preverbale è ottenuta con la dislocazione. La struttura così crea un raffinato *tricolon* che rafforza l'intensità dell'innamoramento del narratore, con il continuo girare attorno, del discorso e del pensiero, a Mattia. In 16 ancora: *i maschi li usa per sbattere e gli uomini li vuole fare innamorare* sono due strutture nettamente speculari che mettono chiaramente in luce il fatto che si sta parlando di uomini, il tema è così doppiamente enfatizzato: dalle due dislocazioni e dalla costruzione raddoppiata che lo pone in una posizione di risalto. Nel caso 20 poi *Lacrime lacrime* è l'efficacissimo incipit di *Autobahn* che tematizza la tristezza e la difficoltà emotiva non solo per il periodo di apertura, ma per tutto il racconto. Il fatto che *lacrime* sia ripetuto con un effetto quasi di lamento e che dopo manchi l'accordo col *ce n'è* successivo crea un effetto ancora più forte di separatezza, teso fra una forma retorica raffinata, che si avvicina all'anacoluto, e a una sintattica poco sorvegliata. La dislocazione dunque assieme all'effetto nominale di *lacrime lacrime* isolato, che viene gettato a inizio di racconto, incalza come sempre lo spettatore con un pensiero già iniziato, con "cose" e oggetti già presenti in scena. In altri esempi la funzione che assume la dislocazione non è tanto enfatica, quanto piuttosto informativa, è solo per chiarezza comunicativa dunque che in alcuni casi un elemento è messo in risalto. 1, 4 e 7 per esempio servono solo a ribadire che si sta effettivamente parlando delle persone in questione: Bibò, Benny e Ibrahim rispettivamente. Nell'esempio 6 il dimostrativo serve a riprendere meglio la frase precedente come oggetto del verbo *riferirà* e dislocato fra le due crea un legame più evidente. Da notare è poi anche come la dislocazione in alcuni casi vada a mischiarsi ad altri moduli sintattici particolari, per esempio in 3 la dislocazione di *tutte le feste* crea una costruzione un po' aggrovigliata quando si mischia con il *che* indeclinato che sostituendo la forma dativa *a cui* dev'essere corretto successivamente dal richiamo pronominale *le*.<sup>9</sup> La volontà di aderire al detto, ma anche di rendere l'epifania vittima della costrizione imposta di

<sup>9</sup> Cfr. «nel parlato colloquiale sono presenti due strategie di base: l'uso di *che* non flesso, per tutti i casi, e l'uso del paradigma standard con *di cui*, *a cui*, ecc.; sia nell'uno che nell'altro caso sono disponibili, come strategia ulteriore, i pronomi atoni, che riprendono sul verbo il relativo segnalandone ulteriormente il caso.» in Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 263. Delle quattro possibilità che vanno a crearsi in questo schema alla combinazione di *che* declinato/indeclinato e presenza/assenza clitico di ripresa: qui ci troviamo nel secondo caso descritto da Berretta, dove il clitico segnala il caso che il relativo indeclinato non chiarisce.

portar via le feste confondono la frase, rendendone ingarbugliata la struttura sintattica e poco chiaro il messaggio. Nell'esempio 12 sono sottolineati due elementi: *di posacenera* è l'oggetto normalmente dislocato a sinistra e richiamato presso il verbo dal pronome partitivo *ne*; *di donne* invece non sembra effettivamente dislocato, poiché non ha nessun verbo a cui può essere messo davanti, ma la struttura è in realtà ellittica e quel *basta* sottintende una normale struttura verbale (qualcosa come *non ce ne sono altre*). La concisione e la chiarezza che pseudo-dislocazione e forma nominale vanno a creare in tre parole è notevole e specchio della brevità e comunicatività del parlato. L'ordine comunicativo in questo caso supera e cancella la struttura sintattica.

Rara, ma possibile, è la dislocazione a sinistra del soggetto, «il soggetto è dislocato quando è separato dal verbo da altri costituenti, che a loro volta possono essere dislocati a sinistra, dato che la dislocazione a sinistra può interessare più di un costituente nella stessa frase»<sup>10</sup>. Quindi la dislocazione del soggetto è visibile solo quando l'intera frase è strutturata a sinistra, cioè secondo una forma che anticipa prima i diversi temi e solo poi ne mostra la relazione con il verbo da cui dipendono. Il caso 9 è il più chiaro in questo senso dove *te*, oltre ad essere estratto a forza dal verbo, anche come richiamo fatico, è posizionato prima di *agli altri* a sua volta già a sinistra del verbo. Il soggetto dunque è separato dal verbo attraverso il complemento e la frase è così tutta spostata a sinistra. Il brano è preso dalla conversazione intima e delicata che il protagonista di *Viaggio* ha con Michel, l'amico francese che di lì a poco deciderà di suicidarsi. L'attenzione dunque a estrarre il pronome (che potrebbe essere benissimo sottinteso) non è casuale; oltre a creare l'effetto di allocuzione e richiamo a Michel, enfatizza il fatto che il narratore sta parlando proprio con e di lui, in contrapposizione all'altro tema (a sua volta dislocato) cioè *gli altri*. Le strategie comunicative dunque, come in generale gli effetti di parlato, si confermano così come sempre non solo semplici costruzioni mimetiche, ma anche pretesti per raffinatezze stilistiche e retoriche. Meno evidenti ma simili sono i casi 15 e 18, dove il soggetto è separato dal verbo solo dai clitici di ripresa, che non potrebbero occupare altra posizione che quella, ma che derivando dalla dislocazione dei loro antecedenti causano comunque la messa in rilievo anche dei soggetti.

## 2. Tema sospeso

Il “tema sospeso” o “tema libero” è un tipo di costruzione marcata complementare alla dislocazione a sinistra: infatti prevede ancora lo spostamento di un membro a sinistra del nucleo frasale ma «a differenza della dislocazione [...] non è accompagnato dagli indicatori della sua funzione sintattica cioè le eventuali preposizioni, e viene obbligatoriamente ripreso, anche nei casi di complementi per i quali la dislocazione a sinistra non richiede obbligatoriamente la ripresa pronominale. La ripresa può inoltre avvenire, non solo [...] con un pronome clitico, ma anche [...] con un pronome libero, o un dimostrativo, o con [un sintagma nominale] di tipo anaforico». Per ottenere la costruzione del tema sospeso «è necessario porre un tema e farlo seguire da una frase chiusa (in cui cioè tutti gli argomenti del verbo siano effettivamente presenti), che possa essere interpretata come riferita al tema mediante il collegamento di uno degli argomenti con questo».<sup>11</sup> Il tema sospeso è forse un caso particolare e più colloquiale della dislocazione a sinistra, che può talvolta coincidere con una forma di ristrutturazione in corsa della frase, il parlante pensa prima

<sup>10</sup> Benincà, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, cit., pp. 144-145.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 145-146.

all'argomento, lo verbalizza e poi procede con una frase sintatticamente chiusa su quell'argomento, a volte quindi è una vera e propria anticipazione e non la consapevole ricollocazione di un membro della frase per dargli importanza. Il tema sospeso dunque colora spesso le frasi con un senso di inconsapevolezza e di incompiutezza, lasciando effettivamente in sospeso un oggetto o un pensiero, anche se va precisato che la struttura si avvicina alla forma tradizionale dell'anacoluto,<sup>12</sup> ben più consapevole, in cui «l'elemento col quale si incomincia una frase [...] viene lasciato senza l'appoggio di una funzione sintattica congruente; rispetto ai successivi, rimane “sospeso” e nello stesso tempo viene messo in evidenza».<sup>13</sup> Ancora una volta compare chiaramente la coincidenza o la collaborazione fra formule di riproduzione dell'oralità e strumentazione retorica, che Tondelli tiene assieme senza soluzione di continuità e mascherando la seconda dentro la prima.

23) I Maligni noi ci chiamano le Splash.<sup>14</sup> [MI 25]

24) E noi ci fa ridere immaginarla che fa cosacce su e giù per la via Emilia. [MI 38]

25) Me mi vien voglia di dirgli all'amico stoppista cinematografaro del drunk-cinema, vé se ti manca uno scorato ecco ce l'hai qui davanti a te. [Ab 141]

Il tema sospeso tende ad assumere un aspetto poco sorvegliato, specialmente in casi come 25 in cui a poca distanza si ripetono coppie pronominali, è da notare però che, come da regola, il caso dell'elemento posto a inizio frase non è chiarito da preposizioni (qui è sì pronomine complemento, ma non è specificata la funzione di termine, mancando la preposizione *a*). Il tema sospeso (come già prima per la dislocazione nell'esempio 9) permette di creare delle coppie polarizzate a due opposti, come qui nel caso 22, dove il soggetto *I Maligni* risulta dislocato a sinistra per la giustapposizione fra esso e il verbo del tema sospeso *noi*. Questa raffinata contrapposizione che in *Mimi e istrioni* racchiude dentro quel *noi* le *Splash* e nei *Maligni* il resto del mondo, inscena già nella prima riga del racconto l'inconciliabilità noi-mondo che il gruppo di amiche subisce per l'incapacità da un lato di farsi comprendere dal mondo e dall'altro di comprendere le regole e il funzionamento del mondo stesso.

26) Agosto è bello starsene a casa con la città vuota nessun rompiballe in giro, magari arrivi che senti la tua solitudine farsi pesante ma è un gioco diverso ed esser soli fa molto più male in mezzo alla gente, **allora sì che è doloroso** e pungono le ossa e il respiro è davvero brutto, come vivere un trip scannato e troppo lungo. Ma agosto è bello starsene soli in città, prendere l'auto e girare fino a mattino spingendosi pieni di alcool verso la montagna che tutto è uno scenario disteso e silenzioso e passi col rombo dell'auto come al cinema, uscendo dal quadro un attimo dopo esservi entrato e non si rovina nulla.<sup>15</sup> [Vi 63]

<sup>12</sup> Cfr. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 255.

<sup>13</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., 438, cfr. «Può essere frutto di una voluta (perfino elaborata) ricerca di scioltezza espressiva, oltre che dell'imitazione-rappresentazione letteraria del parlato; rottura consapevolmente perseguita delle regolarità sintattiche, naturale “messa a fuoco” del tema dell'enunciato, ma anche risultato e indizio di povertà (*inopia*, come si diceva in latino), cioè dell'incapacità di padroneggiare le strutture linguistiche e discorsive» ivi, pp. 439-440.

<sup>14</sup> Anche per i casi dei temi sospesi ad essere sottolineati sono i temi sospesi e la relativa ripresa.

<sup>15</sup> Il grassetto segnala una costruzione col *sì che*, cfr. infra paragrafo 9.

Più vicina all'effettivo anacoluto in senso retorico, e quindi di sapore più ricercato, è la posizione che occupa *Agosto* in quest'ultimo esempio: il circostanziale, che potrebbe ritornare nella norma grammaticale con un semplice *in* davanti, assume un carattere di sospensione che non è in nessun modo informativa o enfatica, ma piuttosto poetica. Qui è palese l'intenzione di innalzare questo momento di riflessione, uno fra quelli tipici del narratore di *Viaggio*, attraverso quest'anafora che apre due periodi che, sì, tematicamente descrivono la percezione del mese di agosto da parte del protagonista, dunque effettivo tema delle frasi, ma che in maniera piuttosto evocativa lanciano, attraverso gli ennesimi strumenti nominali la parola *agosto*, così nei pensieri del protagonista, come nella mente del lettore, lasciandola ai riverberi del ragionamento.

### 3. Dislocazione a destra

Lo spostamento di un elemento con funzione tematica a destra del verbo è detto dislocazione a destra: «gli elementi dislocati si riferiscono a qualcosa che il parlante considera già dato come tema del discorso, quindi presente all'ascoltatore, ma che alla fine della frase viene richiamato».<sup>16</sup> La dislocazione a destra è una struttura meno frequente, rispetto alla corrispettiva a sinistra, ed è legata al più generale fenomeno delle ripetizioni: il tema è infatti già noto all'ascoltatore, ma viene ribadito in chiusura di frase per maggiore chiarezza o per enfatizzare come sempre che si sta effettivamente parlando di “quella cosa lì”. Nella dislocazione a destra «le riprese pronominali sono tutte facoltative [...] vengono così a mancare elementi diagnostici chiari per la descrizione dei vari tipi di spostamenti a destra».<sup>17</sup> Ancora una volta però alla mancanza di ripresa pronominale si perde la marcatezza sintattica e così ci si avvicina di più a una generica focalizzazione dove allora è l'elemento rematico anticipato a venire messo in risalto.

27) Pestarti i coglioni figlio di puttana. [Pr 12]

28) S'accende una paglia e muove il culo, non si guarda attorno, non si preoccupa di niente, fischia il sound e basta la fighetta. [Pr 12]

29) Liza non ci riesce a tenersi dentro la voglia che ha di scoparselo il Giusy. [Pr 13]

30) Si corica, è contento di dormire più in alto di tutti, l'egiziano. [Vi 53]

31) Ho afferrato il volume più pesante del Testut di Luca che fa medicina e gliel'ho sbattuto in testa alla Tony. [Vi 65]

32) Sai benissimo che non appena riguarda a quello che siamo stati, li trovi facilmente i segni del nostro amore. [Vi 86]

33) Perché il Ruby gliene ha date tante di bustine gratis, cioè solo per un pompino. [SC 101]

34) L'ho ammazzato il furfantello l'ho stracciato. [SC 101]

35) Non bisogna mica farla invecchiare quella roba. [AL 113]

<sup>16</sup> Benincà, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, cit., p. 160.

<sup>17</sup> Ivi, p. 161.

36) Bye e vado via sotto la neve che riprende a scendere e sembra si diverta un casino la maledetta a cadermi sugli occhiali. [AL 118]

37) E non finisce mai lo sbocco! [Ab 143]

In tutti i casi qui presentati (fanno eccezione 32 e 33 che dislocano elementi nuovi nei discorsi) ciò che viene spostato a destra è qualcosa di già chiaro nel contesto della conversazione e così l'effetto è quello di ribattere il tema: *figlio di puttana* e *la fighetta* sono quasi esclamazioni determinate dalla rabbia della voce narrante, che trova altri insulti per rivolgersi virtualmente alle persone che lo stanno infastidendo. *L'egiziano* e *il furfantello* invece hanno un effetto di appello scherzoso, andando a soprannominare i personaggi a cui si riferiscono, rispettivamente Ibrahim in *Viaggio* e Lucio in *Senso contrario*. Nel caso 29 poiché a venire dislocato è il complemento oggetto, è il pronome *lo* a segnalare la presenza di una dislocazione in realtà priva di spostamento. Nel caso 36 si può vedere che l'elemento ripreso da *la maledetta* cioè *la neve* è presente all'inizio dello stesso periodo. Come si diceva, mancando la ripresa pronominale in 27, 28, 36 e 37 questi non vanno a ribattere il tema, ma piuttosto si concentrano sull'elemento rematico, per esempio l'enfasi sarà in *pestarti i coglioni* nell'esempio 27 (la cui forza è esaltata anche dall'infinito con valore imperativo) e così in *non finisce mai* riferito al vomito del protagonista in 37. Questo vale ovviamente all'interno della frase, poiché come già si diceva a livello discorsivo l'elemento è già chiaro nel contesto e così si ha comunque un effetto di richiamo del tema, oltre alla messa in risalto del rema.

#### 4. Ridondanze pronominali

Fra il tema sospeso e le dislocazioni si trovano una serie di casi particolari che qui raggruppo sotto l'etichetta di "ridondanze pronominali": hanno di per sé cause diverse ma l'intento è grossomodo sempre quello di focalizzare l'attenzione, attraverso una ripetizione, sulla figura rappresentata dal pronome; nel caso della prima persona sottintende spesso una partecipazione emotiva (con funzione simile al dativo etico).<sup>18</sup> La forma è sempre simile a quella delle dislocazioni, ma l'effetto tende notevolmente al poco sorvegliato.

38) Prima che questa puzzaccia di cadavere mi ammazzi pure me.<sup>19</sup> [Pr 13]

39) "Uéééééé" starnazza Liza "guarda che te t'aspettano ai cessi i tuoi compari, be' che cazzo stai a fare qui?" [Pr 21]

40) Perché a noi non ci frega un bel niente della nostra reputazione. [MI 25]

41) A me mi piace da morire sentirlo raccontare. [Vi 65]

42) A me mi mantiene con qualche deca che gli piace infilarmi fra le chiappe prima di chiudere la porta. [Vi 66]

43) Però anche al Dilo gli piacerebbe se avessimo un pargolo dal nostro amore. [Vi 73]

---

<sup>18</sup> Cfr. punto 13 del capitolo 2.4 (pp. 111-113).

<sup>19</sup> Per questi esempi ad essere sottolineati sono la coppia pronome/pronome o pronome/nome che creano la ridondanza.

44) Anche a me 'sti pistoleri di merda m'hanno fermato [SC 103]

45) Però altri che sono entrati non capiscono bene me che parlo a nessuno dicendo “fernet please” che sembro un disco e mi guardano un po' storti come dire c'ha le rotelle ammaccate povero diavolo e dopo vanno a destra del bancone e li mangiano e bevono e si ristorano perché da quell'altra parte c'è Bela Lugosi che li serve calmo e placido al passaggio e me non mi caga neanche un po', come non c'avessi il talloncino. [Ab 136]

46) Te ti han mandato i correggesi per fermarmi. [Ab 138]

L'esempio 38 è in realtà una semplice focalizzazione di *mi ammazzi*, l'elemento tematico però ripreso a destra si trova già nella sua posizione standard essendo un complemento oggetto, si rivela come riposizionato solo perché prima del verbo è già presente il pronome clitico *mi* che lo anticipa. Trattandosi di una prima persona singolare non si può usare un effettivo sintagma nominale come antecedente o come elemento dislocato: il risultato è di un pleonasma del pronome di effetto molto colloquiale. Gli esempi invece 39, 45 e 46 creano lo stesso effetto con una tematizzazione del pronome complemento che viene così avvicinato al clitico creando nuovamente un pleonasma, ancora più marcato. Simili sono gli esempi 40, 41 e 43, dove si riconosce però una costruzione particolare, cioè la dislocazione legata ai verbi psicologici:

Alcuni verbi detti 'psicologici' come *piacere*, *sembrare*, ecc., in cui il soggetto è inanimato e il compl. indiretto è rappresentato da un esperiente animato, presentano, accanto all'ordine sintatticamente non marcato 'soggetto+verbo+compl. indiretto' [...], un ordine sintatticamente marcato, ma pragmaticamente non marcato, con il compl. indiretto in prima posizione [...]. Una maggior frequenza della ripresa pronominale si osserva inoltre se l'esperiente è un pronome personale deittico, cioè di I e II pers. sing. e plur. [...]: ci riferiamo alle frasi, comuni nel parlato spontaneo, come *A me mi piace*, *A te ti sembra*, e anche *A me non mi convince*.<sup>20</sup>

Venendo riprodotta nello scritto, la ridondanza pronominale incrocia in sé la resa della partecipazione psicologica, del legame con il contesto del parlato (i pronomi di prima e seconda si muovono fra il piano deittico e quello fatico, fra il riferimento al qui e ora e il richiamo dell'interlocutore) e della ripetitività del parlato. I casi 47 e 49 rappresentano infine «un fenomeno generale indipendente [dalla questione dei verbi psicologici]; infatti nell'italiano colloquiale, se un oggetto anteposto è un pronome personale libero deittico, viene anteposta la preposizione *a*»;<sup>21</sup> «l'accusativo preposizionale è un tratto tipico dell'italiano regionale meridionale, ma in alcuni contesi, e soprattutto per i pronomi deittici, è panitaliano».<sup>22</sup> Nelle varie forme di ridondanze pronominali e pleonasmi dei pronomi, i casi in alla prima persona si legano a una più generale tendenza al discorso egocentrico:<sup>23</sup> il discorso relativo al sé, alle proprie esperienze e alla propria

<sup>20</sup> Benincà, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, cit., p. 147-148.

<sup>21</sup> Ivi., p. 149.

<sup>22</sup> Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 261, nota 11.

<sup>23</sup> Cfr. ivi., p. 250, nota 15: qui si parla di «riferimento egocentrico» per quegli «enunciati molto legati alle conoscenze del parlante [...] (per esempio: *un etto di grissini, di quelli là che prendo io*, detto da una cliente anziana in panetteria). L'egocentrismo verbale è tipico delle persone abituate a interagire solo con interlocutori noti e con ampia condivisione di conoscenze: in generale tocca il parlato colloquiale più di ogni altro tipo di testo».

persona, tipico di situazioni in cui gli interlocutori condividono un certo grado di confidenza, che può derivare non solo dall'effettiva conoscenza reciproca, ma anche dalla condivisione di alcune caratteristiche che stimolano (soprattutto fra i giovani) l'apertura alla comunicazione: l'età, gli stessi riferimenti culturali, esperienze scolastiche e lavorative (e più in generale di vita) simili, ecc. L'abitudine al parlare di sé si mischia dunque con le possibilità diafasicamente e diastraticamente più basse che fanno emergere più facilmente i pronomi di prima persona.

47) Io mi incazzo quando lo vedo tornar e senza soldi e Mario s'incazza pure lui, dicendo che di noi non ci si può fidare. [Vi 61]

48) Dilo si incarica lui di far scoppiare il casino e questo succede una sera che fa caldo e i nervi sono tesi, ma proprio tanto. [Vi 76]

49) Ruby paga poi tutto lui. [SC 102]

In questi ultimi tre casi il tema della frase è ribattuto con una ripetizione a destra inclassificabile però come focalizzazione poiché l'elemento rematico è la parte a cui viene data minore salienza (isolata fra le due iterazioni di quello tematico), e così nemmeno come dislocazione a destra poiché la ripresa pronominale è ciò che viene ripetuto e non l'elemento di richiamo all'interno del nucleo frasale. Si tratta dunque di semplici ripetizioni che ancora una volta ribattono su ciò che è pragmaticamente importante nel discorso di chi parla, senza però che questo sia reso nelle forme più tradizionali della dislocazione, della focalizzazione o della tematizzazione.

##### 5. Topicalizzazione contrastiva<sup>24</sup>

Un altro caso particolare di costruzione dislocata è la topicalizzazione, qui il costituente non viene spostato «come tema-dato, ma come elemento nuovo, in contrasto con il contesto e con le inferenze suggerite dal contesto. [...] L'elemento topicalizzato è pronunciato con enfasi, un effetto di ordine prosodico che può essere ottenuto con un aumento dell'intensità, dell'altezza e separando intonativamente l'elemento topicalizzato come gruppo tonale a sé stante».<sup>25</sup> Per il suo legame al contesto e ad elementi di carattere intonativo, quindi percepibili realmente solo in casi di parlato-parlato e non come in questo di scritto-parlato, non è facile riconoscere la topicalizzazione nello scritto, ma alcuni casi mostrano comunque in maniera evidente il carattere contrastivo che assume l'elemento dislocato.

50) In fondo è tutta una questione di gentilezza che usiamo loro perché lo sappiamo fin troppo bene, noi, che di queste squisitezze non hanno mica l'occasione di vedersele ogni giorno. [Vi 55]

51) E allora me la scrivete poi voi una cartolina dall'asilo degli sbalinati. [Ab 135]

52) Ah se gliel'avessi io un bestione così, sempre in giro a zizzagare altroché! Bbello che sei con tutte le luci, vai vai e corri finché puoi! [Ab 139]

---

<sup>24</sup> Sarà sempre sottinteso con topicalizzazione, la topicalizzazione contrastiva, così come fa Benincà, e non un sostituto generale del termine *tematizzazione*.

<sup>25</sup> Benincà, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, cit., p. 149-150.

In tutti e tre gli esempi si vede chiaramente la contrapposizione fra elemento nuovo e un elemento già presente all'interno del discorso. In 50, *noi* (Gigi e il narratore che stanno cucinando la pasta) è contrapposto al *loro* (i commensali che devono mangiare i piatti preparati dagli altri due), del primo elemento si riconosce la posizione intonativamente evidenziata grazie alle virgole. *Noi* quindi, oltre ad essere posposto è anche pronunciato in maniera enfatica. In 51 mentre *voi* è effettivamente topicalizzato, poiché contrappone i lettori che ascoltano a *io* che parla, *una cartolina* è solo dislocato a destra (dislocazione confermata dalla ripresa pronominale e dalla posizione di soggetto fra verbo e complemento), confermando che «non è possibile avere in una frase più di un costituente topicalizzato». <sup>26</sup> Nel caso 52 il soggetto è posposto rispetto al verbo e oppone quindi *io* che parla all'ipotetico possessore del *bestione* cioè del camion che il protagonista ammira in un'area di servizio. *Un bestione* è dislocato a destra, caso identico alla *cartolina* dell'esempio precedente.

#### 6. Soggetto rematico posposto

Caso simile alla topicalizzazione è la posposizione del soggetto quando questo non ha la funzione di tema, ma di rema: «Se elementi topicali diversi dal soggetto tendono ad essere collocati all'inizio della frase, soggetti rematici, “nuovi” nel discorso, vanno in posizione postverbale (*ha chiamato la Piera; me l'ha detto mia mamma; c'erano i miei zii* [...]). Questa possibilità che è propria della sintassi dell'italiano, è più sfruttata dal parlato rispetto allo scritto». <sup>27</sup>

53) Quando torniamo in Italia ci iscriviamo Gigi ed io all'università. [Vi 63]

54) Molto spesso la mano sulla cloche la tengono tutti e due. [AL 127]

55) Il mio amico dice sono ubriaco io che non posso mica girare così col naso all'aria. [Ab 142]

Nel caso 55 l'*io* che fa da soggetto sembra quasi un'aggiunta posta alla fine per precisare nuovamente a chi si rivolge il cinematografaro, l'*amico* in questione. Il complemento indiretto di 53 è dislocato a destra per l'interposizione di *Gigi e io*, appunto come soggetto rematico. Il caso 54 invece con il complemento oggetto dislocato a sinistra e il soggetto rematico posposto va a ricostruire la frase al contrario, arrivando quasi all'anastrofe. Come sempre la retorica mascherata da trascuratezza crea piccole costruzioni nascostamente elaborate, dove per esempio la tensione emotiva della frase sale durante l'attesa di quel *tutti e due*, che racchiude *Andrea e Miro* di *Altri libertini*, in quello che è l'unico momento in cui sembrano effettivamente innamorati.

#### 7. Frase scissa

Nella funzione invece di presentazione enfatica dell'elemento rematico, l'italiano parlato preferisce la struttura scissa, costituita da due nuclei proposizionali, uno introdotto da “essere” e l'altro da un falso *che* relativo [...]. La frase scissa, superficialmente più complessa della corrispondente non marcata [...], sembra rispondere a un'esigenza di semplicità della struttura informativa, per la quale è opportuno non

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Beretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 257.

avere più elementi rematici in uno stesso nucleo proposizionale; pare usata tuttavia anche per mera enfasi.<sup>28</sup>

56) Sono giorni ormai che piove e fa freddo.<sup>29</sup> [Pr 5]

57) Ma a me non importa tanto di queste scadenze e invece è lui che dice di andare avanti. [Vi 73]

58) ma si sente che è brutta aria quella che ventila. [V 81]

59) E poi non glielo domando quasi più dov'è che se ne va quando esce [...] Ci facciamo un paio di giri finché non ci si libera la mente e allora si capisce dov'è che s'è cacciato quel gran pirla dell'Andrea. Una folgorazione, tutti e tre ci guardiamo, ci facciamo seri e dopo spalanchiamo gli occhi, un unico grido "Annacarla, lei la bestia con chi è?"<sup>30</sup> [AL 117]

Le due domande evidenziate dell'esempio 59 sono delle formule fisse che partendo da effettive strutture scisse sono oggi perfettamente acclimatate nel parlato senza assumere valore marcato a livello pragmatico. Vale la pena di notare che l'esempio 56 è in apertura di *Postoristoro* e così dell'intera raccolta. Avrebbe potuto aprirsi, nell'equivalente non marcata *piove e fa freddo da giorni*, con il riferimento al tempo atmosferico, mentre la struttura scissa pone così in apertura quello cronologico, è un tempo che ormai si ripete da giorni. Come già visto nel primo capitolo, il meccanismo inceppato di una cronologia che non avanza e che si ripete uguale in eterno è uno degli elementi centrali della raccolta e non a caso è portato in evidenza nella posizione d'apertura come a introdurre il tempo del racconto. Una notazione, in realtà metereologica, dalla solita forma didascalica introduce un *leitmotiv* dell'intero testo, enfatizzandolo poi attraverso una struttura comune all'italiano parlato.

60) Noi si resterà in paese e saremo proprio noi a ridere e contarcela questa bislacca storia per tanti altri inverni. [AL 123]

Alle frasi scritte vere e proprie si può accostare anche quest'ultimo esempio in realtà improprio poiché il secondo nucleo è introdotto non da un *che* pseudorelativo ma dalla preposizione *a*. Questa struttura preposizionale però ha la stessa identica funzione isolando sempre del contenuto dell'equivalente non marcata una subordinata di una formula presentativa. La differenza sta nel tipo di subordinata che invece di essere una pseudorelativa diventa una circostanziale implicita.

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> In questi esempi è evidenziato l'elemento dislocato insieme al verbo essere e al *che* pseudorelativo che compongono la costruzione scissa. I paragrafi seguenti continueranno a evidenziare allo stesso modo la struttura aggiunta rispetto all'equivalente non marcata.

<sup>30</sup> Da notare qui è che in *Annacarla, lei la bestia dov'è?* il soggetto è presentato come un tema sospeso che mette bene in mostra come questa struttura rappresenti l'andamento dei pensieri. I parlanti infatti gridano l'argomento dei propri pensieri: *Annacarla* e poi esprimono il loro *comment*, che si riferisce altre due volte all'amica con *lei* e *la bestia*, con ovvio tono dispregiativo.

## 8. C'è presentativo

Il modulo del *c'è* presentativo è un'altra costruzione simile a quella scissa, anch'essa crea due nuclei proposizionali laddove l'alternativa non marcata sarebbe costituita da uno solo. Introduce sempre un elemento nuovo dove il *c'è* non ha valore semantico e serve a presentare solo a livello pragmatico ciò che si introduce.<sup>31</sup>

61) Se la vincono sempre loro perché il greco è proprio negato a giocare alle carte eppoi c'è il fatto che non vuole imparare tutti quei segni di bocca e strizze di naso e slumate d'occhi per indicare re cavallo regina e fante [Vi 63-64]

62) Il lavoro mi prende molto e c'è un mese che faccio anche il pomeriggio [Vi 87]

63) E non c'è stato nessun precario capitato quaggiù a settembre a vendemmiare che non si sia stonato di tutti quegli incensi Made in India sempre accesi e sparsi [AL 112]

64) C'è tutto un flusso bagnato che salta fuori dalla bocca [Ab 143]

In tutti i casi presentati si può ben vedere come il valore normalmente locativo di *esservi* sia completamente assente, specialmente nel caso 63 in cui, oltre ad avere l'equivalente al passato della struttura, è *capitato quaggiù* a esprimere semanticamente lo spostamento o la presenza nello spazio.

## 9. Certo che/ sì che

Le ultime strutture che verranno analizzate, non sono veri e propri ordini marcati, ma piuttosto formule fisse imparentate alla frase scissa, che dividono in due nuclei frasali ciò che normalmente potrebbe essere espresso in uno solo. Il primo nucleo, o quello che si può considerare aggiunto alla costruzione normale è solitamente desemantizzato e presenta una funzione sostanzialmente grammaticale/comunicativa, e non di significato. In un'analisi dell'espressione *certo che sì*, Paolo D'Achille<sup>32</sup> scrive: «Molto probabilmente contribuisce al suo attuale successo la progressiva diffusione della “frase scissa”, grazie alla quale un elemento frasale si può mettere in rilievo anticipandolo e facendolo accompagnare dal verbo essere, affidando a un *che* detto “pseudorelativo” il legame col resto della frase [...]. Dunque il nostro *certo che sì* potrebbe essere interpretato come “[è] certo che [è] sì”, struttura del tutto analoga a quella di frasi come “certo che ci vengo”, “certo che sono convinto”, ecc., la cui correttezza sembra fuori discussione». Lega dunque il modulo della frase scissa a quello del *certo che*, formula enfatica che mette in prima posizione e quindi dà rilevanza all'affermazione in sé. Ciò che viene ribadito è il valore positivo di ciò che viene enunciato poi. Si tratta dunque di una formula modale, utilizzata nel parlato per dare enfasi a quanto si sta dicendo. Invece dell'uso semplicemente avverbale di *certo*, o di un effettivo predicato nominale, semanticamente pieno, in cui qualcosa è *certo*, il *che* pseudorelativo scinde le informazioni in due nuclei frasali, dove la conferma enfatica di quanto si sta dicendo fa nucleo a sé, per quanto ellittico o nominale. Speculare, se non identico, è il modulo del *sì che*. Alcuni esempi:

<sup>31</sup> Cfr. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 257: «questo *c'è* è desemantizzato rispetto al normale significato del verbo *esservi*, tant'è vero che può cooccorrere con esso come in *c'è il bidello che non c'è*».

<sup>32</sup> Reperibile nella sezione *Consulenza linguistica* del sito dell'Accademia della Crusca, all'indirizzo: [https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/certo-che-s-solo-che/2857?fbclid=IwAR1skPv25-Uk1BW92BUJrHQH9XaPqL\\_JZcNNtkuKdb3E5kLuDRVhGFsca2I](https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/certo-che-s-solo-che/2857?fbclid=IwAR1skPv25-Uk1BW92BUJrHQH9XaPqL_JZcNNtkuKdb3E5kLuDRVhGFsca2I).

- 65) Cristo, certo che ce la faccio stai a vedere, non sono mica marcio... [Pr 7]
- 66) Allora succede che me mi tiene per ultimo all'abbraccio e quando ci salutiamo mi dà un bacio in bocca e dice se lo so che m'amava e allora io dico che lo sapevo vecchio mio Ibrahim, certo che lo sapevo. [Vi 61-62]
- 67) Me l'hanno presentato, non sapevo fosse frocio così a prima vista tutti gli attributi del maschio pieno di sborra, la barba arruffata che s'attorciglia sul petto, la piega delle chiappe soda e muschiosa, un cazzo che esplose dai jeans ad ogni passo, certo che non l'avrei mai detto non credevo che un frocio potesse parlare solo in dialetto e fare il delinquente, no, e certo che incula bene.<sup>33</sup> [SC 98]
- 68) Aveva più capelli in testa mica come adesso che tocca ormai il quarto di secolo e sulle tempie si vede certo che si vede, ogni mattina a tirarsi il ciuffone e farlo cadere bene a coprire tutte le toppe. [AL 121]
- 69) Ma il cineocchio mio amerà, oooohhh se amerà la fauna di questi scassati e tribolati anni miei, certo che l'amerà. [Ab 140]
- 70) E allora sì che lo potranno portare da qualche parte o chiamare l'assistenza oppure ne penseranno qualcun'altra. [Pr 21]
- 71) Noi non si capisce bene la questione ma quando vediamo tornare l'uomo sempre dai cessi, allora sì che capiamo e l'accusiamo forte di aver violentato la Sylvia. [MI 26]
- 72) Quando non ci sarà la scuola allora sì che funzionerà e sarà bella finalmente. [Vi 88]
- 73) Quello che hai scritto è stato terribile, ora sì che è davvero finita. [Vi 89]
- 74) E allora sì che c'era tanta voglia di starci al mondo.<sup>34</sup> [Vi 89]
- 75) Non posso, perché penso a Dilo, caro Dilo ora sì che t'ho fatto finire. [Vi 96]
- 76) Questa sì che è una gran bella verità. [AL 118]
- 77) E questa sì che è disperazione quando ti senti proprio uno scartino che sei lì solo per morire. [AL 119]
- 78) Ma la sequela degli insulti, quella sì che è arrivata.<sup>35</sup> [AL 125]
- 79) Ma il problema è trovare grano, magari un portafoglio pieni di deca, ah questa sì che sarebbe fortuna rottincula, mica prendere un treno in orario. [Ab 144]

L'enfasi, che alla lettura sarà garantita anche dall'intonazione della frase, aumenta quando il modulo si unisce alla ripetizione di quanto la struttura sta affermando: in 66 per esempio *lo sapevo* è

<sup>33</sup> Il primo *certo che* in quest'esempio presenta un margine di ambiguità: potrebbe essere letto come un *eppure*, facendone allora uno di quei subordinatori vaghi sul modello di *solo che* e *visto che*, ma non è chiaro se quanto precede sia in rapporto avversativo con ciò che è introdotto dal *che* la considero sempre una struttura marcata e non una subordinata.

<sup>34</sup> *Al mondo* è dislocato a destra, lo segnala la ripresa pronominale *ci* attaccata al verbo.

<sup>35</sup> *La sequela degli insulti* è un tema sospeso.

l'elemento enfaticizzato dato per certo, che così nella struttura del *certo che* viene ripetuto dalla frase precedente. Simile è quel che succede nell'esempio 68 e così nel 69, dove *amerà* viene ripetuto tre volte con *oooohh se l'amerà* che è costruito alla stessa maniera con un'espressione di affermazione e conferma di quanto enunciato poi in un nucleo ad essa dipendente. La costruzione col *sì* tende spesso a diventare una consecutiva introdotta da *e, allora o e allora*, ma anche l'alternativa con il *certo* tende ugualmente a chiudere in maniera enfatica un discorso o un'argomentazione.

10. *Vedere che*

80) E vedo l'Anna che prima comincia a sbiancare e poi si fa rossa [Vi 69]

81) Lucio lo vedo che piagnucola e trema [SC 104]

82) Eppoi Maria Giulia [...] si contava i riccioli e boccheggiava e vedevo che malediceva quel fulmine a ciel sereno che era caduto addosso a lei [Ab 132]

In questi ultimi esempi vengono presentati alcuni eventi: “Anna sbianca”, “Lucio piagnucola” e “Maria Giulia malediceva il fulmine”. In tutti e tre i casi gli eventi sono filtrati però attraverso la percezione del protagonista che è ancora una volta estratta e presentata in un primo nucleo proposizionale. Questa percezione inoltre è, come nel caso dell'*esserci* presentativo, parzialmente desemantizzata: è come se il narratore non volesse semanticamente esprimere l'atto della visione, ma piuttosto su un piano di informazione grammaticale porsi come esperiente del fatto che “Anna sta sbiancando”, che “Lucio piagnucola” o che “Maria Giulia maledice il fulmine”. Nell'esempio 81 poi la situazione presentata non ha nulla a che fare con la visione quanto piuttosto con l'udito, è verbalmente che Maria Giulia si sta lamentando confermando un valore non propriamente semantico dell'azione visiva. Nuovamente l'ordine marcato favorisce l'estrazione “egocentrica” della prima persona, nonostante non abbia in realtà nessun legame con gli eventi in questione. In *Senso contrario* poi, nonostante la desemantizzazione che il verbo *vedere* subisce all'interno della struttura, il concetto della visione rimane un tema cardine come si è già visto.



## 2.4 Morfologia

Sul piano morfologico lo stile di Tondelli si sfrangia in una serie di piccole scelte e preferenze che oscillano fra le abitudini del parlato e quelle della lingua neostandard. La tendenza generale è alla semplificazione dei paradigmi e alla combinazione di elementi polisemici. L'effetto generale è di un abbassamento verso forme tendenzialmente di uso colloquiale.

\*\*\*

Si è già detto dell'egocentrismo pronominale e della massiccia presenza dei pronomi di prima persona nel parlato, non sono però solo gli *io* e i *noi* ad aumentare, l'intero sistema pronominale infatti emerge con più frequenza nel parlato: «la cosa dipende da un lato dal legame con la situazione, che induce a usare più pronomi deittici [...] dall'altro da fenomeni d'enfasi, che fanno emergere più pronomi personali soggetto (*io* in primo luogo, [...]) e inducono ridondanze pronominali».<sup>1</sup> Dunque in generale l'uso accentuato del sistema pronominale rafforza da un lato il legame col “qui e ora” tipico di *Altri libertini* e dall'altra enfatizza tutta una serie di espressioni e modelli che presto diventano ritornelli e frasi fatte che accomunano il tono dei libertini. Per quanto riguarda l'abbondanza dei pronomi diversi esempi sono già presenti nel capitolo 2.2, legati alla questione della deissi e dei fatismi, e così nel capitolo 2.3, con le ridondanze pronominali causate dagli ordini marcati, saranno dunque analizzati qui solo alcuni usi particolari dei pronomi.

### 1. *Ci* attualizzante<sup>2</sup>

La particella pronominale *ci* nel parlato ha tendenzialmente perso il suo valore locativo originale, in favore di quella di rinforzo semantico e fonico per numerose forme verbali.<sup>3</sup> Si può anche ritenere che *ci* «rappresenti una valenza, assimilabile ad un oggetto indiretto, con un significato molto vago di deissi generica o di referenza estesa»<sup>4</sup>. Con il verbo *essere* l'uso di *ci*, accanto alla forma che ancora conserva valore locativo e che la distingue dall'uso copulativo del verbo, è desementizzato nelle formule presentative (cfr. punto 8 del capitolo 2.3, p. 91). Quest'uso ampliato di *ci* si mescola poi alla questione dei verbi procomplementari lessicalizzandosi e dando origini a «opposizioni come: *volere/volerci*, *andare/andarci*, *entrare/entrarci*, *mettere/mettersi*, *correre/correrci*, *rimettere/mettersi*, *tenere/tenerci* e via dicendo (anche *fare/farcela*)».<sup>5</sup> Il suo valore più chiaramente attualizzante, cioè di puro rinforzo al valore semantico del verbo che in sé rimane invariato, è visibile quando questo accompagna il verbo *avere*.

- 1) C'ho cinquanta carte [Pr 7] la Molly c'ha sessantanni [Pr 8] lo tiene lì come c'avesse un cazzo [Pr 13]  
c'ha la panza grossa del bevitore. [Pr 16] c'avevo già duecento carte che mi entravano nel naso cazzo.

<sup>1</sup> Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 261.

<sup>2</sup> Nonostante si tratti di un aspetto di carattere sintattico (o morfosintattico), il fenomeno si lega comunque all'aumento della presenza di pronomi nel parlato e così trova una posizione migliore in questo capitolo.

<sup>3</sup> Cfr. Sabatini, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiana*, cit., p. 160.

<sup>4</sup> Berretta, *I pronomi clittici nell'italiano parlato*, in G. Holtus, E. Radtke (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, cit., p. 202.

<sup>5</sup> D'Achille, *Sintassi nel parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, cit., 1990, p. 261. La questione dei verbi pronominali verrà meglio approfondita in seguito.

[Pr 17] e lui se la ride ma ci ha un po' di fifa. [MI 27] in alto c'ha degli archi e delle guglie ricamate [MI 28] ci ha due mutande una sull'altra [...] e ci ha anche tre maglioline [...] e ci ha anche delle croste gialle sotto le ascelle [MI 33] ci ha un vestito lungo alla gaucha [...] quando cammina controtuce gli si vedono le gambe e le cosce che ce le ha veramente belle, sul serio. [MI 35] c'ha il pelo d'agnello riccioluto sui sedili divanetto [MI 37] soprattutto Giulio che c'ha proprio la stoffa magica dell'artista e del capobanda [MI 39] lei risponde che non c'ha casa [Vi 58] c'hai l'invidia del pene [Vi 65] lui c'ha il viziuto di andare anche con le donne. [Vi 66] io ci ho un fiatone [Vi 70] tu c'hai qualcosa di rognia dentro [Vi 76] guarda lì ci hai già la pancia gonfia [Vi 78] ci ho avuto una fifa che... [Vi 83] quando uno ci ha i cazzi suoi [Vi 85] c'ha anche tante bustine di neve [SC 99] la carcassa della seicento traballa come c'avesse la scossa [SC 100] chiede se c'abbiamo del fumo [SC 101] questo qui non c'ha più senno [SC 103] dare calcinulo al tempo che c'ha proprio solo bisogno d'essere così strapazzato [AL 108] ci ha dei capelli lunghissimi e riccioloni [AL 108] Miro che coi numeri che c'ha si può fare Keith Carradine [AL 109] ci aveva un po' l'appannatura con tutto quel fumo [AL 118] accendervi una sigaretta se c'avete il vizio [Ab 132] ci ho più grano di quel che ho contato l'ultima volta [Ab 135-136] ci avrò sì e no quindici anni [Ab 136] io ci ho fame amico mio una gran fame [Ab 140] ognuno c'ha il percorso suo. [Ab 143-144]

La frequenza dell'uso con *avere* è altissima e la sua resa grafica alterna liberamente fra la forma separata e quella con apostrofo. L'incertezza sulla resa grafica rende ancora di più l'idea di una forma instabile, molto spontanea e che si lega a necessità enfatiche.

2) La macchina di Zerozerosette, ah se gliel'avessimo [SC 103] ah se gliel'avessi io un bestione così [Ab 139]

In questi casi, nella realizzazione Tondelliana, il pronome *ci* viene sostituito da *gli* incrociandosi da un lato con la diffusa alternanza delle due forme, che conferma «lo statuto incerto di *ci* e la sua potenziale espansione nella 3a persona»<sup>6</sup> e viceversa di *gli* al suo posto. Dall'altro lato però crea un effetto di ricercatezza riproducendo forme scolastiche che suonano simili a toscanismi o aulicismi, soprattutto nelle due esclamative ottative.

3) L'Edy li invita a bere in un locale di cui è mezzapadrona e anche se è chiuso a quest'ora di pomeriggio ci tiene le chiavi [AL 121] magari ci tenessimo i soldi per fare il pieno al ronzinante [Ab 143]

Il modello arriva a contagiare anche *tenere* possessivo. Negli esempi che precedono è abbastanza evidente che la particella *ci* non abbia valore locativo.

4) Da quando viviamo assieme anch'io ci ho preso paranoie e nevrosi e tutte le avemarie del caso [Vi 78] io ci ho fatto un patto di non fermarmi questa notte [Ab 135] come ci avete senz'altro capito [Ab 142] compagno di quelli veri che ci han capito tutto della nostra historia quotidiana [Ab 143]

L'uso enfatico e desementizzato di *ci* raggiunge anche l'uso ausiliare di *avere*, come in questi casi, creando un effetto di informalità e un aspetto poco sorvegliato. Il primo caso viene da un discorso

<sup>6</sup> Berretta, *Ci vs. gli "a lui, a lei, a loro": un microsistema in crisi?*, in A. F. De Bellis, L. M. Savoia (a cura di), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive*. Atti del XVII Congresso Internazionale di Studi, Urbino, 11-13 settembre 1983, p. 260. Cfr. il caso di *ci* per dativo di terza persona: *A quella vacca non darci niente* [Pr 10], con la dislocazione dell'oggetto indiretto è tendenzialmente preferito *ci* a *gli* come ripresa pronominale.

riportato dal narratore, gli altri tre provengono invece dal monologo del narratore di Autobahn, la voce più incontrollata e informale della raccolta, quella che d'altronde si rivolge ai lettori chiamandoli *amici miei*.

## 2. *Si* impersonale come I persona plurale

«Il pronome clitico *si* può essere usato come soggetto indefinito davanti a qualsiasi verbo che ammetta un soggetto»<sup>7</sup> creando la costruzione nota come *si* impersonale, una forma comune nello standard e non marcata verso varianti né diatopicamente, né diafasicamente connotate. Quando però la costruzione impersonale sottintende come soggetto profondo una prima persona plurale si ha una costruzione che, sebbene frequente tutt'oggi in Toscana, Tondelli recupera come rimasuglio letterario all'interno di un piccolo repertorio di origine scolastica che evidenzia la tendenza dei libertini a volersi dare un tono con tutto il materiale linguistico disponibile. Questa tendenza, molto più evidente sul piano lessicale, permette di assimilare dalla cultura generale dei protagonisti, formule impostate che diventano ritornelli accattivanti e giochi virtuosistici.

5) Il giro l'hai in mano te e noi non si scappa. [Pr 10] Noi si sa che è tutta invidia [...] puttanaio in cui per malasorte noi si abita e che si vorrebbe veder distrutto [...] noi li si provocava [MI 25] E non si è più riuscite a vivere perché quelli giocavano sul duro e noi lo si è capito tardi. [...] Noi non si capisce bene la questione [MI 26] Comunque noi ci si ritrova ancora, in attesa di piazze migliori, anche se si sta attente a non far baccano [MI 27] E noi d'improvviso ci si stoppa e la si guarda [MI 28] Comunque noi si avanza come al centro di una navata [MI 40] Così s'intuisce il mistero, pianopiano, e si guarda tutte in mezzo al palco quella seggiola vuota e quella cuffia e ci si immagina una persona seduta lì nel vuoto che parla con la nostra voce e sente la nostra voce. [MI 42] E noi ci si rimane di merda [MI 44] Ci si vede ogni sera e a noi piace soprattutto quando ci racconta la guerra che ha fatto l'anno prima al Sinai [Vi 51] Noi la si pensa diversamente [Vi 78] Anche per Michel succede e noi non si è potuto impedir nulla. [Vi 85] E noi si rimane davanti al cancelletto impalati dalla paura [Vi 90] Noi si capisce che il primo passo dell'intorto è cominciato [AL 109] Noi non si capisce proprio come il Miro faccia [...] non lo si capisce mica tanto come da un giorno all'altro si sia messo intesta di non farsi più vedere [AL 110] Ci si è sempre ritrovati a tirar mattino [AL 111] Noi ci si sente soprattutto per telefono [AL 116] Non si è poi faticato tanto a capire quel che si doveva [AL 117] Noi tutti si sa che c'è del grosso ancora che serpeggia [AL 122] Noi si resterà in paese e saremo proprio noi a ridere [AL 123] Noi non si sa più né cosa dirgli né cosa fargli [AL 128]

In alcuni casi è solo dal contesto che si può intuire il soggetto plurale sottinteso:

6) Comunque non si vuole che loro interrompano le prove o quel che stavano facendo e si dice fate fate che noi vi guardiamo. [MI 40] Ai giardinetti Petit Sablon andiamo spesso volte perché si trova gente giovane come noi, si fuma canapa, si suona e si chiacchiera su che faremo da grandi. [Vi 51] Insieme si è sniffato parecchio [Vi 58] Così finalmente si parte, si lascia il borgo e s'imbocca l'autobrennero con le nostre tre auto incolonnate, si ritira lo scontrino e via sulla strada. [AL 130]

---

<sup>7</sup> G. Salvi, *La frase semplice*, in GGIC, vol. I, p. 116.

Si può notare che escluso il caso di *Postoristoro*, proveniente da un discorso riportato, e i casi di *Viaggio* (che si perdono nella lunghezza del racconto), la maggior parte delle comparse del *si* impersonale come I persona plurale è in *Mimi e istrioni* e in *Altri libertini*. Entrambi narrano le vicende di un gruppo compatto di amici, che spesso pensa e agisce in maniera unitaria. In quest'ottica collettiva l'uso del *si* impersonale col *noi* ha degli effetti particolari. Si è già discusso di come spesso la voce narrante sia in qualche modo coinvolta in un soggetto plurale e di come le azioni di questa siano dunque espresse al *noi* piuttosto che all'*io*. La formula impersonale trasforma l'azione del soggetto profondo, *noi*, plurale in quella di un soggetto grammaticale singolare, andando a eliminare sempre di più la pluralità degli elementi all'interno del *noi* e in qualche modo la loro volontà. Vi aggiunge inoltre anche un effetto di passività poiché: «il *si* impersonale può essere considerato il soggetto vero e proprio della proposizione in cui compare». <sup>8</sup> Ecco che ancora una volta elementi all'apparenza secondari rimangono in consonanza con tematiche importanti per l'opera quali da un lato la passività dei protagonisti di fronte allo spirito collettivo del gruppo e la necessità di distinguersi attraverso la cura del proprio aspetto (anche linguistico evidentemente).

### 3. Usi particolari del complemento indiretto pronominale

Il complemento indiretto è il più importante fra i complementi preposizionali per varietà di funzioni. Sebbene solitamente introdotto dalla preposizione *a*, «esso è pronominalizzabile con un pronome clitico dativo»<sup>9</sup>, creando altre forme pronominali che oltre ad arricchirne il generale affollamento, contribuiscono ancora una volta a effetti enfatici o partecipativi. Il primo caso è quello del dativo etico, che «indica la persona che partecipa emotivamente all'evento espresso nella frase. Non è mai obbligatorio ed è sempre espresso da un pronome clitico». <sup>10</sup>

7) C'ho cinquanta carte perdio, non farmele marcire [Pr 7] Niente, quel mio uomo non si fa vivo, il Tony non si vede proprio e io l'immagino a bucarsi dentro un bidone della spazzatura [...] qui il mio Tony mi muore per una striccinata troppo dura e io allora come farò? [MI 33] Ci annegano sotto gli occhi [AL 110] Ce lo vediamo sbucare davanti [AL 110] basta alzare gli occhi e te li trovi intrecciati lì [AL 114]

Di questi esempi si può notare come nel brano di *Mimi e istrioni* la partecipazione di Pia alle ipotetiche sofferenze del suo amante Tony sia resa attraverso un piccolo armamentario patetico, costituito dai possessivi che caratterizzano l'amante in *quel mio Tony* e in *il mio Tony* (con effetto simile agli appelli a distanza già visti nel capitolo 2.3); poi i riferimenti alla prima persona singolare: *io l'immagino*, *io allora come farò?* che teatralizza la sofferenza di Pia e infine *mi muore*, dove il pronome dativo *mi* indica appunto la partecipazione emotiva, la ricaduta che la morte di Tony avrebbe su Pia.

La seconda funzione particolare che può svolgere il complemento indiretto è quella benefattiva: «indica nell'interesse (o a scapito) di chi avviene l'evento espresso nella frase». <sup>11</sup> Quando il verbo che regge la frase è un trivalente che allora avrà un soggetto, un oggetto e un

<sup>8</sup> Ivi, p. 117.

<sup>9</sup> Ivi, p. 73.

<sup>10</sup> Ivi, p. 77.

<sup>11</sup> Ivi, p. 76.

beneficiario, il pronome si riferisce normalmente al beneficiario. Quando invece si usa un verbo bivalente in cui il soggetto è virtualmente il beneficiario dell'azione che compie, il pronome diventa riflessivo e ancora una volta serve ad indicare una partecipazione intensa.

8) Di queste squisitezze non hanno mica l'occasione di vedersele in tavola ogni giorno [Vi 55] a me piace starmelo a sentire con quella sua parlata fiorentina [Vi 61] Gigi s'è preso l'infezione al piede [Vi 67] Per guardarmelo anche solo passare davanti. [Vi 77] Nemmeno il tempo di bersi un cioccolato da Zanarini [AL 107] Sta sempre a mangiarsi cioccolata [AL 108] Un mese di telefonate al gestore mi sono fatto [AL 110] Io mi guardo spesso la televisione [AL 116] Si mangerebbero l'Andrea anche sul momento [AL 122] L'acqua e la neve che s'è preso sul cavalcavia [AL 127]

*Bersi*<sup>12</sup> e *mangiarsi* sono abbastanza diffusi e rappresentano il caso più comune di questa costruzione. Riguardano in qualche modo una sfera edonistica, con il mangiare che può valere figurativamente anche per eventuali partner amorosi. Anche *guardare* a sua volta si riferisce sia alla televisione che ai possibili amanti. Il piacere in tutte le sue forme è un tema fondamentale della raccolta, oltre che parte integrante del sistema dei valori dei giovani in genere e trova anche attraverso questa formula pronominale una sua più efficace realizzazione. Il costrutto oggi è generalmente accettato in contesti non troppo formali, legati più che altro all'effettiva possibilità di parlare del coinvolgimento emotivo di questo tipo di azioni.<sup>13</sup> Assume però un aspetto confuso e poco sorvegliato quando si unisce ad altre forme particolari, causando eventuali spostamenti dei pronomi e rendendo poco chiara la struttura, come per *a me piace starmelo a sentire*, dove oltre alla costruzione con *piacere* si unisce la perifrasi con *stare a + infinito*.

Il complemento indiretto infine può essere usato anche per indicare un possessore:

9) Gli si è addormentato sulla spalla [AL 122] Ora t'ho capito l'inganno [Ab 138]

I due pronomi potrebbero essere facilmente sciolti attraverso aggettivi possessivi: *sulla sua spalla* e *il tuo inganno*.

#### 4. Pronomi pleonastici

Nel capitolo 2.3 (punto 4) sono già stati analizzati alcuni pleonasmi di pronomi dovuti a tematizzazioni e topicalizzazioni, ma come i precedenti punti di questo capitolo hanno già dimostrato l'uso dei pronomi non si lega solo a funzioni comunicative. Vi sono però, oltre agli usi codificati e in qualche modo accettati, almeno nel neostandard o nei contesti informali, dei casi di pleonaso che gemmano per contatto da strutture simili o semplicemente si generano nella scarsa confidenza dei narratori con l'uso corretto dei pronomi.

10) Andrea s'è avvicinato e s'è preso l'armonica [AL 118]

---

<sup>12</sup> A parte è da evidenziare anche la ristrutturazione riflessiva del verbo *bere*, che senza oggetto diretto assume il significato di "ubriacarsi": *così mi bevo davvero tanto e faccio un gran miscuglio in pancia con birre e frizzantini* [MI 41]; *Io mi sono bevuto nell'attesa* [Vi 77]

<sup>13</sup> Cfr. l'analisi redatta da M. Bellina, reperibile alla sezione *Consulenza linguistica* nel sito dell'Accademia della Crusca, reperibile all'indirizzo: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/mangiarsi-una-pizza-fumarsi-una-sigaretta-ascoltarsi-una-canzone/1123>

Qui il verbo pronominale intransitivo *avvicinarsi* causa per contatto la trasformazione anche del verbo *prendere* in un riflessivo, senza che ve ne sia alcuna necessità. Non c'è qui alcuna intenzione enfatica, né alcuna partecipazione emotiva da parte di Andrea, ma solo una svista del narratore che costruisce i due verbi vicini allo stesso modo.

11) Ma l'Anna [...] è ancora bella e col Gigi si chiavano subito [Vi 69] S'incontra casualmente l'Andrea con la Ela. [AL 125]

I verbi *chiavare* e *incontrare* possono prevedere la costruzione al riflessivo reciproco che qui è in qualche modo sottintesa, ma non realizzata correttamente. Il riflessivo reciproco si costruisce con verbo e soggetto plurali: in entrambe le frasi però il soggetto è singolare e diventa solo virtualmente plurale attraverso un complemento di compagnia, in più nella seconda anche il verbo è al singolare.

12) Se la vincono sempre [Vi 64] Io devo ancora imparare a reggermi con tranquillità questi rapporti [Vi 78] Uno non può mica starsela a menare per tutta la vita se è così, ma piuttosto viversi bene e anche meglio degli altri. [Vi 79] Dovrei avere del tempo per impararmi a vivere bene queste cose [AL 120]

La partecipazione emotiva in questi esempi è ovvia, ma non sono propriamente esempi di dativo etico, poiché questa costruzione solitamente prevede che l'azione sia indipendente dall'agire di chi poi è segnalato come emotivamente coinvolto attraverso il pronome. Per esempio, al punto 3 (p. 98) di questo capitolo, in *te li trovi intrecciati*, *trovare* nonostante abbia come soggetto lo stesso *tu* richiamato dal dativo *te* è un verbo che indica, in questa accezione, un evento indipendente dall'effettivo agire del suo soggetto grammaticale. In questo modo allora il *te* coinvolge emotivamente la persona che si trova ad esperire la situazione. Nei casi qui presentati però, i verbi contemplano già il coinvolgimento attivo del loro soggetto e non prevederebbero invece alcuna costruzione riflessiva, nemmeno per un beneficiario, come i casi di *mangiarsi*, *bersi* e *guardarsi*.

13) Non so giammai né perché venni al mondo né cosa sia il mondo né cosa io stesso mi sia [Ab 132]

In quest'ultimo caso, oltre a valere quanto detto per gli esempi precedenti, il *mi sia* assume una sfumatura letteraria o melodrammatica che si unisce a quell'effetto di rimasuglio scolastico usato per darsi un tono.

\*\*\*

Come si è già visto la regola per cui pochi tipi noti si presentano con altissima frequenza è solida su qualunque piano della lingua sia nella grammatica del parlato che nello stile di Tondelli. La conseguenza diretta di ciò è l'abitudine a dire più cose con diverse combinazioni delle stesse parole, a sua volta però rende queste stesse parole vaghe e dipendenti da altri elementi a specificarne il significato. Questa tendenza ha ovviamente la sua realizzazione più compiuta sul piano lessicale, non senza però delle ricadute su quello morfologico e nello specifico sulla morfologia verbale. La frequenza di verbi polisemici ha come prima conseguenza la necessità di specificarne il significato mediante l'unione con pronomi, preposizioni, avverbi e altri verbi creando perifrasi e in senso più ampio giri di parole per chiarire l'ambiguità dovuta all'ampio numero di significati. Non solo però il repertorio lessicale, ma anche i paradigmi si restringono nel parlato, che «sottoutilizza lievemente

l'articolazione dei tempi, modi e diatesi, ma cura [...] l'espressione della modalità»,<sup>14</sup> i tempi verbali del modo indicativo possono così assumere funzioni modali.

### 5. Futuro epistemico

Il tempo futuro può avere numerosi utilizzi modali, fra cui spicca senza dubbio quello epistemico, che permette, al futuro semplice, di formulare «una deduzione soggettiva del parlante circa la situazione presente»,<sup>15</sup> e al futuro composto, di «esprimere un'ipotesi attuale circa un evento passato».<sup>16</sup>

14) Ibrahim starà bestemmiando perché è tardissimo. [Vi 58] Gigi sarà ormai lontano un centinaio di chilometri [Vi 62] Da quando sono partito tre anni fa sarò tornato non più di cinque volte [Vi 89] Avrà sì e no i nostri ventidue anni [AL 109] L'Andrea è appena rientrato e saranno ormai le sei. [AL 115]

Il futuro è intrinsecamente il tempo dell'incertezza, in cui si concentrano e si sfogano dunque le insicurezze e i dubbi dei protagonisti: alla voce narrante di *Viaggio* il futuro permette di ipotizzare le prospettive più ostili alla conservazione dei nuovi rapporti allacciati ad Amsterdam:

15) È una sera un po' piagnona perché sembra che non ci si debba mai più rivedere, campassimo pure centanni, gli indirizzi si perderanno fra i cassetti e gli inchiostri svaporeranno e le voci si scorderanno e tutto il resto si scioglierà piano piano, per cui sappiamo che sono gli ultimi momenti, però chissà [Vi 61]

### 6. Valori modali dell'indicativo imperfetto

Il tempo imperfetto possiede alcuni valori modali che operano «una sorta di traslazione dal mondo reale in un altro, frutto di immaginazione o di supposizione».<sup>17</sup> L'uso modale più frequente è quello irreali o controfattuale, dove esprime qualcosa che non è accaduto, con valori simili alla combinazione congiuntivo/condizionale:

16) Se mi svuotavano il pellicciotto ci facevano un altro supermarket [MI 33] Tutti nello stesso ateneo bolognese, anche quei paraculi del Vincenzo Manfredini o dell'Alfredo Canerelli che potevano benissimo frequentare giurisprudenza a Modena [AL 108] lo ha fatto solo per vedere se lui lo amava veramente, che voleva metterlo alla prova perché non avrebbe sopportato d'esser trattato come una marchetta e se lui s'incazzava per quello scherzettino da bambini allora voleva dire che non l'amava manco per il cazzo [AL 127-128]

Può assumere anche valore imminente:

17) Ed è davvero un brutto risveglio perché ormai ero più di qua che di là [Vi 93]

Altre volte l'imperfetto compare in delle costruzioni che vanno a contraddire dei pensieri o delle ipotesi precedenti:

---

<sup>14</sup> Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 261.

<sup>15</sup> P.M. Bertinetto, *Il verbo*, in GGIC, vol. II, p. 118.

<sup>16</sup> Ivi, p. 123.

<sup>17</sup> Ivi, 80.

18) Ma poi intravediamo oltre il porticato del Broletto una sfumatura azzurra lampeggiante e capiamo che si deve lasciar lo spettacolo e prendere le ciclo e scappare, ma era soltanto un'autoambulanza che portava a casa una morta [MI 29] Ho gridato terremoto, terremoto e la gente ha urlato, però ero solo io [Vi 85]

## 7. Verbi procomplementari

Nel parlato, come si è visto, il sistema dei pronomi viene sfruttato ben oltre le normali funzioni deittiche e anaforiche, dato che in molti contesti assumono generiche funzioni di supporto e rinforzo del verbo (*ci* attualizzante, dativo etico, riflessivi impropri o pleonastici...). Mentre però tutti i casi già analizzati vanno a intensificare sempre il legame fra l'azione e qualcuno (può essere il soggetto, ma anche un beneficiario o un osservatore esterno coinvolto emotivamente), nei verbi procomplementari<sup>18</sup> i pronomi si uniscono al verbo per intensificare il significato proprio dell'azione o per mutarlo.

Stiamo parlando di verbi come *prendersela*, *avercela*, *esserci*, *andarsene*, *fregarsene*, *darla vinta*, ecc. dove uno o più clitici, di natura non (più) esclusivamente pronominale, sono stati incorporati dalla struttura argomentale di un verbo dando origine ad un nuovo verbo dal significato spesso molto distante dal verbo che funge da base.<sup>19</sup>

I verbi procomplementari contribuiscono da un lato al superamento della povertà lessicale del canale orale e dall'altra alla generica intensificazione che colpisce oltre che il parlato in generale, nello specifico quello giovanile. Così verbi come *andarsene* e *tornarsene* come segnala il GRADIT, hanno solo valore intensivo:

19) Se ne andrà giù per la latrina e soffocherà nel buco delle fogne. [Pr 21] e finalmente se n'è andato [Vi 50] noi ce ne andiamo [Vi 62] se ne va bestemmiando a prenderlo [SC 101] e oplà se ne va [AL 109] Per un po' ce ne andremo via [AL 108] allora si alza e se ne va rosso dalla rabbia [AL 126]

20) Comprare quel che c'è da comprare e tornarsene in Italia [Vi 50] dopo se ne torna al suo tavolo [SC 101] dice che è stato bene ma deve tornarsene a Mantova [Vi 92] l'Andrea deve tornarsene a dormire dal Miro [AL 119]

Calchi di questi due, ma non lessicalizzati né attestati sono i seguenti:

21) Sai che bella gioia starsene in quarantena coi paesani [AL 108] e me ne sto lì nel sacco a pelo sdraiato in terra [AL 116] l'Andrea che non vede l'ora di fuggirsene [AL 125-126] così me ne corro [Ab 135] me ne giro col naso all'aria [Ab 142] io me ne parto [Ab 143]<sup>20</sup>

Altrettanto intensivo sembra l'uso di *ridersela*:<sup>21</sup>

<sup>18</sup> La definizione è di Tullio De Mauro, cfr. voce *Verbi procomplementari* nel GRADIT.

<sup>19</sup> C. Sforza, *Verbi procomplementari: un'analisi descrittiva e una proposta didattica*, [Tesi di laurea non pubblicata], Università per Stranieri di Perugia, 2018-2019, p. 9.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, p. 94, per *starsene* e *partirsene*, non presenti nel GRADIT, ma che Sforza considera analoghi a *tornarsene*.

<sup>21</sup> Il GRADIT riporta anche significati leggermente più specifici: «mostrare un'espressione ridente, più o meno divertita e, talora, sfontente»; «non preoccuparsi, infischinarsene».

22) E lui se la ride [MI 27] le altre due che se la ridono [MI 37] ma io sono sempre piegato in due che me la rido [Vi 55] quello non capisce ma se la ride con questi matti di italiani [Vi 62] e noi ce la ridiamo perché andiamo benone [Vi 81] e se la ride di nascosto a vedere l'Edy così rimbeccato [AL 121]

Con significati effettivamente diversi dalle basi: *avercela*, «essere offeso, arrabbiato»: <sup>22</sup>

23) Con chi gliel'hai accidenti <sup>23</sup> [Vi 78]

*Farcela*, «avere successo, riuscire in qualcosa» o «riuscire a portare a termine qualcosa»:

24) Gliela fai a stare in piedi? [Pr 7] e ci abbracciamo forte e diciamo forza forza che gliela fa [MI 48] non gliela faccio più a continuare la commedia del grand-chef [Vi 55] dice che non gliela fa più [Vi 67] non gliela faccio a stare sveglio [Vi 77] da solo non gliela faccio, è difficile è difficile [Vi 77] ma lui è lento e non gliela fa [Vi 90] eddai che gliel'abbiamo ormai fatta [Vi 90] ma senza buchi non gliela faccio [Vi 92] Andrea non gliela fa più a restare [AL 126]

*Menarsela*, «perdere tempo in ciance, tirarla per le lunghe»:

25) Sempre menarsela con facce di merda [Pr 23] non bisogna menarsela tanto con l'alcool e i buchi e i soldi [Vi 91] si rimane poi lì tutta la notte a menarsela su e giù dagli anni [SC 101] ma se è così, non menatevela tanto [Ab 133]

*Passarsela*, «condurre un'esistenza, stare, vivere»:

26) Insomma inizia settembre e ce la passiamo abbastanza bene [Vi 80]

*Prendersela*, «offendersi, mostrarsi offeso»:

27) Quando Ruby rientra gli dico che bella roba ho combinato cazzo, lui se la prende [SC 101]

*Volerci*, <sup>24</sup> «essere necessario»:

28) Mi ci è voluta mezza bottiglia di gin per riprendere sonno [Vi 50] non gli ci vuole molto a dire aprì il culo [Vi 95]

## 8. Verbi sintagmatici <sup>25</sup>

Come per i procomplementari, anche la categoria dei sintagmatici comprende un gruppo di verbi (facenti parte di un lessico base altamente disponibile) che vengono modificati attraverso l'aggiunta di altri elementi grammaticali (a sua volta un numero ristretto di elementi fondamentali), sempre per ottenere, con poche parole, le più numerose combinazioni di significati. Possono

<sup>22</sup> Le definizioni dei procomplementari provengono tutte dal GRADIT, eccetto dove indicato diversamente.

<sup>23</sup> In *avercela* e *farcela* torna la tendenza a scambiare *ci* e *gli*, già evidenziata per il *ci* attualizzante.

<sup>24</sup> Cfr. Sforza, *Verbi procomplementari: un'analisi descrittiva e una proposta didattica*, cit., p. 63: «una sfumatura soggettiva si può comunque ottenere per mezzo di un costituente, semanticamente un esperiente, espresso al dativo, di tipo pronominale».

<sup>25</sup> Questo fenomeno avrebbe potuto meritare spazio nella sezione dedicata al lessico ma i verbi sintagmatici «si collocano in una zona grigia tra morfologia e lessico: non pare che si possa formulare una regola morfologia (ad esempio di formazione di parola) per generarli» in R. Simone, *Esistono verbi sintagmatici in italiano?*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 3, 1996, p. 49.

dunque essere descritti come: «sintagmi formati da una testa verbale e da un complemento costituito da una “particella” (originariamente un avverbio), uniti da una coesione sintattica di grado elevato al punto che non si può commutare il [verbo sintagmatico] intero con una sola delle sue parti».<sup>26</sup> Il risultato di quest’unione dunque è un insieme di verbi polirematici con una forte «idiomaticità semantica».<sup>27</sup> Per descriverli mi riferirò principalmente alla lista stilata da Monica Cini,<sup>28</sup> segnalando se sono qui presenti, assenti o indicati con significati diversi da quelli utilizzati da Tondelli.

Sono usati propriamente: *pensarci sopra*,<sup>29</sup> «riflettere attentamente su qlsa»:

29) Non ho tempo per pensarci sopra troppo [Vi 84]

Venire fuori, «uscire»:

30) Vedo venir fuori di corsa ogni cosa dalla mia pancia [Ab 143]

*Venire su*, «salire, crescere, svilupparsi» ma anche, segnalato come regionale, «non digerire»:

31) Vengon su come ranocchie [AL 109] Quando vien su la scoglionatura [Ab 131] Se mi fermo poi vien su la malinconia del viaggiatore [Ab 135] Guardo il mattino che vien su [Ab 143]

Leggermente improprio è il primo caso, poiché il narratore di *Altri libertini* sta parlando delle ragazze che escono dalla piscina, mentre figurato è l’ultimo in riferimento al sole che sorge. Un uso figurato è presente anche in riferimento alla *malinconia* e alla *scoglionatura* in uno scambio fra sensazioni fisiche e psicologiche che caratterizza tutto *Autobahn*. *Venire su* dunque crea un effetto espressivo, trasformando un malessere psicologico in un movimento concreto, e grottesco, per l’associazione non casuale al vomito. Come si sa già infatti il protagonista del racconto si svuoterà figurativamente e concretamente di ciò che ha dentro nel finale del racconto, libero così di continuare il suo viaggio.

*Mettere giù*, «posare, deporre», è usato figurativamente:

32) Metto giù le lacrime in silenzio [Vi 79]

L’uso è un po’ vago, ma il significato dovrebbe essere qualcosa simile a “continuo a piangere”, reso attraverso il verbo sintagmatico in maniera più espressiva.

*Saltare fuori*, «apparire improvvisamente, farsi avanti», è usato solo come variante più intensa di “uscire”:

33) Abbiamo acceso lo stereo [...] e urliamo la music che salta fuori [SC 103]

*Fare su*, «raccolgere frettolosamente e confusamente», ha qui un significato diverso, più vicino ad “accumulare”:

34) Quel poco di Laurent Perrier che si riesce a fare su stracchiando il prezzo [AL 107]

---

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> M. Cini, *I verbi sintagmatici in italiano: una proposta di descrizione*, in *idem* (a cura di) *I verbi sintagmatici in italiano e nelle varietà dialettali*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008, p. 43.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 54-59, le definizioni dei seguenti verbi sono sempre prese dalla lista in questione.

<sup>29</sup> Cini riporta solo *pensarci su*, ma il GRADIT, alla voce *pensare*, conferma l’interscambiabilità delle due forme.

*Scappar giù*, non è segnalato da Cini, ma funziona bene a comunicare l'idea di “uscire frettolosamente (dall'auto)”:

35) Parcheggio la mia cinquecento ma prima di scappar giù [Ab 135]

Simone, a differenza di Cini, contempla come possibili sintagmatici anche i casi in cui «la particella ripete o intensifica l'informazione del verbo». <sup>30</sup> Effettivamente questi verbi sfuggirebbero al criterio dell'idiomaticità semantica, presentandosi infatti col significato della loro base, solo intensificato o ribadito. Non sono dunque sintagmatici propri, né neoformazioni tondeggianti ad essi assimilabili. Vanno in ogni caso riportati come parte dell'armamentario espressivo tondeggiano, in quanto ennesimo strumento per ottenere un linguaggio enfatico e iperbolico. Da un lato abbiamo quindi i casi in cui la particella avverbiale intensifica il significato del verbo:

36) Con tutta la sua grincia appiccicata su [MI 33] Dopo l'osteria siam tutti fradici che non abbiamo la forza nemmeno di rollar su uno spino [MI 42] Poi lei dice che faccio la lagna e di smetterla lì [Vi 91] sbattere giù gli incartamenti [AL 107]

Dall'altro quelli in cui l'avverbio ribadisce l'informazione direzionale già contenuta nel significato del verbo:

37) Lascio che il mio sangue sbuchi fuori di sotto la porta [Vi 93] Ha lasciato la sua seicento lungo il piazzale coi fari accesi tanto era sicuro di rimorchiarli. Salgo su [SC 98] Allora il Miro s'alza su [AL 129]

Chiudono la questione due ultimi casi in cui si ha un leggero cortocircuito fra il valore locativo e quello enfatico:

38) Quasi gli chiamo su il coro di New Mondina Centoradio [AL 111] Non si dava pace d'esser piantata e smessa lì come una trojetta [AL 123]

Nel primo caso *chiamare* è intenso come “far venire”, *su* invece oscilla fra un valore enfatico e uno locativo di “in sua direzione”. Complessivamente l'espressione intende qualcosa come “gli mando addosso/contro il coro...”. Nel secondo caso il significato di “mettere da parte, abbandonare”<sup>31</sup> (specialmente degli abiti che non si portano più) del verbo *smettere* si fonde con quello locativo di *mettere*, con *lì* che indicando un luogo generico ne trasforma nuovamente il significato in “abbandonare”.

## 9. Perifrasi

Un altro strumento che supplisce al restringimento dei paradigmi è la cura del valore aspettuale dei verbi attraverso le perifrasi. Pier Marco Bertinetto, nella GGIC, elenca i requisiti per descrivere una costruzione come perifrasi verbale:

---

<sup>30</sup> Simone, *Esistono verbi sintagmatici in italiano?*, cit., p. 54.

<sup>31</sup> Cfr. GRADIT.

(A) Integrazione semantica dei costituenti: una perifrasi esprime un significato complesso, non riconducibile alla mera somma dei significati dei lessemi componenti. (B) Struttura morfologica: una perifrasi verbale consta di un verbo modificatore, coniugato ad un qualche Tempo verbale, e di un verbo principale, coniugato ad uno dei modi non finiti (gerundio, participio, infinito). Non è indispensabile che esistano elementi di raccordo: quando esistono, sono quasi sempre delle preposizioni. (C) Natura dei modificatori: i verbi modificatori sono in numero limitato (benché l'inventario sia potenzialmente aperto), e appaiono per lo più soggetti a un processo di desementizzazione. (D) Generalizzazione lessicale: una perifrasi autentica dovrebbe idealmente potersi applicare a qualunque verbo del lessico [...] (E) Rilevanza tempo-aspettuale: una perifrasi verbale tende, nella maggior parte dei casi, ad esprimere informazioni direttamente rilevanti per questo particolare dominio della semantica.<sup>32</sup>

Lo stesso Bertinetto segnala che le perifrasi fasali, cioè quelle «che si riferiscono a ad una particolare fase dello svolgimento di un dato processo»,<sup>33</sup> non rispondono bene ai criteri A e C, le considera dunque meno perifrastiche rispetto per esempio alla ben più normale perifrasi progressiva *stare + gerundio*. Ciò non nega dunque la perifrasticità delle costruzioni fasali ma le pone a margine di uno spettro complesso, mantenendo il verbo modificatore una parziale autonomia semantica.<sup>34</sup> Sono però proprio le perifrasi fasali (e nello specifico le incoative) ad aggiungere una connotazione orale ed espressiva, mentre quelle gerundive o abituali<sup>35</sup> non marcano allo stesso modo nessuna variante o intento particolare, essendo grossomodo acclimatate in qualunque registro.

Le perifrasi fasali che compaiono più spesso sono quelle incoative, composte da *cominciare a/iniziare a/prendere a/mettersi a + infinito*:

39) L'Udella allora [...] prende a incazzarsi. [MI 30] e prendiamo a girare tutte abbracciate e cantare la Marsigliese o la Contessa [MI 42] io prendo a ridere a vedere il Gigi tutto lessato [Vi 54] e a Correggio prende a nevicare [Vi 92] Lucio prende a dire che vuole subito quello che gli si era promesso [SC 105] prende a nevicare nei giorni seguenti [AL 116]

40) Vedo l'Anna che prima comincia a sbiancare [Vi 69] quando si comincia a buttar fuori non ci si controlla più [AL 120] allora il Miro ha cominciato a sciogliersi che quasi mollava il volante e ha cominciato a realizzare che forse quella notte, a letto, non sarebbe stato solo [AL 122]

Nell'ultimo esempio la ripetizione di *ha cominciato* né conferma il valore più grammaticale che semantico, con la possibilità quindi di ripeterlo a stretto contatto senza effetti troppo pesanti di ridondanza.

41) Quando esco inizio ad aspettarlo [Vi 81] Ma ha iniziato a dirsi resisti, resisti [AL 122]

42) Ibrahim si mette col capo a terra a far scongiuri [Vi 56] gliel'ho sbattuto in testa alla Tony che s'è messa a sanguinare [Vi 65] Andrea s'è messo a fare il fedifrago [AL 117] Si sono messi a suonare la

<sup>32</sup> Bertinetto, *Il verbo*, cit., pp. 129-130.

<sup>33</sup> Ivi, p. 152.

<sup>34</sup> Cfr. ivi, p. 130-131.

<sup>35</sup> Cfr. l'elenco di Bertinetto, ivi 129.

chitarra [AL 118] Così Miro prende a bestemmiare e ululare, poi pensa che così non risolverà un cazzo allora si mette a fare l'autostop [AL 127]

Vista l'alta frequenza di questi costrutti è facile che si mescolino ad altri di quelli già analizzati, *mettersi a* oltre a valere come perifrasi incoativa è anche procomplementare.

Ha valore incoativo anche *venire a* + infinito che «può anche indicare l'inizio di un fatto, di uno stato: *guai se la cosa si venisse a sapere!*; analogam., con un sostantivo deverbale: v. *a conoscenza di qualche cosa*, v. *a maturazione*».<sup>36</sup>

43) Di Nanni invece veggo a sapere troppo tardi [MI 48] Sopra ai piedi viene a cominciare un fumiciattolo [Ab 143]

Quando a introdurre la perifrasi sono invece verbi come *riprendere* o *ricominciare*, si ha allora una perifrasi resuntiva:<sup>37</sup>

44) Riprende a favellare e darsi schiaffetti [AL 129]

Creano perifrasi di valore incoativo anche verbi diversi rispetto a quelli usuali:

45) Noi subito ci spaventiamo ma poi ci gettiamo a ridere perché [Vi 56]

*Ci gettiamo a ridere* ricorda per esempio *scoppiare a ridere*, dove appunto *scoppiare*, come *gettarsi*, viene desemantizzato e aggiunge un effetto enfatico, non essendo però lessicalizzato come la forma *scoppiare* il risultato è ancora più iperbolico, il narratore cerca una forma bizzarra e nuova per rendere l'eccezionalità della risata in questione.

46) Mi trovo a svicolare [Ab 136]

*Trovarsi*, in questo caso, mantiene un suo valore semantico specifico, quello di essere in una determinata situazione,<sup>38</sup> però il valore complessivo della perifrasi non sta nella semplice somma delle sue parti e così assume una sfumatura da un lato passiva e dall'altro incoativa.

47) Lettori amici miei, vi passo a fare il menastorie [Ab 132] passo a dirvi le menate che vi devo [Ab 133]

È di carattere un po' vago, usata solo dal protagonista di *Autobahn*, questa forma *passare a* che ancora una volta assume una sfumatura incoativa, con in più l'effettivo valore semantico di passaggio da un'azione ad un'altra.

Abbastanza frequente è anche la perifrasi continuativa:<sup>39</sup>

48) Continuava a chiedere a tutti di portarla in campagna [Pr 15] Bibò continua a sudare [Pr 22] lei continua a blaterare [MI 30] ha continuato a menarla [Vi 50] lo studente continua a fumare celtiques una dietro l'altra [Vi 82] noi si continua a bere e parlottare [SC 101] gli altri continuano a suonare e

<sup>36</sup> *Vocabolario online Treccani*, alla voce *venire*, consultabile all'indirizzo: <https://www.treccani.it/vocabolario/venire/>.

<sup>37</sup> Cfr. Bertinetto, *Il verbo*, cit., p. 155.

<sup>38</sup> Cfr. GRADIT.

<sup>39</sup> Cfr. Bertinetto, *Il verbo*, cit., p. 156.

ballare [AL 119] la Ela continua a dir che sta male [AL 120] Andrea che Miro continua a tenere stretto al braccio [AL 121]

Un'ultima perifrasi frequente è quella di valore durativo formata da *stare a* + infinito:<sup>40</sup>

49) Noi crediamo oddio quello ci manda i leoni nella fossa e noi star lì a guardare [MI 42] i momenti vanno integrati e non si può soltanto starsela a menare senza prender coscienza [MI 44] chiacchieriamo e a me piace starmelo a sentire con quella sua parlata fiorentina [Vi 61] non stare a scazzare [Vi 73] me ne sto dunque per i cazzi miei a leggere quel che c'è scritto sul muro [MI 41] il Miro se ne sta lì a guardare a lacrimare [AL 116] stanno a far l'amore [AL 120]

Spesso può essere rafforzato da un *lì* (con valore simile a quello usato nei verbi sintagmatici) o da un pronome riflessivo pleonastico. L'effetto di questa perifrasi è abbastanza ridondate, in tutti i casi potrebbe essere sostituita più agilmente dal verbo principale coniugato al tempo corretto. Si aggiunge ai numerosi strumenti per rendere la verbosità del parlato.

50) Restiamo una settimana a fumare e spinellare. [Vi 73]

La perifrasi può essere costruita anche con *restare*, incrociandosi però anche col suo originale valore semantico e comunicando quindi qui che i soggetti, Dilo e il protagonista, rimangono effettivamente in vacanza in Marocco per una settimana.

51) È sempre lì a sospirare e bramare e gocciolare di ti amo [AL 123]

Quest'ultima variante assume forse una sfumatura iterativa/continuativa, ma è comunque assimilabile al tipo *stare (lì) a* + infinito.

#### 10. *Succede che...*

La tendenza al giro di parole, oltre alle strutture perifrastiche codificate, è abbastanza diffusa nella scrittura tondelliana; è sempre un tratto che si sposa alla verbosità e ripetitività del parlato e che crea facilmente ritornelli e formule fisse. Una nello specifico spicca per frequenza: la formula impersonale del *succede che*. *Succede* è un verbo impersonale che prevede la possibilità di una costruzione soggettiva: forma un agile introduttore per nuovi eventi e colpi di scena all'interno di un racconto. Rimbalza infatti nella voce dei narratori che si abbandonano ai racconti più lunghi (*Mimi e istrioni*, *Viaggio e Altri libertini*) e così permette di aprire nuove sequenze e creare un vago ordine dei fatti. Oltre a questo però la formula *succede che* aggiunge un senso di ineluttabilità agli eventi, privandoli di un soggetto. In qualità di formula impersonale si aggiunge quindi a quel piccolo campionario di strumenti che accentuano la passività dei protagonisti.

52) Così succede che ci fan terra bruciata intorno [MI 25] ma una sera succede che siamo così ubriache che non ce ne impipa proprio nulla [MI 27] succede che una sera che siamo a trasmettere della desinenza *a* nella poesia e dal pomeriggio siamo lì con altre ragazze a preparare il materiale eccettera eccettera e c'è anche l'amministratrice della Responsabilità Limitata, cioè l'Udelia, la Sylvia chiude i microfoni [MI 29-

---

<sup>40</sup> Cfr. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 261.

30] li succede che la nostra idea diventa proprio così quando ci mettiamo a chiacchierare con loro e pensiamo di fare un filmato [MI 43] dopo succede che io lo raggiungo e quando gli sono proprio al fianco gli do una spallata ridendo [Vi 60] allora in stazione succede che me mi tiene per ultimo all'abbraccio [Vi 61] e succede che poi si chiacchieri fino al mattino [Vi 66] Dilo si incarica lui di far scoppiare il casino e questo succede una sera che fa caldo e i nervi sono tesi [Vi 76] con Dilo non ci sono casini [...] ma succede che in autunno tutto si mette in moto [Vi 81] E succede che... una mattina mi chiamano in direzione didattica [Vi 87] succede che un pomeriggio di questi, verso sera, capita al bar dello Sporting dove sono tutti rintanati, un gran figone [AL 109]

I casi legati alle *Splash* in *Mimi e istrioni* sono quelli che più evidentemente servono a negare un ruolo negli eventi alle protagoniste. Per esempio se *i Maligni* che aprono il racconto fanno loro *terra bruciata intorno*, Pia non considera neanche lontanamente la possibilità che qualche colpa nel loro essere continuamente cacciate possano averla anche lei e le sue amiche. Così nell'esempio dopo non sono loro a ubriacarsi, ma semplicemente *succede che* Pia e le altre si ritrovino ubriache. Quando poi Pia e le *Splash* si mettono a lavorare a un progetto culturale per prendere parte all'attivismo dei loro tempi, anche in questo caso, *succede che la loro idea diventa proprio così*, con un uso molto vago del verbo *diventare* che rende bene come non ci sia grande pensiero dietro a ciò che fanno, ma semplicemente un generale abbandono agli eventi. Con un effetto un po' didascalico il *succede che* dell'ultimo esempio, da *Altri libertini*, porta in scena il personaggio che darà il via alla serie di eventi che costituiscono il racconto.

Lo stesso effetto ha l'eventuale variazione con *finisce che*:

53) Noi ci diamo dentro con gli alcolici e finisce che io vado a letto col Pietro e la Sylvia con Luciano [MI 45]

In generale però altre formule passive “fanno succedere” eventi, togliendo responsabilità ai protagonisti:

54) E quando siamo nei pressi della fontana c'è la corsa a bere e bagnarci e raccattare sportine di plastica e far gavettoni [MI 42] lì, al caldo, succede quel che loro vogliono [AL 119] il Miro ha preso a fargli fare l'amore [AL 122]

Andrea, negli ultimi due esempi, è caratterizzato dalle due formule usate come amante passivo. A casa di Annacarla, lei e Andrea non “fanno” *quello che vogliono*, ma semplicemente *succede*. A sua volta, quando è con Miro, viene costruita una raffinata gabbia composta da una perifrasi incoativa (*ha preso a*) e da un doppio *fare* (dove il primo ha valore causativo)<sup>41</sup> che sembra costringere Andrea nell'atto sessuale. Andrea è più volte raffigurato come uno strumento passivo in mano al triangolo Ela-Annacarla-Miro, proprio con Miro però la sua ritrosia si accentua ancora di più, per la paura generata dal rapporto omosessuale, una novità inquietante nella vita sessuale del personaggio.

---

<sup>41</sup> Cfr. *infra*, punto 11 (pp. 110-111).

## 11. Uso causativo di *fare*

L'uso causativo di *fare* è legato alla profonda polisemia del verbo, ma pur essendo questo un fenomeno relativo alla sfera del lessico, dà vita a una costruzione che si può assimilare vagamente alle perifrasi, sempre si tratta infatti di un verbo che perde parte delle sue caratteristiche semantiche per entrare in una struttura grammaticale più complicata e difficilmente scindibile. La costruzione causativa è composta da due frasi, la prima composta da *fare* a un modo finito, la seconda con un verbo all'infinito. Ciascuna delle due frasi ha un agente, quello della prima ha il ruolo di iniziatore/istigatore, l'altro invece è l'esecutore dell'effettiva azione.<sup>42</sup> La costruzione assume una sfumatura pragmatica che può servire all'esecutore a far risaltare la sua scarsa responsabilità nell'evento o all'iniziatore per enfatizzare la sua capacità di ordinare l'esecuzione di qualcosa.<sup>43</sup> Evidenziando il non agire alternativamente dell'iniziatore o dell'esecutore questa costruzione permette ancora una volta di enfatizzare l'apatia o l'inerzia dei personaggi.

55) E io per carità Ruby mi fai crepare stacci attentol! [...] Ridacchio e dico mi fai morire, però lo dico come dicessi mi fai godere [SC 103] e la fatica a fargli assaggiare il cous cous [AL 111] non bisogna mica farla invecchiare quella roba [AL 113] mica come la Ela che gli uomini li vuole fare innamorare [AL 114-115] ma poi la Ela lo ha fatto coinvolgere [AL 115]

Nel primo esempio viene messo in evidenza il potere di Ruby di *far crepare, morire e godere* il protagonista schiavo della sua attrazione per lui. La seconda inscena ancora una volta la passività di Andrea, cui Miro fa da cuoco nella sua permanenza a Correggio. I due esempi su Ela ancora una volta enfatizzano il suo potere sugli uomini che sul modello di Andrea sono impotenti di fronte alla sua seduzione.

L'alta concentrazione di costruzioni come quelle dei verbi procomplementare, sintagmatici e quelle perifrastiche finisce ovviamente per accumularle, assieme anche al *fare* causativo, in strutture aggrovigliate che in alcuni casi diventano poco chiare e vaghe a livello di significato.

56) Quante ne ha in testa per fargliela pagare. [AL 127]

Il *fare* causativo diventa pronominale nella costruzione *farla pagare*, ma questa è una formula idiomatica abbastanza comune.

57) Ce le ha messe tutte per farsi far su [AL 110] Ma Andrea continua a farsi far su [AL 121]

In questi due esempi il *fare causativo* introduce due bizzarri verbi sintagmatici, il cui significato, sebbene chiaramente appartenente alla sfera affettivo-sessuale, è molto vago, ciononostante la particella avverbiale aggiunge una sfumatura di concretezza alla costruzione. Il primo esempio è introdotto poi dalla formula idiomatica *mettercela tutta*<sup>44</sup> di cui Miro è soggetto, sottintendendo quindi un suo agire per ricevere effusioni amorose. La perifrasi *continuare a* + infinito che invece coinvolge Andrea ne fa sì il soggetto del secondo *farsi far su* ma con un effetto più simile a “si lascia

<sup>42</sup> Cfr. la voce, redatta da Raffaele Simone, *costruzione causativa* nell'*Enciclopedia dell'Italiano* di Treccani, consultabile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/costruzione-causativa\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/costruzione-causativa_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/).

<sup>43</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>44</sup> Composizione polirematica che ha come base il procomplementare *mettercela*, che non funziona però autonomamente all'infuori dell'espressione.

far su”, cosicché in entrambi i casi è Andrea a subire passivamente le attenzioni o gli stimoli di Miro. Due usi di *fare* si sommano in quest’insieme di costruzioni, senza che creino interferenza fra i loro significati, i ruoli sono ben distinti da una grammaticalizzazione della forma causativa e da una lessicalizzazione della forma sintagmatica *fare + su*.

58) Il Miro ha preso a fargli fare l’amore mentre lo svestiva [AL 122]

Ancora una volta la perifrasi incoativa *prendere a + infinito* e un altro uso idiomatico di *fare* (*fare l’amore*) sono uniti alla costruzione causativa, senza causare interferenze fra i diversi usi di *fare*.<sup>45</sup> Nel complesso la costruzione risulta molto disordinata, ma ancora una volta è efficace a rappresentare la passività di Andrea.

## 12. Particolarità dell’accordo verbale

Per quanto riguarda la morfologia verbale, rimangono solo da notare alcuni fenomeni minori legati all’accordo del verbo. Da un lato si presentano dei casi di accordo fra verbo e complemento oggetto:

59) insomma dall’esterno parrebbe che abbiám messa la cosa a posto [MI 35] lo raggiungo davanti allo specchio che si sta medicando e si è tolta la camicia [Vi 79] Una mantellina gialla che ho espropriata alla Rinascente [AL 117]

Non è un tratto che a livello diamesico o diafasico caratterizza marcatamente la lingua, ma piuttosto solo uno di quegli elementi che i narratori usano per “darsi un tono”. Dall’altro lato si trovano invece gli “errori” nell’accordo, con i casi di concordanza a senso:

60) si divide con il collettivo Mèlies che sono poi fotografi e persino cinematografhi [MI 29] la maggior parte sono studenti fuorisede [Vi 81]

Questo è invece un tratto di trascuratezza assimilabile all’informalità del parlato. Compaiono anche altri casi secondari di cortocircuito dell’accordo con soggetti o oggetti plurali (o formule che sottintendono pluralità):

61) fumano un joint dietro l’altro grandi come cannoni e rollati con dieci cartine [Vi 59] mi piaceva da morire a quell’età i ragazzi che per ridere stringevano gli occhi [Vi 62]

\*\*\*

Trattato quanto riguarda la morfologia pronominale e verbale rimangono in conclusione alcuni fenomeni riguardanti sostantivi, e relativa qualificazione, aggettivi, articoli e avverbi.

## 13. Articolo determinativo davanti al nome proprio

Un tratto di stile colloquiale, che all’apparenza può sembrare marginale, ma che per frequenza ed effetto non può venire tralasciato, è l’uso dell’articolo davanti ai nomi propri:

---

<sup>45</sup> Lo scontro di diverse forme del verbo funziona senza interferenze anche all’incontro di *fargliela* con usi semanticamente pieni di *fare*: *Non gliela fa a fare il duro* [AL 115] *Chi gliela fa a fare superman...* [AL 129].

«secondo la norma dell'italiano standard, l'articolo prima del prenome non va usato. La sicurezza di una regola apparentemente tanto semplice e lineare, viene immediatamente scalfita dagli effettivi usi dell'italiano parlato contemporaneo, nonché da illustri esempi della nostra letteratura passata e presente». <sup>46</sup> Elemento che caratterizza unitamente lo stile informale, l'italiano regionale del nord e il parlato, in letteratura non è dunque una novità per la caratterizzazione di uno stile che crei intimità fra lettori e voci narranti:

l'articolo determinativo implica sempre una certa notorietà del nome proprio cui si accompagna, dovuta a legame amicale-affettivo nell'uso familiare e confidenziale (la sfumatura familiare è comunque variamente avvertita), giustificato invece da un precedente riferimento all'interno di un testo in contesti di registro più alto. <sup>47</sup>

La frequenza d'uso non è uguale in tutti i racconti: la voce esterna di *Postoristoro* crea un distacco che nega la familiarità necessaria a mettere sempre l'articolo davanti al nome, ma anche se la preferenza è per i tipi senza articolo, *il Giusy* e *il Bibo* compaiono comunque di tanto in tanto; quando invece, per notorietà del personaggio nel contesto del posto ristoro, Molly è sempre *la Molly* (il soprannome, rispetto al prenome, preferisce spesso l'articolo). In *Autobahn* è la scarsa frequenza di nomi propri a disinnescare il fenomeno, compare in ogni caso *l'Angelo* [Ab 131]. Simile è il caso di *Senso contrario*, dove solo due personaggi, Lucio e Ruby, vengono nominati. Mentre Ruby compare sporadicamente come *il Ruby*, Lucio non è mai preceduto dall'articolo, probabilmente per evitare la doppia *l*, ma soprattutto perché si tratta di un personaggio appena conosciuto. In *Viaggio* il tono un po' più cupo e riflessivo che caratterizza il racconto tende a limitare questo tratto che quando si presenta in maniera insistita tende a creare un effetto comico, o quanto meno scanzonato per l'aura di familiarità e colloquialità. Compaiono comunque, sebbene con frequenza minore rispetto ai relativi senza articolo: *il Gigi*, *l'Anna*, *il Dilo*, *il Mario*... In *Altri libertini* la preferenza è sistematica per *il Miro*, *la Ela*, *l'Annacarla*, *l'Andrea* e *la Raffy*, questo è determinato dal tentativo di coinvolgere il più possibile il lettore all'interno del gruppo di amici. Così il narratore rende familiare e noto a chi legge ciò di cui sta parlando. Leggermente diversa è la "famiglia" che crea Pia nel suo racconto: oltre a *la Sylvia*, *la Nanni*, *la/il Benny*, l'universo di amicizie si espande come una macchia d'olio avvolgendo tutti i personaggi, che siano amici da una vita o persone appena conosciute: *la Falana* e *la Silvana*; oppure *il Cecio*, *il Giulio* e *il Jimmy* del *Performance Group*; e anche *la Tilde*, *la Fefi*, *la Tully*, *l'Anny*, *la Mirka* e *la Katy* [MI 45] a Modena. Con tutti questi personaggi però Pia e le Splash finiranno per litigare in pochissimo tempo nonostante l'apparente confidenza. Questa grande famiglia (principalmente femminile) coinvolge comicamente anche *l'Arialdia*, la gatta delle Splash, *la Dyane*, la loro auto e così *la Virginawulf* e *l'Epifania*. Tutto ciò crea una rappresentazione ironica di un sentimento generale tipico degli anni della contestazione, cioè la solidarietà e questa sorta di cameratismo diffusissimo nei giovani dell'epoca. Compare però anche una critica all'inconsistenza di questi rapporti e di questa cordialità, destinata a sparire al primo screzio.

Sempre per effetto iperbolico, come già *la Virginawulf*, vengono ad assumere quest'aria di notorietà anche una serie di personaggi più o meno storici, attraverso la formula del *detto/detta*,

---

<sup>46</sup> R. Setti, *L'articolo prima di un prenome*, nella sezione *Consulenza linguistica* nel sito dell'Accademia della Crusca, reperibile all'indirizzo: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/larticolo-prima-di-un-prenome/98>.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

usata per indicare il soprannome: *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio* [MI 41]; ma anche in *Altri libertini, sulle scalette del monumento all'Antonio Allegri, detto il Correggio* [AL 119]; e anche solo per apposizione, *Piazza Leonarda Cianciulli, la Saponificatrice di Correggio, brrrr* [AL 117].<sup>48</sup>

#### 14. Uso avverbiale di sostantivi e aggettivi

L'uso di elementi non avverbiali come modificatori del verbo è un possibilità presente nella lingua fin dall'italiano antico. Sfruttata soprattutto in costruzioni idiomatiche (*andare piano, guardare storto, lavorare sodo...*) è diventata solo recentemente un'abitudine per pressione della lingua dei giornali e della pubblicità.<sup>49</sup> Non si tratta di un elemento agrammaticale, quanto piuttosto di una scelta, entro il parco di possibilità offerto dalla lingua italiana, tesa alla deformazione morfologica, l'ennesima spinta verso la variazione e la diversità dall'abitudine linguistica. Inoltre il modulo coincide con la figura retorica classica dell'enallage, intesa come trasferimento di valore grammaticale, da una categoria ad un altro (qui da avverbi a nomi e aggettivi).<sup>50</sup>

62) Così si alza e va via e prende la bottiglia cafone [Pr 16] E si pedala sgangherate [MI 28] Anche la nostra gatta, l'Arialda, s'imbriaca e miagola storta [MI 34] Esce maldestra con tu sei un maschio [MI 45] Dice catarroso "Spurcacioun" [Vi 70] Il Cavalbianco che bambino scorrazzavo in lungo e in largo [SC 100] Di ritorno verso casa sul Toyota lanciato fracassone sulla provinciale [AL 122]

\*\*\*

Le costruzioni morfosintattiche in generale, come già visto con la formula di *succede che*, nel parlato, ma anche all'interno dello specifico sistema espressivo di una singola persona (o di un gruppo), si trasformano in moduli<sup>51</sup> abitudinali, tic linguistici del parlante. Come per esempio l'*anco* del narratore di *Autobahn* o la formula di negazione enfatica di *mica di più*, ritornello della voce del narratore di *Viaggio*:

63) Mi sono alzato di nuovo per rispondere al telefono, un paio di minuti, mica di più [Vi 50] quando va bene mangiamo hamburger findus che vengono a costare qualche centinaio di lire mica di più [Vi 67-68] la casa non si trova, non si trova e resisto una settimana mica di più a dormire all'ostello [Vi 89]

Un altro esempio, tipico di contesti colloquiali e che torna sporadicamente, è la formula appositiva composta da *quel* seguito da un aggettivo e poi da *di* che specifica a chi si riferisce la caratteristica. Serve a enfatizzare una qualità di una persona, spesso in termini dispregiativi (anche scherzosi):

---

<sup>48</sup> Con il Correggio, Niccolò Postumo e Veronica Gambarà, anche Leonarda Cianciulli, la serial killer nota appunto come *la saponificatrice di Correggio*, entra a far parte di questo piccolo catalogo dei personaggi caratteristici della storia del paese emiliano. Inutile dire che una piazza dedicata a Leonarda Cianciulli non esiste, ma che si tratta di una bizzarra battuta della voce narrante di *Altri libertini*.

<sup>49</sup> Cfr. Setti, *Uso avverbiale degli aggettivi*, nella sezione *Consulenza linguistica* nel sito dell'Accademia della Crusca, reperibile all'indirizzo: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/uso-avverbiale-degli-aggettivi/71> e cfr. anche «sempre per l'aggettivo di particolare interesse è il valore avverbiale ad esso assegnato (anni Sessanta: "Bevi genuino", "Vesti giovane") modellati su primi fortunati costrutti "Brindate Gancia", "Camminate Pirelli"» in Perugini, *La lingua della pubblicità*, cit., p. 608.

<sup>50</sup> Cfr. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 148.

<sup>51</sup> Questi ultimi elementi, nonostante siano già proiettati verso una dimensione lessicale, sono trattati in questo capitolo poiché ancora si legano a questioni morfosintattiche (determinazione e caratterizzazione di sostantivi e generali fenomeni di enfasi dell'enunciato).

64) Lei capisce che s'è presa un accidente per niente e che la colpa è solo di quella tonta della Sylvia [MI 31] un giorno salgono in casa i Carabbenieri nell'intenzione di trovare della polverina perché quel pirla del Tony ha dichiarato che viveva con noi [MI 38] dov'è che s'è cacciato quel gran pirla dell'Andrea [AL 117]

## 2.5 Lessico

La generale tensione fra ricercatezza e genericità raggiunge il suo apice nel lessico, dove si alternano vorticosamente espressioni vaghe e generiche a formule espressive e termini derivati da un attento lavoro di ricerca. Le spinte sono quelle già rilevate fra mimesi, parodia e identificazione, lasciandosi spesso ad abitudini e tic linguistici, ma sempre pronti ad essere contraddetti e variati. Tutto ciò va sì a generare il ritratto delle abitudini lessicali di una generazione, ma un ritratto manieristico, sempre irriverente nei confronti di ogni attesa documentaria e sempre teso verso una volontà di deformazione grottesca e sorprendente. Come già accennato, il lessico tondelliano non è un repertorio delle forme più diffuse fra i giovani suoi contemporanei, ma un esercizio virtuosistico che spinge all'estremo i metodi con cui la lingua dei giovani si forma. Ancora una volta le tensioni multiple formano uno stile che oscilla fra plurilinguismo e monolinguismo, uno stile cui soggiace un'unica logica monocorde, ma ossessivamente aperta a elementi disomogenei che cozzano fra di loro in maniera centrifuga.

[È utile] riconoscere nell'opera prima di Tondelli, come nelle tavole di Andrea Pazienza, la presenza di *stili opposti* che uno scrittore estremamente dotato assimila quasi con divertita *nonchalance* e centrifuga quindi ad arte. Non: *accosta o innesta o incastra*. Bensì: *centrifuga*. La stessa centrifugazione subita dalle varie ed inesauribili vene lessicali, sublessicali o paralessicali a cui Tondelli attinge volentieri: mi sembra anzi che la contemporanea presenza, in un unico esemplare, dei diversi non più separabili apporti originali sia assai più significativa della presenza di questi stessi apporti singolarmente presi.<sup>1</sup>

Qui, più che in ogni altro piano della lingua tondelliana, si può ammirare la sua poliedricità; caratteristica che nega appunto la possibilità di classificare e imbrigliare le spinte multiple entro un unico schema, così l'analisi seguirà da vicino una lista di tante microtendenze osservabili attorno a nuclei di esempi omogenei.

\*\*\*

L'aspetto più superficiale e più visibile del lessico tondelliano è quello mimetico. L'attenzione sensoriale determina le scelte lessicali verso una scrittura per l'orecchio e per l'occhio. Dal punto di vista sonoro innanzitutto è ricca la casistica di deformazioni e rese grafiche di urla, canti o pronunce particolari:

1) mmmm Johnny stammi bene a sentire [Pr 10] quando parla è come una cloaca col suo ritornello delle scentolire [Pr 9] Giuuuuuusy [Pr 12] i Carabbenieri non van tanto per il sottile [MI 27] “Veeeeehhh, ma te chi seiii!!!!” e noi capiamo e riattacchiamo in coro a squarciagola “Son la mondina son la sfruttata e son la proletaria che giammai tremò-o-o” [MI 28] le nostre povere eroine Cinderella, [...] Virginawulf [MI 29] eccettera eccettera [MI 30] l'Udelia è ormai kappaò [MI 30] apre la bocca e fa “oooooooohhhhhh” [MI 31] tivù<sup>2</sup> color schermo gigante [MI 35] canticchiano allegri e strafottenti

---

<sup>1</sup> Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., p. 49.

<sup>2</sup> Per *tivù* il procedimento è lo stesso e sul testo la scelta propende per la forma più vicina alla resa della pronuncia, però si trova attestato come familiare nel GRADIT.

“Arriva Giggi l’ammoroso, tralalà” [Vi 51] estrae dal bancone una chitarra e intona funiculi-funiculà cha-cha-cha [Vi 57] un uomo sui trenta si avvicina e guardandomi fa camman<sup>3</sup> [Vi 59] lo stabile è dello Iacipi<sup>4</sup> [Vi 63] sembra se la passino comsi-comsà<sup>5</sup> [Vi 81] accendiamo lo stereo [...] ascoltiamo gli effemme [SC 98] basterebbe un raggio di luce più intenso, la doppia wu di Cassiopea più vicina [SC 100] non mi chiedi mica una grande novità, per cui savà, savà<sup>6</sup> [SC 101] uno svuotino con l’emmesse [SC 102] grida olè dal finestrino e ne infila uno nell’altro, oo-ooo-oolé fuori due! [SC 102] Ruby fa woowwwwww [SC 102] la zucca riversa all’indietro verso di me aaagghhh! [SC 103] abbiamo acceso lo stereo [...] e urliamo la miusic [SC 103] la macchina di Zerozerosette [SC 103] poveroooo! [AL 122] Ahhndrea Andrea che bella persona che sei [AL 127] qualche Mercedulo di buon doicc [Ab 139] bbello che sei con tutte le luci [Ab 139] Oeeee scusa tanto amico mio [...] oé scusa tanto [Ab 139] la gente fa uuuahhhh di spavento [...] la gente fa aaaahhh come dire menomale che gli è sceso [Ab 142]

Fra i vari esempi compaiono traslitterazioni da francese, inglese e tedesco (*savà savà, camman* e *doicc*), scioglimento secondo la pronuncia di sigle e lettere (*kappaò, Iacipi, doppia wu* ed *emmesse*), pronunce deformate, volontarie o meno, (*scentolire, Carrabbenieri, Giggi l’ammoroso*) e urla, esclamazioni e canti. Caso a parte fa la riproduzione della «pronuncia veloce e trascurata tipica del parlato colloquiale, o “allegro”»<sup>7</sup> attraverso le apocopi:

2) non stare a far casino [Pr 7] che vuol sapere [Pr 11] quelle che han fatto morire [Pr 19] da quando son nato [Pr 23] son belle che ci abbiam messo; si passan la battuta [MI 28] si fan anche cose [MI 29] a far da padroni [MI 32] son costretta [MI 34] noi guardiamo or qui or là [MI 39] però recitan bene [MI 40] rubar matite [MI 41] le voci son gracchianti; si vede arrivar gente; ci han messo le macchine [MI 44] metter su una comitiva [MI 45] i tram che van sottoterra [Vi 52] non han voluto; tre son sufficienti; fan magistero [Vi 64] stan rimettendo a nuovo [Vi 65] son giorni veramente brutti [Vi 72] le crisi e i cazzotti van bene [Vi 80] si azzarda a dir niente [Vi 81] fa venir freddo; son tutti stronzi [Vi 82] non si è potuto impedir nulla [Vi 85] piantar radici [Vi 89] tirar di conto [Vi 92] son tutte rose e fiori [SC 99] le botti che fan da seggiolini [SC 100] riuscirebbe a far cadere [SC 101] dir cazzate; d’esser così strapazzato [AL 108] mi son fatto [AL 110] a far un cenone [AL 113] sprizzar scintille; cacciar faville;<sup>8</sup> che avran poi da dirsi [AL 114] già ci siam visti [AL 118] andiamo a girar Modena [AL 121] non vien mai in solitudine [Ab 131] ci son notti o pomeriggi [Ab 134] son partito; scappar giù a cambiar acqua; mi son sbagliato [Ab 135] son famoso; son scrittore; non stan né in cielo né in terra [Ab 137] ramingar contando stelle [Ab 138] mangiar asfalto [Ab 143] un portafoglio pieri di deca; vien qui prendimi son tuo [Ab 144]

L’insieme qui proposto è molto ridotto rispetto alla frequenza nel testo. Proprio per questa frequenza, non è lecito ignorare il fenomeno bollandolo come «cascame post-letterario»,<sup>9</sup> ma sarà forse proprio questa nozione a garantirne un valore di riproduzione dell’oralità che sfacciatamente si serve di tutti gli strumenti che la lingua offre per quest’intento, fino a farne possibilmente una

<sup>3</sup> Resa fonica della pronuncia di *come on*.

<sup>4</sup> Per lo *LACP*: “istituto autonomo case popolari”.

<sup>5</sup> Resa fonica della pronuncia di *comme ci, comme ça*.

<sup>6</sup> Altra resa fonica della pronuncia di *ça va, ça va*.

<sup>7</sup> Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 266.

<sup>8</sup> Va notata la rima, la costruzione identica e la sinonimia delle due espressioni a breve distanza.

<sup>9</sup> Come in Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., p. 65-66.

parodia volutamente in tensione fra il basso e il letterario. Specialmente in *Mimi e istrioni* il fenomeno assume l'aspetto di una parodia iperletteraria quando diverse apocopi si accumulano insieme a immagini e figure: *i porci del Cineteatro Lux si fan coraggio e insomma si scuoton le tombe e si sollevano i morti e anche loro fan minacce [...] si arriva trafelate alla nostra Dyane, si sale, si avvia e si lascian gli aguzzini padroni per sempre dell'Enoteca* [MI 27], si vedano la metafora di tombe e morti, termini fuori registro come *trafelate* e *aguzzini* e l'inversione *padroni per sempre dell'Enoteca*; oppure quando si incrocia ad altri moduli che pur legati al parlato possono suonare come il letterari *e noi la guadiamo che non abbiam parola* [MI 30], qui all'apocope infatti si aggiungono un *che* polivalente e l'idiomatismo "non aver parola". Allora le apocopi suoneranno sì come cascami letterari, ma selezionati volutamente entro il solito repertorio scolastico che serve a creare un effetto di finto aulicismo, di ricercatezza non pienamente riuscita. Da notare per contrasto è invece come le apocopi ed effetti simili scarseggino in *Postoristoro* e *Senso contrario*, i due racconti in cui più prevale l'aspetto visivo su quello sonoro: per l'asettica osservazione della voce narrante del primo e per la deformazione fumettistica e grottesca (pur sempre giocata sull'osservazione del protagonista) del secondo.

Ecco che allora quando l'effetto sonoro viene riprodotto secondo un processo meno *high fidelity*, meno mimetico, e più grafico si ha invece l'affollamento di ideofoni che mimano i suoni per l'occhio e giocano sul riferimento culturale al mondo del fumetto. Sono dette ideofoni tutte quelle:

espressioni (interiezioni, sostantivi, sintagmi) che ogni lingua usa per dare forma apparentemente meno simbolica e più mimetica (o onomatopeica [...]) a talune serie di significati. [...] il fonosimbolismo di queste parole o espressioni può avere gradi maggiori o minori di motivazione: se ad es. il *crac* di un ramo spezzato è ancora relativamente vicino alla effettiva realtà fisica del referente, lo sarà un po' meno il *ding* della campana, e poi, sempre meno, il *sig* del gemito, il *sob* del lamento, fino ad arrivare alla più totale arbitrarietà nel *mumble* della riflessione intensa.<sup>10</sup>

3) La neve poverà sulle braccia, *zac* [Pr 16] stiamo affondando nei debiti, *sob sob!* [MI 30] si sente amplificato dal sotterraneo il *ciack-ciack* di qualche ubriaco che passa [Vi 52] che bontà, *slurp slurp* [Vi 55] non gli ci vuole molto a dire apri il culo e io *sblat* [Vi 95] sento tutto un *frrrr-frrr* e un grattare [SC 99] incatramati dalle scorie, *grrrr* [SC 100] la carcassa sembra dovere fare *splut splut* da un istante all'altro [SC 102] *scrasch scrasch* due missiloni nel culo e loro *BUUUUM!* spariti scoppiati [SC 103-104] chiudete pure tutte in coro le passerine, *sblat!* [AL 109] è tutto un singhiozzare e sospirare e fare *gulp* e *gasp* [AL 128] la grande traversata di Piazza Leonarda Cianciulli, la saponificatrice di Correggio, *brrrr* [AL 117] fa micio micio mio allungando il braccio, ma questo *plumf* sul materasso freddo [AL 128] ma io capito questi rutti e tradotto per voi: "non ho caromio nessun progetto di me, menchemeno realizzazione libidica o razionale, *ruth*" [Ab 132] lo vedo alla cassa seduco che fa *tic-tac* come alla macchina per scrivere e infine *dling!* il talloncino [Ab 136] il ronzinante fa *sput sput* [Ab 138] mi siedo sul gradino di cemento e faccio rollare una sigaretta col Samson e anche *mumble mumble* che farò ora? [Ab 139] *mumble mumble*, altro miracolo [...]? [Ab 139] *sniff e sniff* odorino mio ci stai ancora? [Ab 142] non

<sup>10</sup> T. Telmon, voce *ideofono*, in G.L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004. Sebbene in questa voce come in quella per *onomatopea* si descriva il processo di creazione di queste parole come un processo mimetico, il caso di *mumble* conferma la frequente arbitrarietà di questa mimesi. Così gli ideofoni che utilizza Tondelli sono più simbolici e iconici, che sonori, richiamandosi soprattutto al *medium* fumettistico che alla tradizione fonosimbolista della poesia.

posso mica girare così col naso all'aria e fare sniffe e sniffe<sup>11</sup> [Ab 142] ma ridiscende in bassapancia, plumf [Ab 142] rumoracci sbrang dei ventoni [Ab 142-143] sto lì piegato con la bocca spalancata bleah [Ab 143] scrash, scrash, sputa sputa stomaco mio [Ab 143]

Come si può notare l'uso mimetico come riproduzione è frequente (*mmmm, slurp slurp, ruth* per il rutto, *bleah* per il vomito...), ma non è l'unico, gli ideofoni infatti compaiono spesso sostantivati come nome di suono (*il ciack-ciack, un frrrr-frrr*, o in forme come *fare gulp e gasp, fa tic-tac* o *fare sniffe e sniffe*). Nel caso di *rumoracci sbrang dei ventoni*, l'ideofono *sbrang* caratterizza, con funzione quasi aggettivale, i *rumoracci*. Gli esempi più interessante si hanno però quando ideofoni e formule onomatopeiche vengono «usati per sottolineare quanto si dice o anche in sostituzione di un'espressione linguistica».<sup>12</sup> Diversi casi fra quelli elencati vanno a sottintendere una sequenza più complessa che sarebbe meglio sostituita da una frase, per esempio *zac* indica l'ago che inietta l'eroina nel braccio,<sup>13</sup> il primo *sblat* traduce più o meno letteralmente “apro il culo”, mentre quello di [AL 109] è effettivamente pronunciato in un discorso diretto per enfatizzare quanto il narratore sta dicendo, *dling* descrive la comparsa nominale all'interno della frase del *talloncino*. Il maiuscoletto di *BUUUUM!* infine conferma il carattere fortemente iconico che questi ideofoni vogliono avere, come esplicito richiamo al mondo del fumetto, non a caso si trova in *Senso contrario*, il più fumettistico e citazionistico dei racconti della raccolta. Oltre agli ideofoni però, conferma l'attenzione per l'aspetto grafico della pagina anche l'uso di maiuscole e minuscole:

4) Posto Ristoro [Pr 5] Lucky Strike [Pr 10] Burberrys [Pr 11] Brack-Out<sup>14</sup> [Pr 12] la Ford dei Vigilantes [Pr 16] la pistola Smith and Wesson [Pr 16] i Maligni [MI 25] Cineteatro Lux [MI 25] vestito da Cimurri [MI 26] nemmeno col Ginseng [MI 27] Solex [MI 27] Graziella [MI 27] il quarto asso del nostro Poker Godereccio [MI 32] la nostra Dyane [MI 32] Hatù settebello [MI 32] fac-simile di Lacoste [MI 33] Americastracci [MI 33] Lisoform [MI 33] Pedorex [MI 33] Coin [MI 33] Poker-Splash [MI 35] Marabù [MI 35] Kleenex [MI 35] un giro di Ferrari Nazionale [MI 36] Citroen DS [MI 37] Ballantine's [MI 37] New Mondina Centoradio [MI 38] Radio Salomè [MI 38] Radio Lilith [MI 38] il Mèlies [MI 38] il Vertovmenia [MI 38] i Godardiani [MI 38] i Gruppotapes Selvaggi [MI 38] il PERFORMANCE GROUP [MI 38] la 1ª RASSEGNA INF-ART giornate di arte infinita [MI 38] Vinavil [MI 40] lastre Bristol [MI 40] Phono-Rimbaud [MI 40] fin verso la Fiat Trattori [MI 43] Akai 110 [MI 43] un numero da esibizione tivù locale, Ventiminuti con... [MI 47] Mogadon [MI 47-48] Trapiste [Vi 50] B.I.G.E.<sup>15</sup> [Vi 60] BMW [Vi 62] RAI [Vi 73] Rai [Vi 75] BOWLING [SC 97] STOP [SC 102] Lucio dice che ha visto i Vigilantes panzoni e che ha visto la loro Ford<sup>16</sup> [SC 103] Lancia Stratos [SC 104] Goldrake [SC 104] Tolkien's Calendar [AL 107] i tabacchi Dunhill [AL 107] Laurent Perrier [AL 107] bottiglia di Wiborova [AL 117] la Nikon

<sup>11</sup> La variante *sniffe e sniffe* è nelle parole del cinematografaro che critica e prende in giro il protagonista per questa sua fissazione dell'odore che sta inseguendo.

<sup>12</sup> Beretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 269.

<sup>13</sup> Anche alla fine della disavventura di Giusy e Bibo nel bagno del *Postoristoro*: “*sei partito, sei in aria, sei fuori Bibooooo!!!*” *Dentro l'ago, zac* [Pr 23].

<sup>14</sup> Storpiatura di Break-out, un videogioco arcade, diffuso in bar e sale giochi.

<sup>15</sup> Sigla per *billet individuel de groupe étudiant*.

<sup>16</sup> Possibilmente la stessa *Ford* di [Pr 16], poiché pure lo *sceriffo William*, al volante di quest'ultima, è caratterizzato come *panzone*.

[AL 121] il suo Toyota [AL 121] Krug [AL 121] GOOD-BYE BUSONA!!! [AL 128] Pinot triveneto [Ab 132] Albana [Ab 132] Correggio, Reggio Emilia [Ab 133] Carpi, Modena [Ab 134] Tir<sup>17</sup> [Ab 139]

Tralasciando ovviamente nomi propri di persona e toponimi, colpisce l'alta presenza di marchi di prodotti di consumo, tutti correttamente riportati attraverso grafie che riproducono il logo così come può essere scritto sull'oggetto in questione. L'importanza dei marchi ha un'ovvia funzione identificativa, si tratta di oggetti che i protagonisti conoscono bene e così buona parte dei lettori. Sono i marchi con cui i giovani dell'epoca hanno avuto a che fare, quelli di alcolici e sigarette (*Lucky Strike, Dunhill, Ballantine's, Laurent Perrier...*), quelli di auto (*Ford, Lancia, Fiat*) e quelli degli strumenti per la produzione artistica (*Vinavil, lastre Bristol, Akai 110, Nikon...*). Il fatto che però Tondelli riconosca l'importanza dei prodotti di consumo come elemento identificativo, affollandone il suo testo, conferma la lungimiranza dell'autore nell'aver colto un aspetto importante della società a lui contemporanea. Il ripiegamento consumistico caratterizza infatti gli anni che seguono il '77 e con l'accumulo di merci eterogenee e decontestualizzate anche il postmoderno. Si approfondirà meglio in seguito il rapporto dei libertini con merci e marchi (e più in generale con i riferimenti della loro cultura),<sup>18</sup> per ora è importante notare come la fedeltà alla riproduzione dei loghi risulti chiara nei maiuscoletti di *BMW* e *RAI*, e ancora nei nomi di luoghi come il *Posto Ristoro* o il *Cinetatro Lux* che riproducono le insegne che li presentano così come le legge chi racconta. Sono poi cartelli stradali, *STOP*, ma anche *Correggio, Reggio Emilia* e *Carpi, Modena* che riproducono i nomi delle uscite dell'autostrada. Riproduce invece quella che poteva essere la locandina pubblicitaria dell'evento il *1ª RASSEGNA INF-ART*, con l'alternanza di maiuscolo e maiuscoletto. Infine, il *GOOD-BYE BUSONA!!!* lasciato sullo specchio di Miro da Andrea, riproduce il più esattamente possibile la grafia della scritta.

Questa fedeltà nella riproduzione visiva di etichette, locandine e cartelli, non è stabile come ci si potrebbe aspettare, anzi il pressapochismo e la vaghezza del parlato, sommate al carattere eversivo, rispetto ad ogni norma ortografica e tipografica della lingua, portano alla costante deformazione della pagina scritta, lo si è già visto con le rese foniche traslitterate e così lo si può notare nell'assenza di alcune maiuscole, laddove sarebbero richieste. Non è solo la presenza di marchi riportati fedelmente in maiuscolo a sorprendere, ma anche l'arbitrarietà di questa tendenza, come generale insofferenza nei confronti di ogni abitudine che presentandosi con troppa insistenza rischi di diventare una regola:

5) postoristoro [Pr 11] bianchina<sup>19</sup>[MI 28] alka seltzer [MI 33] fernet [MI 34] dietro a una cinquecento [MI 42] fumare celtiques<sup>20</sup> una dietro l'altra [Vi 82] pernod [Vi 84] fernet [Vi 96] un burberrys chiaro [SC 97] stop<sup>21</sup> [SC 102] cantagiorno<sup>22</sup> [SC 103] folonari [SC 105] chi gliela fa a fare superman [AL 129] cocacola [Ab 133] autobrennero [Ab 134]

\*\*\*

---

<sup>17</sup> Sigla dal francese *Transports Internationaux Routiers*.

<sup>18</sup> Cfr. infra 3.

<sup>19</sup> La Bianchina è un modello di Automobile della casa automobilistica italiana Autobianchi.

<sup>20</sup> Sono chiamate con la forma plurale, nonostante sul pacchetto sia scritto *Celtique*.

<sup>21</sup> Questo a pochissime righe di distanza dallo *STOP* [SC 102] dell'elenco precedente.

<sup>22</sup> Trasmissione televisiva e manifestazione canora itinerante degli anni '70.

Il carattere mimetico continua oltre la superficie dell'aspetto sonoro e visivo della pagina scritta, caratterizzando infatti anche una serie di tessere che rafforzano l'effetto dialogico o monologico dei discorsi dei libertini. Si tratta di abitudini del parlato che contestualizzano il testo ancora una volta in una dimensione orale.

[Nel parlato colloquiale] fra i termini la cui frequenza è dovuta ad esigenze espressive citiamo anzitutto i diminutivi, la cui presenza è in qualche modo da collegare alla funzione sociale: funzionano infatti da attenuativi di affermazioni e richieste, nonché da elementi d'uso affettivo. [...] L'esigenza espressiva si manifesta molto spesso in superlativi (anche di sostantivi) e formule varie di accrescimento/enfasi.<sup>23</sup>

Come già per le trascrizioni degli effetti orali, anche l'alterazione nominale<sup>24</sup> si aggiunge alla lista dei fenomeni di deformazione. Il vocabolario tondelliano, come già detto, è instabile e non riconosce chiaramente i confini e le forme delle parole: queste sono variate, modificate e straziate in un processo costante di deformazione che ancora una volta fa gioco alla rappresentazione del carattere eversivo dei giovani e così del loro parlato.

6) Mongolini<sup>25</sup> [Pr 15] avvocatucolo; sottanone [MI 26] botteguccia [MI 32] maglioline; pulloverino; pellicciotto [MI 33] tontarelle [MI 35] mascherina; stivaletti; camicetta; giacchetta; giletto; perline [MI 35] bretellone; camicetta; zoccolacci [MI 36] stivaletti; giretino; berlucchino [MI 37] mastelloni [MI 40] frizzantini [MI 41] negoziotto [MI 47] canzonaccia [Vi 51] pentolone [Vi 54] sottanone; occhioni [Vi 57] gruppazzo scannato [Vi 59] lumachette; stupidini [Vi 60] piagnona [Vi 61] ricciolona [Vi 62] lacrimoni [Vi 66] bambinetto; pargolino; pilloline<sup>26</sup> [Vi 69] viuzza; muricciolo [Vi 71] scherzetto [Vi 85] vitaccia [Vi 94] attendi un minutino [SC 98] stradicciola [SC 100] ragazzetto; ragazzino; pupazzetto [SC 101] carcassona; moretto; riccioletto [SC 102] panzoni [SC 103] pratolini; bambinetti; riccioloni; cicciolona [AL 108] figone; drinkaccio; passerine [AL 109] secchissimi; sottilissimi [AL 112] hippetto [AL 114] mantellina; poverina [AL 117] gruppetto [AL 118] baraccone; bicchierozzi; stelletto; lumicini [AL 119] il ciuffone; questo bellissimo qui [AL 121] poveretto; fracassone; jeeppona [AL 122] scivolone; trojetta; avventurette [AL 123] battutine [AL 126] volpe furbacchiona [AL 127] scherzettino da bambini [AL 127-128] parolacce;<sup>27</sup> stupidino; birbantello [AL 128] schiaffetti; buffetti [AL 129] birrette [Ab 132] odorino [Ab 133] gridolino dei gabbiani [Ab 134] ruscelletto; specchietto; laghetto; fratellino [Ab 135] piastrellette; pipistrellone; lupacchione [Ab 136] ovin; manina; timidini; furbacchioni; fregnacce [Ab 137] stregaccia bella; erbetta inglese; bottoncini; la bellina; brutta fatina [Ab 138] il bestione del Tir;<sup>28</sup> Babbetto Natale; braccione da Popeye; lumicino [Ab 139] bettolone; italietta; sentieroni [Ab 140] buon

---

<sup>23</sup> Beretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., pp. 268-269.

<sup>24</sup> Il fenomeno dell'alterazione è qui separato dalla derivazione poiché non produce nuove entrate lessicali e nemmeno veri e propri occasionalismi.

<sup>25</sup> Innescato dal *sassolino* poco distante.

<sup>26</sup> Sottintende per antonomasia quelle contraccettive.

<sup>27</sup> In *allora voleva dire che non l'amava manco per il cazzo*, cioè *tutte parolacce senza significato alcuno* [AL 128], *parolacce* è usato in senso effettivamente alterato e non nel senso lessicalizzato di «parola sconcia, volgare o detta per offendere» cfr. GRADIT.

<sup>28</sup> *Il bestione del Tir* è una variazione della formula appositiva di *quella tonta della Sylvia* [MI 31] (cfr. supra 2.4, pp. 113-114).

odorino; ruttazzo [Ab 142] giullaretto; benone; amichetto mio tutto biondo e lentiginoso come sei;  
lacrimuccia; colpettino di clacson [Ab 143]

L'uso degli alterati può avere diverse funzioni, la prima è sicuramente quella affettiva per esempio della cascata di diminutivi e vezzeggiativi di *ragazzetto*, *ragazzino*, *pupazetto*, *moretto*, *riccioletto*, usati dal protagonista di *Senso Contrario* per descrivere Lucio, mentre fantastica sui possibili rapporti sessuali fra loro due e Ruby. Sempre affettivi sono *stupidini*, *volpe furbacchiona*, *scherzettino da bambini*, *stupidino*, *birbantello*, ma anche *amichetto mio tutto biondo e lentiginoso come sei*, quest'ultimo pesante giro di parole, nei saluti fra il protagonista di *Autobahn* e il *cinematografo* arriva, con l'affetto cerimonioso dell'addio che chiude l'incontro dei due personaggi, a fare parodia ancora una volta della finta intensità dei rapporti che si vengono a creare nel percorso dei libertini.<sup>29</sup> In *Autobahn* gli alterati si accumulano forse più che in ogni altro racconto, mostrando l'ottica un po' straniata del protagonista che deforma tutto in un gioco espressivo che serve a stupire e ad affascinare il lettore. L'alterazione arriva a modificare anche strutture composte come *braccione da Popeye* o *colpettino di clacson*, ma soprattutto *Babbetto Natale*, che normalmente faticherebbe ad accettare modifiche ulteriori poiché già fortemente lessicalizzato. La sequenza *ruscelletto*, *specchietto*, *laghetto*, *fratellino*, inoltre, sempre affettiva, enfatizza un piccolo quadretto che chiude un ricordo del protagonista:

7) Fatti altri chilometri passo quindi sopra al flumen Po tutto luccicante nella notte che sembra la stagnola di un presepio che fa il ruscelletto eppoi finisce nello specchietto della mamma vicino alla grotta a far da laghetto, io e mio fratellino grande ci mettevamo le oche, mio cugino invece ci faceva la pipì da sopra una sedia e diceva piove piove sul laghetto. [Ab 135]

La deformazione dei sostantivi si sposa a una deformazione della realtà: il fiume Po visto dagli occhi del protagonista si unisce a un ricordo che, trasfigurato dalla mente infantile, arriva a connotati fiabeschi in una storiella buffa e dai tratti approssimativi. In *Mimi e istrioni* vezzeggiativi e diminutivi affollano il testo non solo con funzione affettiva, ma riproducono anche la frequenza con cui nel parlato si è soliti storpiare i nomi dei capi d'abbigliamento: *maglioline*, *pulloverino*, *pellicciotto*, *mascherina*, *stivaletti*, *camicetta*, *giacchetta*, *gilettino* ma anche *bretellone* e *zoccolacci*.<sup>30</sup> Questo catalogo richiama l'attenzione per gli oggetti di consumo e così per l'apparenza, per il *look*, che Tondelli riconosce tanto fondamentale nel sistema di valori dei giovani contemporanei.<sup>31</sup> Hanno invece valore enfatico i vari accrescitivi e peggiorativi (*canzonaccia*, *pentolone*, *gruppazzo scannato*, *vitaccia*, *carcassona*, *drinkaccio*...) che seguono una ragione espressiva, vogliono infatti rendere interessante e particolare l'esperienza descritta dai libertini. Al Vondel Park di Amsterdam, Gigi e il protagonista di *Viaggio*, non trovano un "gruppo di giovani", bensì un *gruppazzo scannato di italiani in circolo che cantano, suonano e fumano un joint dietro l'altro grandi come cannoni e rollati con dieci cartine, minimo* [Vi 59]. Così all'Emily Sporting Club non arriva un cliente qualunque ma *un gran figone, alto e bello, tutto biondazzurro e colorato che si siede e ordina un drinkaccio* [AL 109]. Il fine è palesemente iperbolico ed enfatico, verso la necessità di rendere sensazionale ogni racconto e ogni momento.

<sup>29</sup> Cfr. la questione dei soprannomi al punto 13 in 2.4 (pp. 111-113).

<sup>30</sup> Di queste *pellicciotto*, *stivaletto*, *camicetta* e *giacchetta*, sono effettive voci autonome nel GRADIT con significati diversi dalle basi non alterate, però trovandosi tutti abbastanza vicini si richiamano l'uno con l'altro evidenziandosi vicendevolmente.

<sup>31</sup> Cfr. il già citato Tondelli, *Postmoderno di mezzo*, cit., pp. 214-215.

Un altro elemento che rientra fra le abitudini del parlato e che ancora contribuisce a quest'effetto di mimesi e di credibilità della scrittura tonnelliana è l'uso del dialetto. Tessere dialettali entrano facilmente nel parlato e così nel parlato giovanile, grazie al più alto tasso di informalità che caratterizza queste varianti. Il dialetto però negli anni '80 ha un ruolo molto marginale rispetto a quello che poteva avere prima del secondo dopoguerra. Il suo tramonto come variante identificativa e alternativa rispetto allo standard per i giovani è messo in relazione proprio con la nascita di una lingua giovanile che lo sostituisce.<sup>32</sup> In Tondelli dunque il dialetto non è più percepito come strumento identitario, se non al contrario, cioè per distinguere i libertini da chi ancora usa il dialetto per esprimersi.<sup>33</sup> Gli innesti di dialetto puro caratterizzano di frequente figure negative che si oppongono ai protagonisti. In *Postoristoro* infatti a dire *l'è minga veira* [Pr 9] è Molly, personaggio mal sopportato da Giusy. Riconosciamo infatti la voce di quest'ultimo nel commento sprezzante del narratore rispetto alle parole di lei: *nel suo dialetto mantovano-carpigiano ancora più sbracato perché non ha i denti* [Pr 9]. Ancora Liza e Vanina pronunciano rispettivamente *Belin* [Pr 13] e *gnanche cinquanta lire* [Pr 14]. Così in *Mimi e istrioni* sono i *Maligni* a insultare Pia e le sue amiche in dialetto: *veb, le Splash, i rifiut ed Rèz* [MI 25]. Reggio Emilia è chiamato *Rèz* anche da Pia per caratterizzare volontariamente la città come un luogo provinciale e marginale; ma la narratrice si smarca subito da quest'ottica dialettale precisando per i lettori: *Rèz, cioè Reggio Emilia* [MI 25]. In *Viaggio* sarà invece un anziano sull'autobus a insultare il protagonista dicendo: *spurcacioun* [Vi 70]. Mentre il narratore, che come già si è visto ha l'abitudine a fare il verso agli altri personaggi del racconto, si lancerà in una parodia del romanesco di Dilo durante una lite, sempre secondo la modalità dell'allocuzione a distanza: *Ooooooh bruttofesso bocchinaro rottinculo ciucciacaççzi te e il cinema italiano, affanculo! Abbh quante che ne sentirà non appena osa ritornare il grande padre, ah se ne sentirà er romanaccio de Roma caput mundi, 'st'infame, 'sto zozzone, 'sto disgrazziato, alla malora!*<sup>34</sup> [Vi 77]. Infine pure in *Autobahn* è una voce fra la gente a commentare i rumori prodotti dal corpo del protagonista con: *olè, è digià sciupada*<sup>35</sup> *la terza guerra mondiale* [Ab 143]. Solo Ruby in *Senso contrario* pronuncia un *putèl* [SC 98] connotato in senso scherzoso e affettivo nei confronti del protagonista. Così i dialettalismi quando sono effettivamente usati dai giovani «non sono inserti neutri, con funzione prevalentemente denotativa, ma elementi marcati in senso espressivo o, più raramente, emotivo, od usati in chiave scherzosa».<sup>36</sup> Allora inserti dialettali o regionali come *grincia, imbricare, infumanato, tragattino, intrigare, slumare, spigoççare*<sup>37</sup> non

<sup>32</sup> Cfr. per il completo quadro storico Cortelazzo, *Il parlato giovanile*, cit., pp. 296-299.

<sup>33</sup> La modalità è la stessa con cui «il narratore di *Pao Pao* [rifiuta] il gergo per difendersi dall'alienazione almeno con le parole. Spesso cita il gergo con una nota di disprezzo, e lo mette in bocca ai personaggi più negativi» in Canobbio, *Piccolo Abbecedario delle Occasioni (Per Arginare l'Oblio)*, cit., p. 40. Qui il riferimento è al gergo della caserma.

<sup>34</sup> Si aggiungono qui la resa grafica dei versi *Ooooooh* e *Abbh* e la storpiatura di *disgrazziato*.

<sup>35</sup> *Sciupada* sta per «scoppiata».

<sup>36</sup> Cortelazzo, *Il parlato giovanile*, cit., p. 303.

<sup>37</sup> I termini *infumanato, slumare* e *tragattino* vengono dal parmigiano: *infumanà*, «incollerrito, imbizzarrito»; *slumar* «vedere, scorgere»; *tragatèn* «trafficante, trafficatore». Le definizioni sono da C. Malaspina, *Vocabolario parmigiano-italiano*, Parma, Carmignani, 1856-1859. *Slumare* è però anche attestato come termine del gergo tradizionale in Cortelazzo, *Il parlato giovanile*, cit., p. 306. *Spigoççare* invece è riportato nel GDLI come vocabolo del gergo giovanile per «dondolare», ma la base è un termine del dialetto bolognese: *spigoççars* che sta per «morire, o addormentarsi», la definizione è da C. Coronedi Berti, *Vocabolario bolognese italiano*, Aldo Martello editore, Milano, 1969. Nel GDLI *imbricare* e *imbricato*

sono da confondere con recuperi volti a rendere una coloratura locale, ma piuttosto come elementi espressivi che giocano con il suono pieno e il senso di concretezza tipici dei dialetti.

8) Ci ha due mutande una sull'altra per ripararsi dal freddo povero piccolo con tutta la sua grincia appiccicata su [MI 33] anche la nostra gatta, l'Arialdia, s'imbriaca [MI 34] vediamo scendere dai cessi la Sylvia nera infumanata [MI 36] la Sylvia riesce a procurarsi dai Gruppotapes un Akai 110 che è un tragattino quarto di pollice [MI 43] al mercoledì c'è una sorta di marché aux puces, tragattini e robivecchi da tutto il contado fiammingo [Vi 50] e noi a dire andate via che c'intrigate [Vi 54] così Gigi ha un lampo e sluma verso la dispensa [Vi 55] da quando ci siamo slumati è praticamente un continuo passarcela in bocca [Vi 57] strizze di naso e slumate d'occhi [Vi 63] ma io racconto tutto imbriacato [SC 101] se ne è uscito all'osteria ed è tornato imbriacato [AL 111] anche la padrona [...] s'è addormentata su una sedia ed è stata lì a spigozzare da una parte all'altra che sembrava seguisse il sound [AL 119] mi volto infumanato [Ab 137]

\*\*\*

L'ultima tessera che va a comporre la mimesi e la credibilità del discorso dei libertini come discorso parlato è la presenza di una serie di formule idiomatiche, detti popolari e in generale frasi fatte. Questi giri di parole rafforzano il senso di informalità e rappresentano la necessità di ricorrere spesso a formule stereotipiche per supplire al restringimento del vocabolario tipico del parlato:

9) Al Giusy gli sale il sangue alla testa [Pr 12] se vedi che va fuori vattene [...] sono grane per tutti [Pr 19] ora gli starà alle calcagna [Pr 23] Ci fan terra bruciata intorno [MI 25] non van tanto per il sottile [MI 27] ne impara sempre di nuove [MI 29] più di così si crepa [MI 42] Benny che come un disco ripete [MI 45] al sugo rosso sangue che fa senso vederlo far le bolle sul fuoco [Vi 54] Gigi si scotta col vapore e caccia un urlo [Vi 54] tutti i santi giorni [Vi 64] spendo e spando [Vi 76] il gioco è fatto [SC 99] buona notte al secchio [SC 104] stringiamo gli occhi e il cuore in mano e tratteniamo il respiro [SC 104] tirar mattino [AL 111] prendono l'occasione al balzo [AL 114] senza esclusione di colpi [AL 114] battere in ritirata [AL 115] non sta né in cielo né in terra [AL 118] non fa una grinza [AL 120] ha capito l'antifona [AL 122] con filosofia [AL 128] al mondo c'è chi vince c'è chi perde [AL 128] chiudere in bellezza [AL 128] chi s'è visto s'è visto [AL 129] più di là che di qua<sup>38</sup> [AL 129] cambiar acqua al merlo [Ab 135]

Nonostante però la necessità di ricorrere a questo formulario d'abitudine per essere più comprensibili, ancora una volta la tendenza a ripetere è bilanciata dall'attitudine a trasformare e deformare tutto ciò che solitamente dovrebbe presentare un aspetto stabile. Così anche il dominio di quanto è idiomatico e lessicalizzato subisce ancora un processo di variazione sul tema che mescola frasi fatte e innovazioni:

---

compaiono rispettivamente come popolare l'una e dialettale l'altra. Nel GRADIT *intrigare* è segnalato come variante settentrionale di *intricare*.

<sup>38</sup> Le espressioni *andare il sangue alla testa*, *stare alle calcagna*, *terra bruciata*, *andare per il sottile*, *buonanotte al secchio*, *tirare mattina*, *cogliere l'occasione* / *prendere la palla al balzo*, *senza esclusione di colpi*, *battere in ritirata*, *non stare né in cielo né in terra*, *capire l'antifona*, *chi s'è visto s'è visto*, *più di là che di qua* sono tutte presenti nel GRADIT. *Fare senso* e *spendere e spandere* invece si trovano nel GDLI rispettivamente sotto le voci *senso* e *spandere*.

10) Salvino fa cenno di tacere, rimanere di pietra [Pr 20] l'hanno scovata proprio bene, perché peggio del ti vedo non ti vedo che c'è lì, nemmeno al mamertino [MI 29] decidiamo di levare le sottane [MI 41] ci prende la voglia di far su qualcosa anche a noi fossanche un videotape, però l'importante è partecipare [MI 43] non doveva fidarsi in quel modo al gioco di mamma-non mamma [Vi 69] sono peggio dell'edera, dove m'attacco muoio [Vi 79] e finalmente sballi e allora son tutte rose e fiori, davvero, no problem no cry [SC 99] io strattono Lucio e gli dico nell'orecchio tieni aperti i tubi [SC 104] *dulcis in fine* [AL 108] sta male che le sembra di morire addirittura a saperlo tra le gambe di quella là [AL 120] quando Andrea tornerà resterà di schiantos [AL 124] vede il letto vuoto e gli prende mezzo canchero. Divenuto poi tutt'intero quando legge nello specchio [AL 128] non stan né in cielo né in terra e manco nel mio mare [Ab 137] una ne fanno cento, mille ne pensano [Ab 139]

Nella trasformazione le varie formule possono mantenere la forma ma cambiare di significato come *rimanere di pietra* (o “di sasso”) che invece di indicare lo stupore è usata nel senso di “rimanere in silenzio”, oppure come *l'importante è partecipare*, impiegata non nel senso in cui si gareggia senza necessità di vincere, ma indicando il sentimento, che provano le Splash, di obbligo verso il clima di attivismo in cui sono immerse. Altre invece cambiano la forma ma mantengono il significato come *ti vedo e non ti vedo* rispetto a “vedo non vedo”; *levare le sottane* invece di “levare le tende”; *son tutte rose e fiori* col verbo al plurale; *tieni aperti i tubi* al posto delle orecchie; *dulcis in fine* e non “fundo” come nell'originale latino; oppure *schiantos*<sup>39</sup> invece di “schianto”. Altri cambiano forma e senso come *mamma-non mamma* che dal gioco “m'ama non m'ama” si riferisce al momento in cui Anna e Gigi in *Viaggio* hanno pensato per un attimo di diventare genitori. *Sono peggio dell'edera, dove m'attacco muoio* riprende il detto “l'amore è come l'edera, dove s'attacca muore” ma lo riflette nell'incapacità del protagonista di *Viaggio* di costruire delle relazioni durature. Non sono solo detti e formule idiomatiche a venire deformati da chi parla, ma anche titoli di canzone come “No Woman, No Cry” di Bob Marley che diventa *no problem no cry*.

\*\*\*

L'uso ambivalente degli idiomatismi (fra mimetismo e deformazione dell'abitudine) mette in evidenza ancora una volta l'aspetto fondamentale della lingua e del vocabolario tondelliano, cioè la tensione fra funzione denotativa ed espressiva della lingua, con una tendenza alla prevaricazione della seconda. Infatti i giovani, e a loro volta i libertini, cercano sempre di creare un proprio vocabolario alternativo costituito di voci il cui valore è principalmente espressivo, cioè privilegiando parole che non riportino più precisamente il messaggio dei propri discorsi ma che invece lo arricchiscano con le forme più imprevedute e stravaganti. Scadendo in secondo piano la chiarezza del messaggio,<sup>40</sup> il vocabolario dei libertini si apre alla vaghezza semantica tipica del parlato e alle improprietà lessicali del linguaggio giovanile creando uno spettro di vocaboli alternativi (o di usi alternativi) che varia per effetto da una generica imprecisione a una raffinata ricercatezza.

<sup>39</sup> *Schiantos* è anche un rimando agli Skiantos, la rock band bolognese, particolarmente famosa in quegli anni e legata agli ambienti della contestazione del '77.

<sup>40</sup> Come già nel capitolo 2.3 si notava che viene privilegiato a livello pragmatico l'esposizione dell'argomento del messaggio sulla chiarezza del messaggio stesso.

11) Come nei pullman che la domenica dragano la provincia [Pr 6] la Molly e Giusy non vanno d'accordo perché hanno una storia insoluta di cento carte [Pr 8] si depositano in campagna [Pr 15] cazzo t'è presa nostalgia vecchio amico [Pr 16] il Cineteatro Lux che fa programmazione porca [MI 25] c'è da sputtarsi lo stomaco dalle risate [MI 28] siamo lì che ci meniamo tutte le nostre cose [MI 28] Benny va in stazione a trovare le residue dei viali [MI 29] la nostra Dyane era un lacrimatoio [MI 32] un Hatù settebello che deragliava in loco [MI 32] me lo pagava bene tutto quel vilmetallo [MI 32] mi trova mezza assiderata<sup>41</sup> [MI 34] la Nanni va a prendere un po' di beveraggio [MI 34] si sente che nell'aria c'è del buono e che di certo si conclude [MI 35] la chemise volante [MI 36] la Sylvia va via con mano di fata e si sbattono la lingua in bocca [MI 36] accompagna le parole con una sborsettata ma tanto basta perché le si rovesci sulla moquette tutt'intero il consulorio che ci teneva dentro [MI 36] e allora mi piego a metà tutto ingolfato dai singulti [Vi 54] dice che sono proprio un finocchio nato e sputato [Vi 62] la Tony si porta sempre appresso due stronze che fan magistero [Vi 64] perché ora gli piace osservare quello che fa Giuliano Scabia all'Università e nei quartieri e pure le cose di Gianni Celati [Vi 66] tutte le granaglie biologiche e macrobiotiche [Vi 68] sarebbe davvero un disastro alluvionato a scegliere di venire al mondo nel trojajo di Via Massarenti [Vi 69] Dilo mi appiccica un bacio sulla fronte [Vi 71] non strafanno come le superchecche di cosanostra [Vi 73] poi Michel si avvicina e pasticciamo un po' assieme [...] mi succhia in bocca [Vi 74] e lui venefico urla di chiudere la ciabatta [Vi 76] davanti alla sede della RAI a fare picchettaggio<sup>42</sup> [Vi 77] il frigorifero è vuoto e sguarnito [Vi 78] anch'io ci ho preso paranoie e nevrosi e tutte le avemarie del caso [Vi 78] mica farsi pippe e nostalgie da mattino a sera [Vi 80] così imparano a girare con quelle racchettazze contundenti [Vi 83] mi imbarco in una spedizione in auto verso Londra [Vi 89] allora sì che c'era tanta vogli di starci al mondo e allacciare intensità e circuiti con tutti [Vi 89] la fuga ci ha sgranati [Vi 90] capisco che è uno straniero perché col Dilo se la menano in inglese [Vi 95] il Ruby schedato e condizionato come si ritrova che a rubare un pollo si farebbe dieci anni [SC 99] le nostre gomme scricchiolano neorealisticamente sulla piazzola di sosta [SC 100] la tazza ripiena di pop-corn [SC 100] sento quel buon puzzo di whisky [SC 100] restano in pochi qua e là e quanto li si incontra è un indefinibile trapasso d'esperienza [SC 101] si rimane poi lì tutta la notte a menarsela su e giù dagli anni, avanti e indietro nel tempo [SC 101] finalmente arriviamo in falsopiano [SC 102] raffica una sequela di madonne che tutto il paradiso arrossirebbe per cent'anni [SC 103] tutti quei fumamenti di testa e cogitazioni e fatture intorno al Miro [AL 110] riesco a raccattare anche film scomparsi [...] riesco a captare Una Stagione all'Inferno [...] un esempio di quel che si può ramazzare sulle bande selvagge [AL 116] io mi rompo il cazzo a star nel lacrimatoio [AL 118] non può mica rimuovere tutta una soffitta di condizionamenti [AL 120] ci sta un presepio e tutta un'avemaria natalizia che fa vomito [AL 121] la gente tacca il portico con su i fagottini colorati di porcherie [AL 125] se è così è così, non menatevela tanto [Ab 133] passo a dirvi le menate che vi devo [Ab 133] è proprio bello a questo punto menare le cazzate [Ab 135] raggiungo dunque il posto per lo scaricamento [Ab 136] dopo tanta attesa arriva il beveraggio [Ab 136] bisogna gettare le nostalgie e i retro, anco riflussi e regressioni [Ab 140] quasi viene giorno perché l'abbiamo menata in lungo e in largo [Ab 141-142] dopo il rutto

<sup>41</sup> Cfr. GRADIT per l'uso attenuativo dell'aggettivo *mezzo*. Viene usato spesso per bilanciare delle imprecisioni lessicali con volontà iperboliche, come in *quello che abita con loro torna con la testa mezza spaccata* [Vi 82].

<sup>42</sup> Il protagonista qui non fa effettivo picchettaggio ma semplicemente aspetta fuori dall'edificio nella speranza di vederne uscire Dilo.

primo viene su alla gola un gran magone d'aria [Ab 142] vedo venir fuori di corsa ogni cosa dalla mia pancia [Ab 143]

Molti degli usi qui elencati sono genericamente espressivi come: *dragano*; *depositano*; *nostalgia* per “astinenza” o al plurale come equivalente di “pensieri inutili e ossessivi”; i vari *lacrimatoio*; *deragliava* per un preservativo che scivola; *osservare* per “seguire le lezioni di”; *raccattare*, *captare*, *ramazzare*, *bande selvagge* per enfatizzare la ricerca televisiva del narratore di *Altri libertini*; la serie *fumamenti di testa*, *cogitazioni* e *fatture* per indicare la discussione del gruppo dello stesso racconto su che fine potesse aver fatto il Miro; *raffica*; *scaricamento* per “minzione”. Il polisemico *menare/menarsi/menarsela*,<sup>43</sup> assume caratteri vaghi, andando a coprire diversi significati. Termini come *condizionato* per indicare che Ruby ha una condanna condizionale, *ripieno* o *falsopiano* sono scelte volutamente improprie, specialmente le ultime due dove sarebbero più corrette a livello di senso *pieno* e *piano*. Vagamente impropria è anche *di corsa* riferendosi al vomito del protagonista di *Autobahn*, la locuzione indica solitamente un’azione che si svolge in “in fretta”. Molto vago, ma per ammissione dello stesso aggettivo *indefinibile*, è il *trapasso d'esperienza* che cerca di innalzare come un evento dai connotati quasi magici l’incontro di generazioni che può avvenire in un bar di provincia, come quello appunto del brano in *Senso contrario*.

Questa serie di scelte lessicali espressive o presunte tali mostrano l’impegno messo in campo dai narratori per darsi un tono, per cercare di impressionare chi ascolta, in una ricerca che attira a sé tutto ciò che può essere utile ad arricchire il campionario delle forme estranee. Così anche forestierismi, aulicismi, forme di tono elevato o fuori registro si aggiungono all’elenco delle acrobazie lessicali delle voci narranti.

12) Dei ragazzi freak [MI 32] Trash [MI 33] un vestito lungo alla gaucho gaucho; cagà; henné [MI 35] chemise; è tutta freak; dà anche un po’ sul folk [MI 36] crème della crème [MI 38] pas-de-deux [MI 43] spot arancioni [Vi 49] marché aux puces [Vi 50] le suisses [Vi 51] bifsteck;<sup>44</sup> boulevards; sac-à-coucher [Vi 52] cous-cous; les suisses; pirren-müessli; [Vi 54] la cappa nera della cuisine [Vi 55] un potage Campbell's [Vi 56] un’automobile della Police [Vi 58] champion [Vi 65] porta anche delle coquettes [Vi 68] drunkato drunkato [Vi 72] vis-à-vis [Vi 74] recitals [Vi 81] Dilo e io a Paris, chez les folles [Vi 84] boulevard; croissants [Vi 84] lager bier; underground; sleeping da dieci penny [Vi 90] kaputt [SC 99] gringos [SC 103] scorer [SC 104] cous cous, kascha fritto nel tamari, alghe kombu, nituké di carotine; vaqueros [AL 111] spot; nessun fricchettino [AL 112] un gruppetto di freaks [AL 118] kajal; il Merry Christmas di Andrea [AL 128] i buon deutsch; veri Walhalla [AL 129] pedé [AL 130] autobahn [Ab 134] damned damned [Ab 138] replay [Ab 142]

<sup>43</sup> Cfr. Manzoni, Dalmonete, *Pesta duro e vai trànquilo, Dizionario del linguaggio giovanile*, cit., pp. 96-97, che riporta per *Menare - menarsi* la seguente definizione: «originale lombardo, ma presente anche in altri dialetti settentrionali, dove significa: masturbarsi fisicamente. Già da tempo è stato introdotto nello “slang”, ed esprime la continuità ossessiva di un’azione, di un movimento, di un’idea (masturbazione mentale). Significa: “rompere - rompersi le scatole”, fare discorsi moralistici o paternalistici assolutamente scontati e noiosi, disturbare in qualunque maniera; avere uno “sballo” negativo, avere fissazioni e fisime mentali ricorrenti». L’uso sembra principalmente negativo anche se in casi come *se la menano in inglese* o *l’abbiamo menata in lungo e in largo* il significato è piuttosto vago, ma privo di connotazioni negative.

<sup>44</sup> Il francese “bifteck” si mescola con l’inglese “beef steak”.

Fra i prestiti spicca *freak* per frequenza, termine particolarmente in voga all'epoca e fra i giovani,<sup>45</sup> insieme a parole effettivamente in uso come *folke*, *spot*, *benné*, *kajal* (talvolta però traslitterato in *cagàl*) o espressioni come *crème della crème*, *pas-de-deux*. La maggior parte dei prestiti non è adattato, fa eccezione il *drunkato*, che dal participio inglese “drunk” aggiunge la desinenza del participio italiano. In *Viaggio* però la maggior parte dei prestiti arriva dallo sfondo europeo del racconto, così quanto i protagonisti sono ad Amsterdam o a Parigi, il narratore usa *marché aux puces* invece di “mercato delle pulci”, *sac-à-coucher* al posto di sacco a pelo, *cuisine* per cucina, *police* per polizia. In Inghilterra invece ci saranno l'*underground* e gli *sleeping da dieci penny*. I vari narratori si compiacciono di chiamare le cose con i loro nomi originali o di usare parole esotiche come *pedè* o *autobahn* sostituendo le alternative italiane.

Fra le scelte ricercate invece troviamo segnalate come di uso letterario nel GRADIT: *favella* [MI 29], *pulzella* [MI 30], “niuno” da *nium si muove* [MI 32], *colà* [MI 34], “sì” da *un'ora sì tarda* [MI 44], *rugiadosa* [MI 60], *fole* per favole [Vi 75], *ciuffare* [AL 107], “loco” da *in altro loco* [Ab 134] e *ramingar* [Ab 138] e *anco*, ritornello tipico della voce del protagonista di *Autobahn*. Sono presenti anche alcuni latinismi, come la già vista variazione di *dulcis in fundo* o *flumen Po* [Ab 135] e *historia quotidiana* [Ab 143]. Si fondono in un'unica frase poi francesismi, espressioni latine e la storpiatura alla francese del nome di Umberto Eco in: *quel che docent, maxima cum causa, e in stretto pas-de-deux Marshall Mc Luhan & Umbert d'Ecò* [MI 43], il tutto con una resa fortemente giocosa. *Ciocco* [Pr 13] è un toscanismo, si usa per urto, colpo,<sup>46</sup> qui per lo schiocco del bacio mandato da Liza a Giusy, così come “stenterello” normalmente usato per indicare una persona magra e allampanata (per associazione anche con l'omonima maschera del teatro toscano), qui viene utilizzato figurativamente in: *quella innocua cuffia messa lì per aria tutta stentarella* [MI 41]. Il suono ricco della parola crea un effetto espressivo perdendo grossa parte del contenuto semantico originario.

Non sono effettivamente auliche o letterarie una serie di voci che meritano di essere segnalate perché fuori registro rispetto al contesto:

13) Distribuisce occhiate veloci passando in mezzo ai crocchi di studenti [Pr 6] e non ha importanza adesso quello che sarà domani o posdomani [Pr 23] puttanaio in cui per malasorte noi si abita [MI 25] si arriva trafelate alla nostra Dyane [MI 27] un odore buono, di provincia alacre e intellettuale [MI 44] sgrana un sorriso paraculo verso i commensali [Vi 55] gli afferro il braccio e lo scuoto e per pietà Michel destati e andiamocene [Vi 84] dopo ventiquattr'ore ininterrotte di viaggio tocchiamo l'Inghilterra [Vi 89] Andrea s'è messo a fare il fedifrago con l'Annacarla [AL 117]

*Crocchi* e *posdomani* risultano inappropriate nelle parole dei tossicodipendenti del *Pastoristoro*. *Commensali* pure è un po' troppo raffinato per la squadra multietnica che deve subire la pasta cucinata dal protagonista di *Viaggio* e da Gigi durante il loro soggiorno in Belgio.

\*\*\*

Il vocabolario di cui fanno sfoggio continuamente i libertini non si arricchisce però solo attraverso prestiti da altre lingue (compresa quella letteraria) o da usi impropri dei termini già

<sup>45</sup> Come conferma l'omonima voce in Manzoni, Dalmonte, *Pesta duro e vai tràncuilo*, cit., p. 62.

<sup>46</sup> Cfr. la voce omonima del GRADIT.

italiani, ma anche per mezzo di neoformazioni. Le possibilità per la formazione di neologismi che la lingua italiana offre si riassumono in due categorie, la composizione e la derivazione. Si chiama composizione la fusione di due forme libere, mentre la derivazione prevede la combinazione di una forma libera con una o più forme legate, gli affissi.<sup>47</sup> La composizione non conta troppi esempi all'interno di *Altri libertini*, ma tutti di rara efficacia, come *indagacervello* [Vi 93] per psicologo, *biondazzurro*<sup>48</sup> [AL 109] per “ragazzo biondo e con gli occhi azzurri”, *menastorie* [Ab 132] come variante di cantastorie oppure *neuroduro* che può essere inteso come una variante enfatica di “psichiatria” in un giro fortemente espressivo come *questa scoglionatura che dà sul neuroduro la chiama Scoramenti* [Ab 131], dove appunto si intende che *questa scoglionatura* è capace di far impazzire al punto di mandare chi ne è affatto direttamente in psichiatria. *Cinematografi* [MI 29] invece, usato in riferimento ai ragazzi del collettivo artistico *Mèlies*, non è un vero e proprio composto ma un calco del *fotografi* poco distante, che finisce però per coincidere con il vocabolo “cinematografo” sinonimo di arte cinematografica o di sala da cinema. A sua volta non sono veri composti, ma hanno la stessa coesione e forza idiomatica alcuni sintagmi nominali, fra cui l'iconico *svacco pubblico* [Pr 5] che ambienta appunto *nell'aria di svacco pubblico che respiriamo* l'incipit di *Postoristoro*.<sup>49</sup> È difficile sciogliere l'espressione: lo *svacco* è una «situazione in cui predominano abulia, noia, stanchezza, ma anche lassismo e menfreghismo»,<sup>50</sup> è una sorta di nome d'azione del “bighellonare”, che però con la connotazione *pubblico* si trasferisce in “luogo pubblico” caratterizzandosi allora come un bighellonare invisibile alla legge e alla quiete pubblica. Quest'espressione sintetica condensa così in poche parole una realtà che si pone come alternativa a quella dell'ordine pubblico, la rappresentazione dunque di un'alterità sociale che, all'epoca, non sapeva dove andare e come passare il tempo. Tutto questo è confermato dall'altra occorrenza dell'espressione:

14) La piazza è grande e un tempo era anche vivibile, ora praticamente non c'è nessuno che abbia vent'anni che possa transitarvi liberamente perché tiene in tasca il foglio-di-via e qui in provincia i Carabbenieri non van tanto per il sottile, insomma questo era il centro di ritrovo e svacco pubblico ed è naturale che ora l'abbian ripulito, perché nessuno sopportava che il cuore della propria città venisse così infartato dai capelloni e dalle lesbiche. [MI 27]

Ancora sintagmi assimilabili ai composti sono il *filo ciclistico* [MI 27] che subisce il malcapitato ragazzo che incontra le Splash in Piazza Camillo Prampolini e il *voltaggio supersex* [AL 115] usato dal narratore di *Altri libertini* per descrivere l'effetto causato da uno sguardo della persona di cui si è attratti. Lo stesso procedimento crea il *tiramento di testa* [Vi 49] e i *fumamenti di testa* [AL 110] che unendo i deverbali creati col prefisso *-mento a di testa*, crea queste forme espressive per descrivere pensieri particolarmente intensi che coinvolgono in maniera fisica chi li produce. Il “fumare” e il “tirare” che fanno da base alle due derivazioni creano un effetto metaforico, cioè come se il cervello che pensa sia una macchina o un motore, che viene “tirato” e “fuma” a furia di girare a pieno regime.

Un fenomeno a parte che somiglia per aspetto alla composizione, ma che non comporta la stessa coesione semantica e idiomatica è l'univerbazione:

<sup>47</sup> Cfr. S. Scalise, *La formazione delle parole*, in GGIC, vol. III, p. 473.

<sup>48</sup> Usato anche per gli *occhioni biondazzurri* [Vi 93] di Mattia.

<sup>49</sup> *Svacco pubblico* compare anche in *Desperados*, cfr. capitolo 1, p. 24.

<sup>50</sup> Cfr. *svacco* in Manzoni, Dalmonte, *Pesta duro e vai tranquillo*, cit., p. 155.

15) Ziocane; Perdio [Pr 6] puntineri; eppoi [Pr 14] benemale [Pr 17] vaccaeva [Pr 18] primaoppoi [Pr 23] menchemeno; pergiunta [MI 25] bruttiporci [MI 26] foglio-di-via [MI 27] Brutt'avventura [MI 29] carondimonio [MI 33] mano-di-fata [MI 37] tuttequante [MI 42] pianopiano [MI 43] diomio [MI 44] dieci-quindici [Vi 49] trequattro [Vi 51] terzomondo [Vi 52] trammetrò [Vi 57] Hamburger pommefrites [Vi 59] mavalà [Vi 60] gialloazzurro [Vi 62] trentagradi; bellefatto [Vi 67] poverastella; fattiforza; dopranzo [Vi 71] trequattro; bellagente; bruttaria [Vi 78] ventitrenta [Vi 81] cinquesei [Vi 89] tre-quattro-cinque-sei-sette; tantonemmeno [Vi 92] centocarte [SC 97] diomio [SC 99] prezzibassi; storianostra [SC 101] primaoppoi [SC 104] pacchidono; bellaroba [AL 107] spaccaballe [AL 108] bellefighe; rottinculi [AL 109] grigiobianca [AL 112] vecchiaroba [AL 113] bellavita; caramia [AL 120] bellefoto [AL 121] grigiosporco; santapace [AL 123] bruttafiga; mangiacazzi; enzobiagi; pierochiara [AL 125] vaccaeva [AL 127] diosanto; diomio [AL 129] tuttaquanta [AL 130] mezzitalia [Ab 131] caromio; menchemeno [Ab 132] tuttedue; caramia [Ab 137] caromio [Ab 140] grandifirme; occhiocaldo [Ab 140] evvieni; eddai [Ab 142] venticarte [Ab 144]

La maggior parte dei casi ha la funzione di enfatizzare pronunce legate<sup>51</sup> come per i numeri approssimativi (*ventitrenta, cinquesei...*) o per i nomi di colori (*gialloazzurro, grigiobianca*). Lo stesso vale per il materiale invariabile unito in pseudo-subordinatori come il frequentissimo *eppoi*, oppure *primaoppoi, menchemeno, pergiunta, dopranzo, tantonemmeno*. *Eppoi* e *primaoppoi* esemplificano anche quei casi che servono a rendere graficamente raddoppiamenti fonosintattici come *evvieni* o *eddai*. Come questi ultimi due, altre esclamazioni sono univerbate: *ziocane, perdio, vaccaeva, bruttiporci, diomio, poverastella* e *fattiforza*. Ci sono poi casi come *prezzibassi, storianostra, pacchidono* che hanno forza reificatrice nei confronti del sintagma che viene trascritto univerbato. Per esempio in *questa è bellavita, avere una gratificazione dietro l'altra e non pensare a niente se non ad abbracciarsi e succhiarsi da ogni parte* [AL 120], il sintagma *bellavita* sembra ricevere da un lato il valore di un'espressione lessicalizzata e dall'altra uno statuto di concetto in qualche modo elevato. Ciononostante per un caso come *bellavita* non si può certo parlare di composto o di neoformazione, poiché non vi è alcun contenuto idiomatico o un valore semantico diverso da quello ottenuto mediante l'unione dei suoi componenti. Un processo di oggettificazione (più che reificazione) lo subiscono invece i nomi di Enzo Biagi e Piero Chiara, che univerbati e privati delle maiuscole diventano i relativi libri disposti sotto l'albero di Natale e pronti ad essere regalati: *la gente tacca il portico con su i fagottini colorati di porcherie, ma soprattutto enzobiagi e pierochiara che si vendono come confetti a una pesca per zitelle* [AL 125]. In alcuni casi il fenomeno si unisce ai raddoppiamenti di parole ed espressioni che nella retorica tradizionale prendono il nome di epanalessi,<sup>52</sup> mentre nel parlato si uniscono alle numerose forme di ripetizione per chiarire e enfatizzare.

16) Tantonemmeno riesco a strappargli un pompino che ne ho voglia-voglia che quasi scoppio [Vi 92] fatti i cazzi tuoi che sto malemale che di più non potrei [Vi 92-93] nel frattempo hanno raccattato quattro checche modenesi compagne del passato-passato [AL 122]

<sup>51</sup> In questo caso rientrano nei fenomeni di "allegro" segnalati in Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., pp. 266-267.

<sup>52</sup> Cfr. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., pp. 272-275. Si tratterà ancora dell'epanalessi in 2.6 (pp. 142-143).

In questi casi non si raggiunge propriamente la neoformazione, *voglia-voglia* e *malemale* vogliono semplicemente enfaticizzare le basi, solo *passato-passato* sembra assumere una sfumatura in un più, come se non si trattasse semplicemente di un tempo ormai trascorso, ma di un'altra vita, un passato ormai dimenticato, ma anche qui il confine rispetto al significato originario è davvero sottile. Come per l'univerbazione la forma effettivamente unita e quella col trattino si alternano arbitrariamente.

Per quanto riguarda la derivazione i casi principali sono due: prefissazione e suffissazione, che non sono distinti solo dalla posizione dell'affisso, ma anche da quale elemento fra la forma libera e quella legata determina la categoria sintattica che assume poi il derivato. I suffissi infatti hanno la possibilità di cambiare la categoria grammaticale dei derivati, mentre i prefissi no.<sup>53</sup> Oltre a non cambiare categoria grammaticale diversi prefissi non mutano nemmeno il significato del derivato ma tendono piuttosto a enfaticizzarlo:

17) strafare [Vi 51] smuoviti [Vi 55] superchecche [Vi 73] strasognati [Vi 80] criptochecche [Vi 81]  
svoglia [Vi 95] stramaledetto [AL 112] superfighi [AL 115] supervitaminizzato [AL 116]  
stramaledicendo<sup>54</sup> [AL 126] retrocasotto, arribaltati [Ab 138]

*Super-* e *stra-* sono prefissi molto diffusi nel parlato per rafforzare la base a cui si legano, a volte in senso superlativo come *supervitaminizzato* o *strafare* “fare troppo”, altre volte aggiungendo delle sfumature di significato come *superchecche* “gli omosessuali che esprimono la propria omosessualità attraverso atteggiamenti espliciti e palesi”. *S-* invece ha valore negativo nel caso di *svoglia* e di nuovo enfatico, anche se in senso più generico, nei casi di *smuoviti* e *strasognati*, che mantengono lo stesso esatto significato delle basi *muoversi* e *trasognato*, ma finiscono per coincidere con *smuovere* e un ipotetico derivato di *stra-* e *sognato*, aggregandosi così alla confusione lessicale generale dalle varie formule vaghe e improprie già analizzate. Anche *arribaltati* è una forma sovraprefissata, poiché il prefisso *a-* nulla aggiunge alla forma originale *ribaltati*. *Cripto-* invece non è un vero e proprio prefisso, ma un prefissoide trattandosi di un elemento proveniente da un'altra lingua che ha un effettivo e riconoscibile valore lessicale proprio; così la voce *criptochecche* “gli omosessuali che nascondono la propria omosessualità” tende a somigliare alla struttura di un composto e di un prestito.

Un caso particolare è anche quello di *gran-* / *grand-* / *grande-* utilizzato circa allo stesso modo di un prefisso e assimilabile per significato a *super-*, l'uso autonomo di *grande* come aggettivo ne fa però qualcosa di simile a un prefissoide ed è solo il fatto che la maggior parte delle occorrenze sono univerbate a permettere un'assimilazione di questa formula ai casi sopraelencati.

18) grancasino [Vi 65] grandecapo [Vi 71] grancasino [SC 102] granfiga [AL 110] Granfiga [AL 114]  
Granlombardo [AL 115] il gran freddo [AL 116] gran luna da innamorati [AL 119] grandingenuo [AL 121]  
grantiro; granscenata, grand-clou [AL 125] gransignore [AL 128] granbaldoria [AL 130] nel Gran  
Trojajo [Ab 131] granbaccano [Ab 133] gran teatro; il Gran Miracolo; [Ab 134] gran bordello [Ab 142]  
grandalbero [Ab 143]

In alcuni di questi esempi tornano effetti di reificazione dovuti all'univerbazione, alle maiuscole o alla presenza di articoli determinativi come *Granfiga*, *gransignore*, *nel Gran Trojajo*, *il Gran Miracolo*,

<sup>53</sup> Cfr. Scalise, *La formazione delle parole*, cit., pp. 476-477.

<sup>54</sup> *Stramaledire* è presente come voce autonoma nel GRADIT, attestato dal 1891.

mostrando la fusione di tendenze diverse già analizzate. Da segnalare poi è come *Granlombardo* sia una citazione dantesca che si aggiunge ai riferimenti culturali di stampo scolastico che cercano come sempre di dare un tono alla conversazione dei libertini.

I suffissi hanno in genere funzionamento e significati più complessi:

19) Chiavaggio; pompinaggio [Pr 6] trojajo [Pr 10] merdaio [MI 25] indianerie [MI 27] stricininata; scatarrosa [MI 33] svaccamento [MI 46] vivacchiano [Vi 52] manate [Vi 55] scemate [Vi 71] studiacchiare; lavoracchia; [Vi 73] fumatina [Vi 74] scopata [Vi 75] vivacchiano; merdate [Vi 81] cialtronata [Vi 90] studiacchiare [Vi 92] porcate, maialate [SC 101] sbevazzare [AL 108] bastonate; legnate [AL 109] oppiata [AL 125] stoccazza; sgasata [AL 127] culbuttisti [Ab 133]

Per esempio suffissi come *-azzare* (solitamente accompagnato dal prefisso *s-*)<sup>55</sup> e *-acchiare* che non cambiano la categoria grammaticale dei verbi a cui si applicano hanno valore frequentativo, il secondo in particolare può assumere una connotazione peggiorativa, nel senso di un'azione svolta male o con scarsa attenzione (*studiacchiare*, *lavoricchiare*). Altri suffissi come *-(a)ta* e *-aggio*, particolarmente diffusi nella formazione di colloquialismi,<sup>56</sup> creano solitamente nomi d'azione derivati da verbi (*chiavaggio*, *scopata* e *sgasata*) o costruiti a partire da altri sostantivi (*pompinaggio*, *stricininata*, *manate*, *scemate*...). Il suffisso *-aio*, nell'accezione qui esemplificata in *trojajo* e *merdaio*, forma sostantivi che indicano "luogo pieno di", con una connotazione spesso negativa.<sup>57</sup> Interessante è il caso di *culbuttisti* che sulla base della parola francese *culbute* "capriola", forma un regolare derivato col il suffisso *-ista* (usato solitamente per indicare chi esercita una determinata attività) creando dunque una variante pressappoco sinonimica del *saltimbanchi* poco distante sulla pagina.

Un fenomeno assimilabile alla suffissazione è quello della derivazione con zero, o conversione, cioè i cambiamenti di categoria senza la presenza manifesta di un suffisso diverso da quelli flessivi:

20) manovalano [Pr 16] vanvera [MI 29] sberla uno schiaffo [MI 30] acquazzonato [MI 38] guerrigliamo [MI 42] pensierare [Vi 49] tarantola [Vi 52] topati [Vi 67] nottambuliamo [Vi 92] lo smerdo [AL 122] centrifugo; mercuriato [Ab 138]

Si hanno così derivazioni da nomi a verbi come *manovalare*, *vanverare*, *sberlare*, *guerrigliare*, *pensierare*, *tarantolare*, *nottambulare* e *centrifugare*. Di questi *manovalare* e *pensierare* non sono presenti né nel GDLI, né nel GRADIT. Compaiono solo nel GDLI *vanverare*, *sberlare*, *guerrigliare* e *nottambulare*, mentre *tarantolare* è sì presente ma col significato di «mettere in uno stato di frenetica agitazione». La voce originale è transitiva, mentre in *è tutto un ciondolare a braccetto con Jeff che regge lo spino, ci guarda, non capisce ma tarantola anche lui* [Vi 52], l'uso è intransitivo e vale come variante enfatica di "ballare/ciondolare". *Centrifugare* compare in entrambi i dizionari. *Acquazzonato*, *topati* e *mercuriato* sono denominali che acquisiscono la desinenza del participio passato ma vengono utilizzati come aggettivi: *acquazzonato* non compare in nessuno dei due dizionari; *mercuriato* è presente nel GDLI ma è un aggettivo per descrivere ciò «che contiene mercurio» e non un aggettivo per indicare "che ha il colore del mercurio" come in Tondelli; *topati* infine è presente in entrambi i dizionari ma come

<sup>55</sup> Cfr. GRADIT.

<sup>56</sup> Cfr. Beretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, cit., p. 270.

<sup>57</sup> Cfr. Scalise, *La formazione delle parole*, cit., p. 493.

aggettivo per “grigio-topo”, mentre negli *straccetti topati* [Vi 67] di *Viaggio*, ha un significato simile a *tarmato*. *Smerdo* infine è un deverbale di *smerdare*.<sup>58</sup>

L'ultimo processo di derivazione utilizzato da Tondelli è quello della parasintesi, «i “parasintetici” sono parole complesse formate da tre elementi: una base nominale o aggettivale e due (o più) morfemi legati che vengono aggiunti simultaneamente a destra e a sinistra della parola di base». La parte aggiunta a sinistra è spesso il solo suffisso flessivo che ancora una volta fa cambiare categoria alla base.

21) suffianato [Pr 10] scasina [Pr 20] sborsettava [MI 26] intopati; smacchinano<sup>59</sup> [MI 42] spolmonare<sup>60</sup> [Vi 49] sforchettavano [Vi 55] scasinati [Vi 61] sfuracchiato; spazzito [Vi 76] immummiato [Vi 83] sveno [Vi 94] sfrerragliare [SC 99] sboccolato<sup>61</sup> [SC 101] stiracchiando [AL 107] scasinano [AL 128] sgasa; imperpessato [Ab 139] monetaccia spicciolata [Ab 136] sruccinarsi [Ab 143]

Di questi, *svenare*, *sferragliare*, *stiracchiare*, *sgasare* e *spicciolato* sono attestati sia nel GDLI che nel GRADIT. Esclusi i termini presenti nel GDLI con altri significati (*smacchinare*, *spolmonarsi*, *sboccalare*) si può considerare questo gruppo come frutto dell'inventiva tondelliana, efficaci nell'arricchire il lessico espressivo e concreto dei libertini. Riflessione a parte merita il termine *specorito* in *la Molly c'ha sessantanni e siede in un angolo della distesa dei tavoli accanto alla sua valigia di cartone specorito* [Pr 8] dove l'aggettivo parasintetico *incartapecorito* viene deformato togliendo il prefisso originale e anche la prima parte del composto *cartapecora* che fa da base alla formazione. All'effetto molto concreto dei parasintetici si va ad aggiungere il tipico pressapochismo lessicale dei libertini, che fa sì che una parola inventata sostituisca l'alternativa esistente e corretta, come anche prima *sruccinarsi* per *arrugginire*.<sup>62</sup>

\*\*\*

La funzione espressiva del linguaggio è sfruttata dai giovani e dai libertini per distinguersi, per darsi un tono e come già detto per fare sfoggio della propria inventiva. La lingua dei giovani però è animata da una doppia tendenza, che appunto ha ad un polo la volontà di distinguersi e all'altro la necessità di conformarsi: mentre da un lato infatti deve separare (i giovani dagli adulti, una generazione da un'altra, un gruppo da un altro, il singolo all'interno del gruppo) dall'altro deve unire e rendere compatto il gruppo che usa un lessico specifico. Così il linguaggio giovanile ha come seconda funzione, non certo per importanza, quella identitaria. Il lessico tondelliano dunque conserva questa sua vena identitaria recuperando una parte di gergo giovanile o giovanilese spesso di lunga tradizione, rivelando in questo strato dello stile di Tondelli l'aspetto effettivamente che più rispecchia il parlato giovanile inteso come variante linguistica esistente. Questo strato di gergo

---

<sup>58</sup> Già verbo parasintetico derivato da *merda*.

<sup>59</sup> Nel GDLI è attestato *smacchinare* per «lavorare con la macchina da cucire» e «rasare con la tosatrice il pelo di un animale», non come qui in *smacchinano intorno a cavi e fili* [MI 42], col il senso di “fare un lavoro meccanico”, intendendo anche che chi parla non sa bene cosa stia facendo chi svolge l'azione.

<sup>60</sup> Nel GDLI è attestato solo *spolmonarsi* riflessivo, si può quindi considerarlo un'invenzione tondelliana.

<sup>61</sup> Nel GDLI è attestato *sboccalare* con il significato di «bere abbondantemente», mentre in *coi loro toscani biascicati fino all'inverosimile e appiccicato all'angolo delle labbra che nemmeno uno sbadiglio sboccolato riuscirebbe a far cadere* [SC 100-101], ha un uso enfatico per ampliare le proporzioni dello sbadiglio in questione.

<sup>62</sup> Da non confondere con *sruccinare* “privare della ruggine”, cfr. GRADIT.

“tradizionale” infatti riempie anche l’ultima delle categorie lessicali individuate da Cortelazzo come quelle che compongono appunto la lingua giovanile.<sup>63</sup> Il doppio effetto di conformazione/distinzione è mantenuto nella lingua tonnelliana che accoglierà in un ambiente familiare chi fra i lettori conosce bene l’ambiente narrato, e respingerà, in senso lato, chi non lo conoscesse, generando così per il lettore che non è stato giovane negli anni ’70 un effetto di straniamento.

22) Vacca; sacchi; [Pr 10] grazie al cazzo [Pr 11] fighetta [Pr 12] peso [Pr 14] ciulato [Pr 17] scrociare [Pr 18] infartato [MI 27] scazzo [MI 31] pirla; giro [MI 38] grattare [MI 43] scoglionate [MI 47] un sorriso paraculo [Vi 55] sputtana; centrocarte [Vi 61] deca [Vi 61] ho scazzato [Vi 79] scazzo [Vi 80] scrocia [Vi 83] sputtanare; svacco [Vi 87] schedato [SC 99] suo giro [SC 101] paraculi; a scrocco [AL 108] giro nostro [AL 111] non mi caga; cazzi tuoi; [AL 117] da infarto [AL 121] scoglionato [AL 122] svaccarci [AL 129] ghenga [AL 130] scoglionatura [Ab 131] cazzi vostri [Ab 133] grano, deca; fortuna rottincola; fortuna sculata; portapila [Ab 144]

Nel GRADIT la maggior parte di queste voci sono segnalate come gergali, colloquiali, familiari, scherzose o volgari come *sculato* per «straordinariamente fortunato»; *sputtanare* per «screditare in modo clamoroso»; *grattare* nel significato colloquiale di «rubare». La maggior parte di queste voci però sono attestate anche nel *Dizionario del linguaggio giovanile* di Manzoni e Dalmonte, che permette di confermarle più precisamente come giovanilismi: *cagare / cagarsi* per «ascoltare, essere interessati, prestare attenzione»; *carta* per «mille lire» o per “denaro” in generale; *ciulare* per «rubare, raggirare qualcuno»; *giro* per «ambiente, compagnia che si frequenta» o «smercio di stupefacenti»; *grano* ancora una volta come sinonimo di “denaro”; *paraculo* come insulto generico; *peso* «usato indiscriminatamente, per lo più in senso negativo, in quanto intensifica con drammaticità il concetto o la situazione che accompagna»; *pila* di nuovo per “denaro” e così *portapila* per «portafogli»; *sacco* ancora per «mille lire»; *scazzo*<sup>64</sup> per «noia, rottura di scatole, confusione caotica e frustrante»; *scrociare* per «imbattersi, cozzare». I processi che hanno portato alla nascita di queste espressioni sono spesso quelli qui già analizzati: per esempio sono parasintetici *infartato*, *sputtanare*, *scoglionatura* e *sculato*; sono composti *paraculo*, *rottincolo* e *portapila*; ed è un forestierismo adattato *ghenga* da *gang*.

Dagli esempi analizzati si può notare che il giovanile si concentra attorno ad alcune aree tematiche che sono il fulcro della conversazione fra i giovani, come per esempio quella del denaro e della relativa ricerca (*sacco*, *deca*, *carte*, *grano*) oppure la sfera della noia (*scazzo*, *svacco*, *peso*,<sup>65</sup> *scoglionatura*). Fra gli altri temi cui ruota attorno il discorso giovanile sono sicuramente fondamentali l’alcool, il fumo, la droga, l’amore e il sesso. Mentre i termini relativi all’alcool sono già stati elencati fra i marchi di alcolici e i nomi di vini o nelle formule enfatiche, deformate o pronominali

<sup>63</sup> Cfr. Cortelazzo, *Il parlato giovanile*, cit., pp. 292-293. Insieme all’italiano colloquiale e scherzoso (qui analizzato nelle formule usate in modo vago, improprio o espressivo), agli inserti dialettali, allo strato proveniente dai mass media (soprattutto marchi e prodotti di consumo), ai prestiti e infine alla parte innovante del gergo (quella strettamente tonnelliana), il gergo attestato e di lunga data completa lo schema.

<sup>64</sup> Il GRADIT riporta invece la voce *scazzare* come gergale per «sbagliare clamorosamente», come usata in *scusami Dilo non volevo proprio farti male che ti amo che di più non potrei e ho scazzato a prendermela così, lo so* [Vi 79].

<sup>65</sup> Particolarmente attiva è la sfera semantica del *peso*, si noti per esempio: *la sua perdita non ci è pesante. Piuttosto pesa il fatto che Anna è incinta e non vuole abortire* [Vi 68].

(*sbeazzare, drinkaccio, bersi...*), i termini del fumese e del droghese formano un nutrito gruppo a sé stante:

23) il fumo [Pr 5] trip [Pr 6] strippato [Pr 7] un quartino [Pr 10] la merda [Pr 11] paglia; scannati [Pr 12] spino [Pr 13] la neve [Pr 16] buchi [Pr 19] spino [Pr 23] un fix di fernet [MI 34] joint [MI 37] polverina [MI 38] les trous [Vi 51] si fumerà roba buona [Vi 57] sniffato; bucarmi [Vi 58] Samson; marja [Vi 59] joint; fanno un buco [Vi 59] quartini; dosi [Vi 61] trip scannato [Vi 63] stecca di fumo [Vi 71] spinellare [Vi 73] una pipa da puro [Vi 74] sballati; haschisch; marja; stona [Vi 84] scoppiato sfatto [Vi 92] non buco più [Vi 94] una stecca di merda; bustine di neve; paranoia; pipa; narghilé [SC 99] bustine; svuotino [SC 101] roba da fradici; pera; si butta dentro [SC 105] cicche; multifilter; roba [AL 108] stecca di fumo; roba; spino; cilum; pipata; fumatina; ultimo joint; spinelli [AL 113] fumo; stonato [AL 118] sta pallina; oppiata [AL 125] faccio rollare una sigaretta col Samson [Ab 139]

Ancora una volta è il dizionario di Manzoni e Dalmonte a riportare la maggior parte dei termini: *buco* per «dose di stupefacenti iniettati in vena, iniezione di droga» e il relativo verbo *bucarsi*, insieme alla coppia equivalente *pera / perarsi*; *busta* sempre per «dose di droga “pesante” venduta dal piccolo spacciatore»; *chilom*<sup>66</sup> un «tipo di pipa orientale [...] per fumare l’haschisch o la marijuana»; *fix* equivalente di siringa o *buco*; *fumo* per tutto ciò che si fuma, dalle sigarette di tabacco alla marijuana e all’haschisch; i vari *joint*, *spino* e *spinello* per «sigaretta di stupefacenti»; *marja* per marijuana; *merda* per sostanza stupefacente solitamente leggera; *neve* e *polverina* per cocaina o per droghe pesanti in generale; *paglia* per sigaretta; *paranoia* per «ogni crisi depressiva derivata da uno sbalzo mal riuscito, un “viaggio” angoscioso, una situazione noiosa, un’esperienza negativa di qualunque tipo»;<sup>67</sup> *puro* per indicare «stupefacenti puri, non mischiati con tabacco»; *quartino* per «dose minima di stupefacente iniettabile»; *roba* per «indicare ogni tipo di droga»; *rollare* «fare uno spinello» o una sigaretta avvolgendo le cartine intorno al tabacco; *sballato* e *strippato* per «il drogato e l’ubriaco»; *spinellare* per fumare spinelli; *stonato* per «drogato» dall’inglese *stoned*; lo *svuotino* è invece un metodo per fumare l’haschisch che prevede lo svuotare del tabacco una sigaretta normale per sostituirlo con la sostanza stupefacente; *trip* per «il periodo durante il quale un individuo rimane sotto l’effetto della droga». Si aggiunge qui il *Samson* ai già segnalati marchi di sigarette (*celtiques* e *emmesse*).

Nel campo della sessualità invece non entrano solo voci gergali, effettivi giovanilismi o perifrasi espressive, ma per la maggior parte termini volgari o specifici (per esempio per le parti anatomiche), che sono liberi di essere usati nel massimo di colloquialità della conversazione fra giovani, priva di qualsivoglia limitazione formale:

24) servizietto [Pr 14] cazzo duro; masturbarsi [Pr 20] chiavato; sbrodavano; glielo sbattevi dentro; le impalavi; chiavatore; coglioni; te lo succhiavano con la figa; vieni [Pr 22] la passera; sbatterci; il mercato del cazzo; uccellagione [MI 25] si è coinvolta di uno di questi; topa [MI 26] cazzo circosciso [MI 27] coinvolgimenti; tremila cazzetti; capezzoli; saccocce; chiavavano [MI 35] intorto [MI 36] ci incula [Vi 52] orgasmo [Vi 73] cazzo dritto [Vi 74] pompino [Vi 88] mi faccio chiavare in bocca [Vi 95] mi spari una sega [SC 99] mi vengo addosso; pippaiolo; moscio moscio; cuccano [AL 110] limonare; pomiciare;

<sup>66</sup> Quello che a testo è chiamato da Tondelli *cilum* con differente traslitterazione.

<sup>67</sup> Si avvicina a termini come *peso* e *scoglionatura* nella sua accezione più leggera.

sbattere [AL 114] coinvolgere [AL 115] l'adescamento [AL 118] succhiare [AL 128] succhiamo  
succhiamo [Ab 137]

Di carattere gergale sono *intorto*, grossomodo equivalente a “corteggiamento”, e *coinvolgimento* che vale per “sentimento amoroso”, anche qui un termine vago cui viene dato un valore specifico. Serie a parte è quella del lessico dell'omosessualità. Principalmente si tratta di voci utilizzate originariamente come insulti omofobi che i personaggi omosessuali riutilizzano per autodefinirsi, svuotandole della connotazione negativa:

25) checca sfranta [Pr 12] checche sfrante [MI 34] finocchie [MI 45] gli omo; sessualità contigua e polimorfa [MI 46] finocchi [Vi 62] brutti culi [Vi 70] superchecche [Vi 73] criptochecche [Vi 81] frocio [SC 98] busone [AL 108] checchine schifiltose e piagnone [AL 109] un culo [AL 121]

La massiccia presenza del lessico relativo a questi temi all'interno della raccolta conferma il carattere edonistico dello stile di vita dei libertini, l'esperienza del piacere è l'obiettivo principale del loro agire, diventando un'ossessione per i personaggi. Si è già discusso di come il percorso di formazione dei protagonisti all'interno dei racconti sia in realtà un meccanismo inceppato: tutto questo è confermato dalle stesse parole che escono dalla bocca dei narratori girando ossessivamente attorno a quelle cose che attanagliano le loro esistenze dall'alcol, alla droga, al sesso: le cure palliative a vite di *svacco* e *scoglionature*.

Questo stile di vita oltre a non risolvere i problemi che imbrigliano in questa ripetitività i libertini, li obbliga all'attraversamento di esperienze fisiche terribili che oltre a rappresentare un altro tema della raccolta, si associa ad un'ultima vena lessicale particolarmente ricca: quella del corpo, delle funzioni corporee, della malattia e del disfacimento che questa causa. Quest'ultimo nucleo tematico e lessicale può essere al meglio osservato attraverso alcuni brani interi:

26) Ma intanto Bibò rantola e balbetta e si contorce lo stomaco e dice che si sente tutto un muscolo tirato verso il basso e che se non lo reggono forte ci si annegherà in tutta quella merda e se ne andrà giù per la latrina e soffocherà nel buco delle fognie e poi morirà *Rinoooo tienmi il braccio che sto cadendo!!!* [...] Giusy gli stringe il laccio ma le vene non escono, gli incavi lividi e neri e più su macchie gialle di sangue rappreso, niente da fare. Allora gli afferra il cazzo, lo tira su e giù e tenta di masturbarlo, farglielo diventare duro, Bibò continua a sudare e svuotarsi di merda acquosa e sbavare e sempre grida di tenerlo lontano da quel buco che sta scivolando, lentamente ma scivola, perdio è già nella merda fino alla pancia e ficca le unghie nelle braccia di Rino che bestemmia. [Pr 21-22]

27) Un giorno sto male. Tutto succede non appena accendo la prima sigaretta, al mattino. Durante la notte ho sofferto qualche strizza allo stomaco o giù di lì, ma non ci ho fatto caso, ci sono abituato, poi viene un dolore alla testa, fortissimo. Mi devo sedere e gettare la sigaretta. Il respiro è pesante e improvviso mi prende un pugno acidoso sotto le costole e mi sembra di sentire gorgogliare del veleno, il fegato brucia, un fuoco fitto al basso ventre e così mi piego portandomi le ginocchia sugli occhi e sento caldo che scotta scendermi in pancia e non capisco come, ma il retto si scarica come un sifone violento nel pigiama e sporco la poltrona e intanto i dolori aumentano e vedo le mie frattaglie e il sangue e urlo e sudo e il cuore strapazza irregolare, ho paura di morire, ho paura di venir trovato sudicio

cadavere nella stanza e sento questo odore decomposto e disfatto e ne ho orrore... Dilo mi trova svenuto all'ospedale. [Vi 71-72]

28) Il mio pensiero è continuamente al corpo di Michel che sotto terra si decompone e si scioglie e io non riesco a sopportare questo pensiero di morte e scrivo che voglio essere cremato perché questa corruzione del corpo non la sopporto e non tollero che dove Dilo ha baciato crescano le bestie, ma Dilo non capisce questo mio sfarmi a pezzi [Vi 86]

Il primo brano rappresenta perfettamente lo stretto legame fra edonismo e distruzione del corpo: il sesso (la masturbazione) e la droga sono indissolubilmente intrecciati al dolore, alla paura e alle funzioni corporee più basse. Invece la dipendenza dall'alcool del protagonista di *Viaggio* come strumento di risoluzione dei problemi lo porta alla distruzione del suo corpo e alla paura di morte.

\*\*\*

È dunque nell'ambito del lessico che si comincia a notare più chiaramente il lato parodico di questa lingua, poiché il nevrotico accumulo di elementi, l'uso improprio e l'uso enfatico di tante voci, vanno a denunciare una lingua acrobatica (com'è quella parlata e quella parlata dai giovani) che vuole sempre stupire e innovarsi ma attraverso uno scarso contenuto semantico. Vuole rendere tutto quanto in maniera iperbolica ed enfaticizzata come rimedio ai dolori dell'esistenza, fra cui forse il più terribile è proprio quello della noia, dello *svacco* e dello *scazzo*, che non si traduce semplicemente nella mancanza di qualcosa con cui riempire il tempo, ma in un'assenza totale di orizzonti, progetti e sbocchi per quei meccanismi di crescita inceppati in cui sono imbrigliati i libertini. Il risultato di quest'operazione è una lingua in crisi che fatica a comunicare i suoi contenuti, i suoi significati e si scontra con una realtà ineffabile e indicibile, quella realtà con cui i libertini non riescono appunto a scendere a patti. La crisi di questa lingua non riesce però ad annichire del tutto la sua vitalità, il suo essere costantemente in movimento, la ricchezza di suoni e di afflussi con le origini più diverse. Così tesa fra le sue acrobazie e la sua incomunicabilità la lingua dei libertini è contemporaneamente presa in giro ed elogio di quel tentativo inesausto di farsi riconoscere e di distinguersi attraverso le parole.

## 2.6 Apparato figurale

Un lingua attenta al suo aspetto esteriore, al suo lato estetico e impegnata nella costante ricerca di effetti di sorpresa per chi la legge non può che essere accompagnata da un repertorio figurale ricco e sviluppato. Si distingue infatti fra i «moduli tipici del linguaggio giovanile [...] una forte componente figurale che attinge a sfere molto diverse da quelle tradizionali, spesso alimentata da una spiccata tendenza all'iperbole».<sup>1</sup> Essendo *Altri libertini* un'opera di narrativa, le figure che ne arricchiscono il testo non sono costruite intorno ad un'argomentazione (come potrebbe essere per un saggio o per un romanzo a tesi), bensì sono principalmente fatti di stile. L'analisi di queste figure sarà dunque di carattere neoretorico,<sup>2</sup> conformemente grossomodo all'impostazione del gruppo  $\mu$ , ma senza perdere, almeno per una parte di esse, alcuni dei legami con la retorica tradizionale. In particolare non interessa tanto il suo carattere argomentativo quanto piuttosto quello dialettico.

Per Aristotele ci sono [...] due mondi. Innanzi tutto il mondo divino, il cielo, conoscibile non attraverso la fede, ma al contrario attraverso la ragione dimostrativa. Questa è in grado di conoscere il divino invisibile, Dio, così come il divino visibile, cioè gli astri, oggetti di un'astronomia matematica, poiché i loro movimenti sono necessari, dunque calcolabili e prevedibili. Al di sotto, il mondo "sublunare", la Terra, in cui esiste il caso, la contingenza, l'imprevedibile, in cui una scienza perfetta non è mai possibile, ma dove tuttavia esiste il probabile, il verosimile. Un mondo aperto in definitiva all'azione umana. Citiamo [...] Aubenque: "In un mondo perfettamente trasparente alla scienza, cioè in cui sarebbe stabilito che niente può essere diverso da ciò che è, non ci sarebbe posto per l'arte, né, in maniera più generale, per l'azione umana" [...]. Non ci sarebbe posto neanche per la retorica, che è un'arte. Ma noi viviamo in un mondo che non è quello della pura scienza; in un mondo in cui niente si verifica senza essere sottoposto al cieco caso. Un mondo in cui la previsione è più o meno probabile, la decisione più o meno giusta.<sup>3</sup>

Il mondo in cui viviamo dunque è il dominio del verosimile e del probabile, non del certo, e lo strumento di analisi più raffinato per cogliere ciò che non è conoscibile attraverso le scienze tradizionali è il ragionamento, nel nostro caso il ragionamento verbale, che la retorica o più in generale la figurality portano alla sua massima efficacia. Le figure si fanno così strumenti di approssimazione, di quadratura del cerchio nei confronti di una realtà inconoscibile, che viene affrontata attraverso questa rinnovata funzione euristica ereditata dalla retorica antica. Il mondo inconoscibile che affrontano i libertini è la realtà contemporanea con cui si scontrano quotidianamente, quella che si ostina a non capirli e che vicendevolmente non si lascia comprendere: in questo scontro le figure cercano di creare un ponte che attraversi

---

<sup>1</sup> Matt, *Narrativa*, cit., p. 130.

<sup>2</sup> Un precedente di quest'analisi si trova in un intervento di Sara Bonfilì alla settima edizione del *Seminario Tondelli*, (Correggio, Palazzo dei Principi, 15 dicembre 2007), dal titolo: *Analisi neoretorica del testo narrativo di Pier Vittorio Tondelli*, reperibile nel sito del *Centro di documentazione Pier Vittorio Tondelli* al link: <https://tondelli.comune.correggio.re.it/wp-content/uploads/2021/12/bonfilì.pdf>. Nonostante la premessa sia simile, l'intervento di Bonfilì e questo capitolo prendono strade diverse, prima di tutto perché il primo si occuperà per *Altri libertini* del solo *Postoristoro* (lasciando invece ampio spazio a *Pao pao*), secondariamente perché l'autrice vuole confermare una retoricità del testo tondeiliano intesa come una precisa disposizione di chi parla nei confronti di chi legge. Anticipo invece che l'analisi proposta in questo capitolo sarà più interessata a valutare il rapporto fra chi parla e ciò di cui sta parlando.

<sup>3</sup> Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 63.

l'incomunicabilità. Mantenendo aperta la possibilità che "le cose siano diverse da ciò che sono" o meglio da ciò che sembrano, è possibile quindi pensare una lingua non univoca<sup>4</sup> per il nostro mondo: non c'è un solo modo di dire ciò che si vuole dire, poiché non si può utilizzare una lingua matematica composta di sillogismi dimostrativi per descrivere le cose come stanno. C'è allora la possibilità di uno scarto fra una funzione comunicativa della lingua, verso la sua funzione poetica, che comporta cioè l'uso di figure, le tecniche di trasformazione del discorso. Dunque:

se la retorica è studio delle "tecniche di trasformazione" del discorso, oggetto della sua analisi saranno le metabole. *Metabolé* è voce greca che significa "mutamento", passata [...] a designare "ogni specie di cambiamento di un aspetto qualsiasi del linguaggio". [...] Se le metabole sono "cambiamenti", "alterazioni" ecc. del codice, bisogna precisare in rapporto a che cosa si può giudicare che esse siano tali [...]. Il *grado zero assoluto* sarebbe "un discorso ridotto ai suoi *semi essenziali*" (cioè a quelle unità di significato che "non si possono sopprimere senza togliere al discorso ogni significazione"). [...] Lo scarto sarà allora "un'alterazione riconosciuta del grado zero" [...], diretta a produrre effetti *retorici*, cioè quegli effetti che si ottengono mettendo in atto la funzione poetica del linguaggio; sedi privilegiate, la poesia, lo humor, il gergo.<sup>5</sup>

La figuratività e così la funzione poetica sono utilizzate dai libertini come garanzia di un valore estetico, mettendo in mostra per l'ennesima volta una lingua di apparenza vuota e giocosa: volontariamente nel progetto dell'autore, ben più inconsapevolmente in quello dei narratori. Le figure verranno ripartite secondo uno schema simile a quello del Gruppo  $\mu$ , che opera «una quadripartizione delle figure del linguaggio [...] incrociando due opposizioni: quelle tra figure che investono i versanti del significante o del significato, [...] dell'espressione o del contenuto; e quelle fra figure che compromettono i vocaboli o unità ancora minori, o le frasi e unità ancora maggiori».<sup>6</sup> Si tratteranno in questo capitolo solo dei primi tre gruppi, da un lato dunque quelli che operano sul significante (cioè metaplasmi quando riguardano i vocaboli e le unità minori e metatassi quando hanno a che fare con la frase o unità maggiori) e dall'altro il gruppo di quelle figure che operano sul significato ma solo delle unità minori (metasememi). I metalogismi operano su un piano fondamentalmente diverso rispetto a quello delle altre tre categorie, poiché hanno la capacità di modificare un intero discorso. Mentre dunque le prime tre categorie riguardano un aspetto che si può definire microfigurale (che riguarda cioè le singole occorrenze di una figura), i metalogismi possono agire come macrofigure. Il piano macrofigurale indirizza un discorso intero e tutte le sue figure ad assumere complessivamente un significato diverso da quello della somma delle sue parti e dunque allo scarto rispetto all'espressione ordinaria. Assieme ai metalogismi, l'aspetto macrofigurale verrà affrontato nell'ultimo capitolo, mentre quello microfigurale rimane ancora fortemente legato alla dimensione stilistica del testo. Metaplasmi e metatassi infatti si associano principalmente alla funzione estetica e giocosa riconosciuta alle figure: il gioco delle sostituzioni, degli scambi, delle aggiunte e delle permutazioni e con esso la bellezza della forma che ne risulta

---

<sup>4</sup> L'univocità è la caratteristica cui tende il grado zero della lingua secondo il gruppo  $\mu$ , cfr. Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, cit., p. 50.

<sup>5</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., pp. 428-429.

<sup>6</sup> Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., pp. 109-110, la citazione qui è di Orlando per la praticità del riassunto che ne fa.

provocano piacere<sup>7</sup> in chi costruisce le figure e così in chi le coglie ascoltando o leggendo; ma creano anche «un effetto di evidenza»,<sup>8</sup> ciascun passo in cui si trova una figura infatti risalta su quelli che ne sono privi.<sup>9</sup> I metasememi rappresentano invece non solo questo valore giocoso ed enfatico, ma anche e più precisamente quella funzione conoscitiva che in questa sede si vuole riconoscere alla retorica.

\*\*\*

Si noterà a questo punto come diverse figure siano già state analizzate nei precedenti capitoli, esplicitamente o meno: nel capitolo 2.1 si è analizzata la sintassi dei libertini, la cui forma può talvolta coincidere rispettivamente con il polisindeto (quando risulta costruita su aggiunte e ripetizioni di congiunzioni coordinanti) o con l'asindeto (quando impostata su giustapposizioni); nello stesso si è discusso anche della relazione di sinonimia generale che regola ripetizioni e specificazioni, nel tentativo di migliorare la comprensione al lettore/ascoltatore di ciò di cui si parla; in 2.3 è stata trattata la parziale sovrapposizione del fenomeno del tema sospeso con l'anacoluto; in 2.4 si è riconosciuta una forma di enallage nell'uso avverbiale di aggettivi e nomi; infine in 2.5 si è parlato di come l'epanalessi contribuisca talvolta ai processi di formazione delle parole. Si tornerà brevemente solo su alcune di queste figure già nominate, ma va tenuto presente che contribuiscono comunque ad arricchire l'insieme raccolto nel presente capitolo. Negli elenchi che seguiranno si cercherà in una prima parte di mostrare esempi che isolino il più possibile le singole figure, ciò risulterà spesso difficile poiché queste si incrociano e si mescolano assieme: proprio all'analisi di alcuni brani particolarmente ricchi di figure diverse sarà dedicata la conclusione del capitolo. Un'ultima precisazione è necessaria: all'interno del capitolo spesso si attueranno semplificazioni agli schemi di figure della retorica tradizionale e della neoretorica, ciò è giustificato da un lato dall'intento di analisi non solamente retorica che ha questo lavoro. Dall'altro però è l'atteggiamento con cui le figure sono ricercate da parte dell'autore a legittimare uno studio che non si soffermi con troppa attenzione sul nominare correttamente le figure, quanto piuttosto sul riconoscerne la sostanza e i meccanismi generali. Quest'atteggiamento è lo stesso che guida la riproduzione dell'effetto di oralità analizzato nei capitoli precedenti, non costruito da Tondelli attraverso uno studio linguistico, ma sempre con una sensibilità "ad orecchio", così come le figure retoriche non sono reperite da manuali e repertori tradizionali, ma sempre con un fare felicemente improvvisato.

#### 1. Metaplasmi o figure di suono e di parola.

I metaplasmi sono quelle figure che, secondo la quadripartizione del gruppo  $\mu$ , alterano l'aspetto del significante nelle sue unità minori: i suoni e le parole.

---

<sup>7</sup> «Il piacere di un'infanzia ritrovata» per Reboul, in *ivi*, p. 138.

<sup>8</sup> Cfr. Reboul sulle figure di ritmo, in *Introduzione alla retorica*, cit., p. 134.

<sup>9</sup> Vi è in realtà un gioco reciproco che talvolta permette di riconoscere rilevanza alla figura stessa: come infatti una figura in un punto strategico della narrazione può far risaltare il momento descritto, così una figura può essere riconosciuta come tale e come rilevante, e non magari come un caso (una rima accidentale o un'inversione involontaria per esempio), nel momento in cui si trova in un luogo esposto. Chiaramente in questo capitolo vuol essere dimostrata la non accidentalità delle figure attraverso l'analisi anche della frequenza e della posizione di queste.

La retorica classica considera come metaplasmi per *sostituzione* [...] gli stessi fatti lessicali già descritti come attentati all'integrità di una lingua: neologismi, arcaismi [...], forestierismi, dialettalismi. Tutti quanti legittimati o dalla necessità di introdurre parole nuove per nuovi oggetti e nozioni, tecnicismi nelle lingue speciali [...], o da esigenze letterarie.<sup>10</sup>

Si possono riconoscere in questo insieme le tecniche esaminate nel capitolo precedente per la formazione nominale e per il recupero di tessere estranee alla variante colloquiale.

Tra i metaplasmi secondo il Gruppo  $\mu$ , e [...] tra le figure di parola e i fatti su cui verte la *compositio*, secondo le sistemazioni classiche, sono distribuiti fenomeni dell'espressione che riguardano la sostanza fonico-acustica: l'allitterazione e la rima, per esempio, ma anche fatti visti con sospetto dagli antichi retori e trascurati dai moderni linguisti. Sono le varie manifestazioni del *simbolismo fonico*. [...] Questo è il campo dell'onomatopea o imitazione dei suoni naturali in espressioni del linguaggio articolato.<sup>11</sup>

E con questo rientrano nella categoria anche tutti gli effetti di riproduzione sonora sempre di 2.4, siano essi fedeli al suono (univerbazioni, apocopi, deformazione che rispecchiano l'aspetto fonico) o all'immagine (onomatopee e deformazioni che rispecchiano l'aspetto grafico).

Fra i metaplasmi si raccolgono anche quell'insieme di procedimenti che si possono definire *giochi di parole*, basati principalmente sulla ripetizione di suoni (allitterazione) o sulla somiglianza di parole, che può essere solo esteriore (paronomasia), ma anche legata alla morfologia flessiva (polittoto) o a una radice comune (figura etimologica). La paronomasia «è l'accostamento, in presenza o per richiamo implicito, di parole che abbiano una qualche somiglianza fonica, dovuta o no a parentela etimologica, ma siano differenti nel significato»;<sup>12</sup> semplificando si possono dunque riconoscere come suoi casi particolari l'allitterazione, come anche il polittoto e la figura etimologica, ma soprattutto la rima<sup>13</sup> (e suoi relativi arricchimenti o impoverimenti: rime ricche, assonanze, consonanze...). Proprio di rime si potrebbe parlare per i seguenti brani:

1) E ora fetente d'un mafioso onnipotente fa' pure quel cazzo che vuoi! Eccomi a te! [Pr 20]

2) No resterò con te a Bologna, non ci riesco proprio amore a lasciarti nemmeno un'ora, io ti amo ti amo perdio quanto ti amo amore mio. [Vi 76]

3) Se domani riprovassero gli strapperebbe dalle labbra persino un pompino che per un maschio è quel tabù così tabù che non ce n'è assolutamente di più [AL 122]

4) Niente male, recuperate venticarte. Faccio il pieno, ronzinante mio si riparte [Ab 144]

Tutte strategicamente posizionate all'interno del testo: i primi tre periodi chiudono dei paragrafi, mentre il quarto è all'ultimo capoverso di *Autobahn*. Come un *fulmen in clausola* questa formula sorprende con una chiusa ad effetto. Nel primo brano Giusy si rivolge a Salvino, offrendosi per un

<sup>10</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 175. Ancora una volta le teorie del Gruppo  $\mu$  sono parafrasate attraverso la rielaborazione di Mortara Garavelli che le confronta con le categorie della retorica classica.

<sup>11</sup> Ivi, p. 187.

<sup>12</sup> Ivi, p. 299.

<sup>13</sup> Allo stesso modo sono associate paronomasia e rima: «la rima è una paronomasia in fine di parola che ritorna a ritmi regolari», in Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 134.

rapporto sessuale in cambio dell'eroina per lui e Bibò: una volta iniettata la sua dose si abbandona al *mafioso* in questa maniera teatrale e melodrammatica. Le ripetizioni di *amore* e *ti amo* nel secondo brano sono raccolte intorno alla rima *perdio / amore mio* che chiude l'ennesima cascata di effusioni del narratore di *Viaggio*. In quest'esempio le rime sono particolarmente facili, di uno stile quasi canzonettistico, che ben si coniuga con il tema amoroso. La doppia rima dell'esempio 3 chiude invece una delle fantasticazioni di Miro su Andrea in *Altri libertini*, mentre ragiona sul suo ipotetico concedersi sessualmente. *Male, recuperate, venticarte, riparte* compongono nel quarto brano una catena di assonanze (con in più la rima in *-arte*) che riporta per l'ultima volta il protagonista di *Autobahn* in carreggiata. È chiaro come tutti questi esempi evidenzino punti nevralgici del testo, sebbene con un modulo ritmico solitamente ritenuto fastidioso nella prosa,<sup>14</sup> soprattutto in quella più impegnata.

5) Faccio progressi, anche a suonare sulla chitarra i blues mentre lui miagola e ulula e si stropiccia l'ugola, du-dudu, du-dudu yeahhhhhh!!! [Vi 65-66]

6) Insomma alla stazione ci salutiamo ed è come salutissimo noi stessi partire e sparire dal treno della prima giovinezza. [Vi 70]

7) E a Correggio prende a nevicare e mentre nottambuliamo pieni pieni di alcool, la scrolliamo e siamo ancora ventenni e siamo belli... [Vi 92]

8) Insomma ho pensato a un pasto godereccio a Montericco, sopra Reggio [SC 98]

9) Penso e ripenso rumino e rigurgito [SC 106]

10) Entra entra vino santo strapazza il dolore, produci calore, sciogli l'uovo del mio cuore, fammi infine vomitare e cacciar lontano il mio gran male. [Ab 132]

In questa serie invece, paronomasie, rime (perfette o imperfette) e allitterazioni si mescolano, come in 5 dove si ripetono i suoni *-lu-* e *-go-*; dove *miagola / ulula / ugola* fanno una catena sia per assonanza che per rima ritmica (sono infatti tre parole sdruciole) e dove infine in narratore si lancia in un canto (ancora intonato attorno alla *-u-*) che simula quello Christopher. Non può appunto che riempirsi di espedienti così musicali la descrizione giocosa del loro blues. In 6 *salutiamo / salutissimo* è un polittoto. Al limite della rima abbiamo le ripetizioni delle desinenze in *-ire*, e di quelle in *-iamo* dell'esempio successivo: l'uguaglianza fonica è ovviamente dovuta all'accordo delle coppie verbali con gli stessi soggetti e le stesse strutture, però quando sono avvicinate ad altri giochi fonici come in 7 l'assonanza *ventenni / belli* e la ripetizione del modulo *e siamo*, allora, invece di venire limati come somiglianze accidentali, risaltano, facendo a loro volta risaltare il passaggio del testo. Catene paronomasiche sono quelle di 8 e 9. Nell'esempio 10 la sequenza di rime e assonanze crea un effetto da canzonetta o, più precisamente con l'iterazione degli imperativi, da preghiera, una preghiera comicamente rivolta al *vino santo* (gioco di parole sull'omonimo vino passito toscano). All'immagine del *vino santo* è accostata quella del *cuore-novo* recuperata da una precedente invocazione: *inutile dire cuore mio spaccati a mezzo come un uovo* [Ab 131]. Fra i giochi di parole compaiono anche delle figure etimologiche, spesso volutamente banali, come all'esempio 9 *penso / ripenso*, oppure:

<sup>14</sup> Cfr. la voce *rima*, redatta da Giorgio Bertone, nel *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*.



entra qualcuno mi portano dritto dritto all'ospedale [Vi 93] La droga prende bene e subito e comincia dalle gambe e poi sale sale e prende lo stomaco [SC 99] Amavo la montagna e soprattutto quella poca libertà che però sembrava allora tanta tanta, più di così non se ne può. [SC 100] Ride ride e pure il ricciolletto ride [SC 102] Li inquadra giusti giusti [SC 103] Lui grida mettetemi giù mettetemi giù [SC 104] Ma Ruby tranquillizza, è rubata è rubata [SC 104] E li a passarsela forte in bocca stretti stretti ben attenti a schivare le palle [AL 119] Hanno raccattato quattro checche modenesi compagne del passato-passato [AL 122] Lui se ne andrà, che spanda-spanda le sue avventurette [AL 123] dice stupidino, stupidino, birbantello d'un Andrea [AL 128] fatica boia, ma tanta tanta a cacciarlo via, il fulmine [Ab 132] Bisogna sempre tenerli caldi caldi che scottino [Ab 135] Succhiamo succhiamo lei la fronte e io la guancia così timidini tuttedue [Ab 137] Scrash, scrasch, sputa sputa stomaco mio [Ab 143]

L'uso delle ripetizioni in questi esempi è principalmente enfatico, potrebbero infatti essere spesso sostituite da un "davvero" o un "veramente"; fanno eccezione quelle dei brani già citati in 2.5 (brano 17, p. 129) di *voglia-voglia*, *malemale* e *passato-passato* che guadagnano una sfumatura neologica. L'iterazione passa dalla singola parola a brevissimi enunciati come *è difficile è difficile*, *mettimi giù mettimi giù* e *è rubata è rubata*. In qualche però caso l'eponalessi può anche andare a creare un tono particolare:

15) E allora mistero? da chi vien quel parlottare e sussurrare che la cuffia spedisce lesta lesta e ci arriva qui seduti? Chi mai s'avvarrà di quella innocua cuffia messa lì per aria tutta stenterella per vomitarci imperi e voci misteriose? Mistero mistero, qui nessuno lo vuol svelare, il Cecio s'attarda, si gratta la panza, però non dice niente, tutto top secret. [MI 40-41]

Le due coppie *lesta lesta* e *mistero mistero*, si uniscono a un lessico che assume nel contesto una sfumatura di affettazione (*lesta*, *avvarrà*, *stenterella*, *svelare*) e alle domande che si rivolgono al solito finto pubblico di Pia per creare un atmosfera teatrale e farsesca. Similmente si crea un effetto da fiaba nel brano già citato in 2.5 (7, p. 121) da *Autobahn* che si chiude *con mio cugino invece ci faceva la pipì da sopra una sedia e diceva piove piove sul laghetto* [Ab 135]; l'alterato si combina con l'eponalessi un po' infantile di *piove*.

Ancora per la pertinenza musicale, in senso lato, verrà analizzato qui di seguito un altro fenomeno di ripetizione che agisce però su scala più ampia, sia per la grandezza degli elementi ripetuti, sia per la distanza che intercorre fra una occorrenza e l'altra. Si possono chiamare ritornelli,<sup>18</sup> queste entità di lunghezza variabile, che ritornano più volte non solo all'interno di un singolo racconto, ma che rimbalzano pure fra un testo e l'altro all'interno della raccolta. Oltre al valore musicale, quindi al richiamo ritmico per l'orecchio che può evocare questo ritorno dell'uguale, e oltre all'effetto di ripetitività che si manifesta su tutti i piani della lingua parlata, questi ritornelli hanno nella raccolta un'ulteriore fondamentale funzione. Creano infatti, passando fra le bocche dei vari personaggi, un effetto di familiarità, i libertini oltre a condividere gli stessi luoghi e lo stesso vocabolario (quello dei giovani e quello iperbolico e neologico analizzato in 2.5), condividono le stesse frasi. Nella sua forma più semplice si trovano le ripetizioni all'interno dei singoli racconti:

<sup>18</sup> Questa serie di ritornelli è da considerare in continuità con gli elementi che sono stati descritti con lo stesso nome nel capitolo 2.2 (cfr. p. 60). Negli esempi di questo capitolo la valenza retorica è più marcata, mentre in quelli tipici del discorso riportato si percepisce di più l'effetto di ripetizione dovuto alla mimesi dell'oralità.

16) Così succede che ci fan terra bruciata intorno come appunto è successo per l'Enoteca di corso Matteo Maria Boiardo [MI 25] Così la terra bruciata attorno a noi si fa sempre più invadente fin quasi a sommergerci e dobbiamo pensarne un'altra, magari tornare a fare cultura col vecchio giro [MI 38]

17) Alla fine dicono che se non togliamo la nostra topa dalle sedie ci sfracellano di botte e io, che son la Pia, penso a tagliare la corda [MI 26] Nello stesso periodo la Nanni si licenzia da segretaria nello studio di un notaio e viene ad abitare con me, che son sempre la Pia, perché la quarta Splash, Benny, va con un uomo di Milano e per me, la Pia, l'affitto da sola è troppo [MI 32] finché non arrivano gli eroinomani a far da padroni e io, la Pia, m'innamoro perdutamente di uno di questi che dapprima mi fa filo, poi d'improvviso scompare. [MI 32]

18) E loro capiscono che sono a secco, terribilmente a secco [Vi 86] io un po' a secco come sempre, un po' euforico come sempre [Vi 94] e sono a secco, così a secco che quasi mi imbarco nel servizio militare e mi impicco [Vi 91-92]

19) E Dilo mi prende la mano tra le sue e sussurra "Lo so che la vita da finocchi è difficile [...]" [Vi 71] Pazienza, lo so che la vita da finocchi è difficile... [Vi 87]

20) Dico di sì, hai fatto bene Ruby a venirmi a cercare [SC 98] Però come hai fatto bene a venirmi a cercare amico mio. [SC 100]

21) Alla brutta faccia vostra taccagni dell'autostrada più bella che ci sta! [Ab 137] Filmava le luci dell'autostrada più bella che c'è [Ab 139]

Di questi esempi alcuni sono più "facili" come la *terra bruciata* e l'essere *a secco* che sono di per sé espressioni idiomatiche, che possono ritornare facilmente nel parlato, per la solita questione dell'alta frequenza di pochi tipi simili. Il caso di *a secco* è rinforzato pure dal *come sempre* che riprodotto insieme all'*un po'* crea due segmenti strutturati allo stesso modo (volendo precisare vi si può riconoscere lo schema della *simploche* o dell'*isocolo*). Nell'ultima occorrenza oltre ad essere ripetuto due volte, *a secco* è in omofonia con *impicco*. Gli altri invece riportano frasi più complesse il cui ritorno è più chiaramente significativo: molto raffinata è la ripetizione dell'esempio 19, dove a distanza di diverse pagine il protagonista di *Viaggio* ripete delle parole originariamente pronunciate da Dilo, facendole sue. Lo scambio di parole fra i due personaggi mostra che il protagonista ha imparato una lezione dalla relazione con Dilo. Nel caso 17 la ripetizione di *io, (che son) la Pia*, oltre ad essere una sorta di slogan ad effetto che Pia usa per presentarsi nel testo, è anche una citazione dantesca<sup>19</sup> sempre parte della solita cultura scolastica usata dalla protagonista di *Mimi e istrioni* per darsi un tono.

Il fenomeno diventa molto più rilevante quando i ritornelli si richiamano fra racconti diversi. Anche in questo caso alcuni esempi hanno un aspetto "facile":

---

<sup>19</sup> Cfr. «ricorditi di me, che son la Pia; / Siena mi fé, disfecemi Maremma: / salsi colui che 'nanellata pria / dispondo m'avea con la sua gemma» [Purgatorio, Canto V, vv. 133-136] in A. Dante, *Commedia*, vol. II *Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 160-161.

22) 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. [Vi 49] E in quelle stanze piene di spot arancioni e paralumi violacei [AL 112]

23) Nel solito farsi e disfarsi ermafrodita [MI 38] Non si può impedire a qualcuno di farsi o disfarsi la propria vita. [Vi 85]

È facile che l'associazione degli *spot arancioni* con qualcosa di *violaceo* sia venuta a Tondelli semplicemente ad orecchio in una prima stesura così come il *farsi e disfarsi* ritorni nel *farsi o disfarsi* (anche questa forma vagamente idiomatica). Però il fatto che rimangano anche oltre le possibili revisioni le associa comunque alle ripetizioni più evidenti:

24) Nell'aria di svacco pubblico che respiriamo [Pr 5] Insomma questo era il centro di ritrovo e svacco pubblico ed è naturale che ora l'abbian ripulito [MI 27]

25) E il giro è sfumato, cazzo, volato via d'un colpo [Pr 17] In questo modo sfuma il giro delle birrerie ma poi se ne trova un'altra vicino al Fini dove s'attende l'estate [MI 46]

26) Lui comunque ci porta dentro come fossimo turiste dicendo alla vostra destra e alla vostra sinistra così che noi guardiamo or qui or là in sincrono sballato [MI 39] Ibrahim lo abbiamo tenuto fuori dal gioco, è già brutto esser doppiati, come in un pessimo film dal sincrono sballato, da un'altra coppia. [Vi 59]

27) La sera stessa di tutti quei fumamenti di testa e cogitazioni e fatture intorno al Miro [AL 110] Poi tra Reggio e Parma lasciare andare il tiramento di testa [Vi 49] Così me ne corro e quanti di pensieri che tengo nella mia crapa o piuttosto pensieri di stomaco, la testa ronza solamente come il monoscopio della tivù; nella pancia invece è lì che ci tengo tutti i miei fumamenti come bussolotti del lotto, dite un numero vi guardo dentro che pensiero ci sta. [Ab 135]

28) Sono partito, al massimo lancio il motore [Ab 134] Il frastuono del motore tirato al massimo [SC 104]

Espressioni come il già citato *svacco pubblico* e l'efficace metafora del *sincrono sballato* ritornano con un certo effetto: non sono più semplici giri di parole che possono rimanere facilmente in testa o formule idiomatiche, ma espressioni che ripetute caratterizzano un modo di esprimersi comune e anche un background culturale. Infatti è un riferimento al linguaggio cinematografico quello del *sincrono sballato*, poiché si richiama a quando il doppiaggio o l'audio di un film non corrisponde al movimento delle labbra dei personaggi: questo è esplicitato in forma di similitudine nel secondo caso, paragonato all'effetto di eco che due coppie che fanno l'amore contemporaneamente creerebbe; e nella metafora del girarsi confusamente delle Splash nel primo caso. È ancora la comune cultura dei motori a generare la ripetizione del *motore tirato / lanciato al massimo* (che ha comunque una sfumatura idiomatica) e così la metafora dei *fumamenti / tiramenti di testa* che alla terza occorrenza possono diventare solo *fumamenti*, sottintesi dall'immagine altrettanto efficace dei *pensieri di stomaco*.

Meno marcati ma comunque degni di nota sono due esempi che non riguardano tanto le parole ma piuttosto le strutture sintattiche in cui sono disposte:

29) E come s'allungavano i muri intorno e come stridevano le chiacchiere dell'assistente che era arrivata a prelevarlo, tu farai e tu vivrai e sei giovane e vincerai e conoscerai la via [Pr 6] Ci racconta la guerra che ha fatto l'anno prima al Sinai, anche se spesso tende a strafare con i suoi carrarmati stella rossa che a sentir lui era il solo di tutti gli arabi che stava sulla torretta a sbracciarsi e dare ordini e come fischiava il piombo d'Israele e come rimbalzavano le mitraglie sulla corazza del T 55, pareva di stare al tirassegno tanto che poi solleva immancabilmente la camicia e mostra la cicatrice. [Vi 51]

30) Succede una gran bella cosa, cioè [...] [Ab 134] Succede il Gran Miracolo, cioè [...] [Ab 134]

Nel primo caso è l'anafora *e come... e come...* a venire usata sia in *Postoristoro* che in *Viaggio*, mentre nel secondo viene ripetuta la struttura *succede... cioè...* Quest'ultima in particolare ricorda la formula del *succede che* analizzata in 2.4,<sup>20</sup> ecco che allora la maggior parte delle perifrasi che nel precedente capitolo sono state analizzate da un punto di vista sintattico possono venire ora riconsiderate, secondo uno retorico, come ritornelli strutturali che amalgamano la voce dei libertini.

Quando il ritornello non prevede più la ripetizione di parole (o comunque si concentra meno sulla riproduzione esatta) ma piuttosto sul ritorno di un tema, è certo meno evidente all'orecchio, ma sicuramente collabora all'uniformazione linguistica.

31) Così è restato cattivo sangue anche se al Posto Ristoro ci si dimentica piano piano di tutto perché la vita è davvero vita cioè una porcheria dietro l'altra [e allora è come sbattere giù merda ogni giorno che poi ti dimentichi che fa schifo, e ne diventi magari goloso].<sup>21</sup> [Pr 9] Sborsa un deca che nasconde spiegazzato nelle mutande e a me mi fa schifo prendere in mano quel foglio lercio ma poi penso che il denaro è merda e la merda non fa male a nessuno e allora chi se ne frega se questo qui puzza di cacca e di piscio, lo prendo, lo apro, lo distendo [Vi 68] Meglio sarebbe se mettessi la testa a posto che è il solo modo per sopravvivere in questo merdaio che si chiama Italia [Vi 91] A forza di trasfusioni e cure m'hanno fatto tornare quaggiù nella merda [Vi 93]

32) Dopo questa brutt'avventura dell'Enoteca [MI 29] In breve, dobbiamo ancora una volta correre ai ripari e lasciare il nostro rifugio e metter su qualche rimedio che sembra proprio che dove arriviamo noi fischia sempre forte il vento e infuria la bufera. [...] Però sembra che le avventure non ci vogliano proprio voltare il culo e ci cascano addosso anche senza che noi le cerchiamo, insomma siamo sempre in ballo, quindi balliamo. [MI 31] Le storie del Marabù avanzano per un paio di mesi ogni sabato, ma poi ci si stanca per ci accorgiamo di avere la piazza rovinata e anche se circolano due-tremila cazzetti,<sup>22</sup> quelli abbordabili si sono già fatti tutti. [MI 38]

---

<sup>20</sup> Cfr. il punto 10, pp. 108-109.

<sup>21</sup> La parte reintegrata fra parentesi quadre proviene da P.V. Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 15. Quest'edizione è conforme, fatta eccezione per la rimozione dei *Titoli di coda* a fine libro, a quella originale dell'80. Cfr. per un'analisi delle vicende filologiche Chiamenti, *Scripta* (cartacea) manent: *varianti autografe in Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, cit., pp. 151-165, che critica i criteri filologici alla base del volume Bompiani.

<sup>22</sup> I *due-tremila cazzetti* sono a sua volta richiamati da un brano precedente: *si decide di andare al Marabù di villa Cella dove son circa tremila cazzetti e si può far un poco di follia* [MI 35].

Il parlato e soprattutto quello giovanile sono molto aperti al turpiloquio spesso realizzato nella variante della coprolalia. La rilevanza però nei passi elencati del riferimento alla *merda* sta nel valore tematico dell'attraversamento dello squallore come parte essenziale della vita. Così lo *sbattere giù merda*, il fatto che il *denaro* sia *merda*, e il vivere *quaggiù nella merda*, si associano al tema della fisicità e delle funzioni corporee già evidenziato in 2.5.<sup>23</sup> Il secondo gruppo di esempi va messo in relazione allo *sfumare* dei giri e alla *terra bruciata* degli esempi precedenti. Infatti immagini come queste, assieme alle “brutte avventure”, alle *storie del Marabù*, alla *piazza rovinata*, al *vento* e alla *bufera* che fischia contro le Splash, e alla citazione purgatoriale di *che son la Pia*, creano un unico elenco iperbolico di catastrofi e di pene che le protagoniste di *Mimi e istrioni* subiscono. Questo tema esagerato della disavventura accompagna tutto il racconto di Pia, ricostruendolo appunto nella forma di un elenco ripetitivo di disgrazie che capitano alle Splash, e esplicitando ancora una volta il circolo vizioso cui è vincolata la crescita dei libertini.

Chiudono la catena dei rimandi, gli effettivi riferimenti a luoghi e personaggi già citati in altri capitoli, che vanno ad ampliare la lista degli “incroci” descritti nel primo capitolo:

33) Benny va in stazione a trovar le residue dei viali che son tutte amiche sue e così ne impara sempre di nuove seduta ai tavolacci del Ristoro. [MI 29]

34) Mi sta rompendo il cazzo con tutte queste manie folkloriche che quasi gli chiamo su il coro di New Mondina Centoradio [AL 111]

35) E hanno trascorso insieme queste due notti dall'Aroldo in osteria [AL 118] Infine due birrette da trecento lire dall'Aroldo [Ab 132]

Che si tratti dello stesso *Ristoro* e che le residue siano proprio Molly, Vanina e Liza poco importa, l'atmosfera ricostruita nelle parole di Pia è quella del primo racconto. In *Altri libertini* invece, Miro minaccia di mandare Andrea da New Mondina Centoradio, cioè la radio delle Splash. Infine l'osteria *dall'Aroldo* è effettivamente la stessa in *Altri Libertini* e in *Autobahn* oltre che un omaggio a un effettivo locale a cui Tondelli è affezionato.

La nozione di ritmo è stata utilizzata per muoversi di molto rispetto al normale territorio di pertinenza dei metaplasmi, ma questo si lega alla necessità di esplicitare come i procedimenti che operano nelle unità più piccole del testo possano in realtà valere anche a livello più ampio, sfuggendo alle tradizionali categorie della retorica, che rimangono una guida per ingabbiare fenomeni assieme più vaghi e più complessi.

## 2. Metatassi o figure di costruzione.

Nonostante non siano concordi su quali possano essere le figure che agiscono solo ed esclusivamente sulla sintassi, Reboul e il Gruppo  $\mu$  uniscono rispettivamente sotto le etichette di *figure di costruzione* e *metatassi* quell'insieme di operazioni retoriche che «riguardano la costruzione della frase»<sup>24</sup> o «modificano la struttura della frase».<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Cfr. pp. 135-136.

<sup>24</sup> Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 151.

<sup>25</sup> Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, cit., p. 48.

Se, da un punto di vista pratico, si può dire che le parole hanno forme date – in rapporto alle quali ogni alterazione si manifesta esplicitamente, come nei metaplasmi – le frasi come combinazioni di parole sono formate, invece, soltanto in base a schemi virtuali la cui plasticità è talvolta notevole.<sup>26</sup>

Lo conferma quanto già descritto nel capitolo 2.3 su tematizzazioni, topicalizzazioni e ordini marcati in genere. A questo livello della retorica infatti si uniscono e si confondono la funzione argomentativa (ed estetica) delle figure con quella comunicativa e pragmatica. Da un lato c'è una quasi casuale coincidenza fra processi comunicativi e retorici, dall'altro si può riconoscere una retorica “normale” o minima che senza ambizioni estetiche o argomentative entra a far parte della comunicazione ordinaria. Per riconoscere dunque queste variazioni, e questi scarti, il Gruppo  $\mu$  identifica:

quattro elementi distintivi che sembrano i più importanti e i più suscettibili di alterazioni retoriche: 1) l'integrità della frase [con un limite massimo e minimo] e dei sintagmi, cioè la presenza dei loro costituenti minimi; 2) l'appartenenza dei morfemi a classi (sostantivo, articolo, verbo, avverbio ecc.), definita in primo luogo dalla capacità dei loro elementi di occupare certe posizioni nel sintagma; 3) le marche complementari che uniscono tra loro i morfemi e i sintagmi e che sono i segni rappresentativi di almeno quattro grandi categorie, il genere, il numero, la persona e il tempo; 4) l'ordine relativo dei sintagmi nella frase e dei morfemi nel sintagma, compresa la distribuzione lineare del testo.<sup>27</sup>

Cercando dunque all'interno del panorama retorico tradizionale e fra le figure già nominate nel corso di quest'analisi: contraddicono il principio di integrità della frase ellissi e asindeto, Reboul vi associa anche la reticenza (che il gruppo  $\mu$  invece unisce ai metalogismi); altera il secondo principio l'enallage,<sup>28</sup> mentre l'ordine abituale della frase è sicuramente modificato dall'anacoluto, che a sua volta può spesso interferire anche con l'accordo fra le marche morfologiche.

A interferire con l'ordine relativo dei sintagmi è principalmente la permutazione,<sup>29</sup> in cui rientrano le figure tradizionali dell'anastrofe, dell'iperbato e della tmesi. Avvicinandosi però a un lato più comunicativo e meno tradizionale verranno riconosciuti solo due processi più semplici, cioè inversione e interposizione. Ci sarà inversione quando due parti del discorso solitamente disposte in un ordine sono disposte al contrario, e interposizione quando lo spostamento di una parte del discorso separa due elementi che solitamente si trovano vicini.

36) Ma la Molly ha sempre negato tutto di questa bislacca storia<sup>30</sup> [Pr 9]

37) Nanni ed io profondamente dormiamo [MI 33]

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 99.

<sup>27</sup> Ivi, p. 101.

<sup>28</sup> L'enallage per Reboul è un trasferimento di valore grammaticale, variazione del trasferimento di attribuzione dell'ipallage e quindi una figura di senso (cfr. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 148), mentre per il Gruppo  $\mu$  quella che chiamano transfert di classe, è una metafora sintattica, appartenente alle metatassi. Cfr. Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, cit., p. 121.

<sup>29</sup> Il gruppo  $\mu$  distingue le figure non solo per la parte della lingua su cui agiscono, ma anche per il tipo di operazione che compiono: aggiunzione, soppressione, aggiunzione-soppressione o permutazione. Cfr. ivi, pp. 65-70.

<sup>30</sup> La sottolineatura evidenzia gli elementi spostati mediante inversione, mentre il grassetto quelli interposti.

- 38) Sembra proprio che chiunque sia **di qua** passato abbia tracciato qualcosa non solo sul muro, anche sul tavolaccio [MI 41]
- 39) Eddai che gliela abbiamo **ormai** fatta [Vi 90]
- 40) Noi non si sa più né cosa dirgli né cosa fargli dopo le premure **tuttequante** usate [AL 128-129]
- 41) Al massimo lancio il motore [Ab 134]
- 42) Così posso proseguire il viaggio mio [Ab 142]
- 43) E dopo il rutto primo viene su alla gola un gran magone d'aria [Ab 142]
- 44) Sputa sputa stomaco mio l'ho capita sai via gli scoramenti [Ab 143]
- 45) Ognuno c'ha il percorso suo [Ab 143-144]

Le inversioni come in 36 dell'aggettivo e in 37 dell'avverbio creano spesso una patina pseudo-letteraria, si fanno più frequenti in *Autobahn* che quasi sistematicamente pospone il possessivo al sostantivo cui si riferisce, come negli esempi da 42, 44 e 45, ma già in questi casi l'effetto è in bilico fra lo scarto e la normale plasticità della frase. Lo stesso vale per le interposizioni che possono apparire non marcate come in 39, o aggiungere ancora una volta una patina di stile letterario come in 38 e 40.

\*\*\*

Discutendo sull'insieme dei fenomeni sintattici che possono avere valenza retorica, il gruppo  $\mu$  riflette sulla possibilità di riconoscere la metrica come una figura e arriva a sostenere che questa derivi da un unico procedimento, cioè l'aggiunzione: nello specifico della pausa del verso e della griglia ritmica che lo struttura, che sovrapponendosi alla frase possono poi comportare una serie di permutazioni (quindi altre figure) affinché vengano rispettati. Questa apparente digressione serve a comporre un parallelo con la costruzione della frase ordinaria.

Anche se priva di regole, l'armonia della frase è assimilabile alla versificazione e può essere annoverata tra le metatassi per aggiunzione. Se ci si stupisce di vedere considerate come alterazioni gli effetti di armonia si osserverà che il discorso normale bada poco a creare delle regolarità e degli equilibri. È solo in un secondo tempo, [...], che esso cerca di "disporre bene" le parole; tende allora ad uno scopo estraneo alla semplice comunicazione efficace [...]. Per questo i procedimenti di armonizzazione sono certamente delle figure. La più elementare fra esse è la simmetria [...]. La simmetria fa ripetere, in maniera visibile, una sequenza sintattica; essa quindi aggiunge una struttura a quella normale della frase ordinaria.

Diverse figure retoriche possono essere collegate al concetto di simmetria, molte di queste già nominate: anafora, polisindeto, epifora, simploche, isocolo e pure il chiasmo (nonostante il rapporto di simmetria sia rovesciato). Si tratta di figure che dispongono più frasi secondo strutture in qualche modo omogenee, o perché presentano una parola ripetuta nella stessa posizione, o

perché ordinano similmente elementi simili. Essendo queste ancora figure legate alla ripetizione, rimangono in continuità con i fenomeni ritmici della sezione precedente (epanalessi e ritornelli), ma qui in qualità di figure di costruzione vengono analizzate da un punto di vista che privilegia il valore strutturante che hanno nei confronti della sintassi.

L'anafora «è la ripresa in forma di ripetizione di una o più parole all'inizio di enunciati, o di loro segmenti, successivi».<sup>31</sup>

46) Una bestemmia, toccato, fregato, mai barare con Johnny cazzo. Giusy si stropiccia la barba, ha capito benissimo, mai volarsene via coi soldi di altri, almeno mai tornarsene indietro dopo [Pr 10]

47) Piango seduto sul muricciolo di Sant'Isaia che abbiamo faticosamente raggiunto; piango e struscio i piedi sull'erba e singhiozzo che non riesco a spiacciare una parola [Vi 71]

48) e non basta Tim Buckley, I am Young, I will live, I am strong I can give You the strange Seed of day Feel the change Know the way, Know the way... e non basta che le mie dita giochino fredde con quelle di Dilo [Vi 71]

49) Ed è Karla la mia nuova voglia di vivere, Karla con le storie del suo bosco boemo e la sua voce scricchiolante, Karla col suo corpo un giorno grasso, uno secco, i capelli ora lunghi ora corti, Karla che scende dal suo reparto nella mia corsia e si siede sul lettuccio e racconta [Vi 93]

50) E Laura diceva, mi ricordo, che questo faceva male [...] E l'Angelo, anche ciò mi rammento e ve lo passo, questa scoglionatura che dà sul neuroduro la chiama Scoramenti [...] E contagia, ostia se contagia [...] Eppoi Maria Giulia, sempre in cameretta mia con su il contagio [Ab 131-132]

51) Goditi dunque occhio mio il ramingar contando stelle, goditi queste montagne che paiono ostriconi arribaltati, goditi il canto del ronzinante, dei pistoni e dei cilindri, il traballio lucente e mercuriato dell'Adige [Ab 138]

Ripetizioni che rappresentano la foga del momento come quella in 46, che riproduce i pensieri di Giusy, acquisiscono un valore retorico se giocate sull'anafora del *mai*. Nell'esempio 49 l'anafora di Karla è complicata dalla struttura ripetuta in *col suo corpo un giorno grasso, uno secco e i capelli ora lunghi ora corti*. In 50 invece l'anafora (frequentissima) della congiunzione *e* viene arricchita dalla successione dei nomi propri che la seguono per diversi periodi. Particolarmente d'effetto è la sequenza di appelli dell'esempio 51, che si aggiunge all'ennesima inversione *occhio mio*, a gemme lessicali fra il letterario/poetico (*ramingar contando stelle, canto del ronzinante*) e l'espressivo (*ostriconi arribaltati, mercuriato*) e infine all'ipallage di *lucente e mercuriato* che sono attribuiti al *traballio* e non al fiume. Fanno parte dell'elenco anche le anafore dell'esempio 29 di questo capitolo (p. 146) con il modulo *e come... e come...* che si ripete in due racconti diversi.

Anche il chiasmo è una figura di ripetizione, che però inverte l'ordine dei membri ripetuti, quindi «una simmetria incrociata valida sia per il senso sia per la grammatica».<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 288.

<sup>32</sup> Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, cit., p. 123.

52) Io lo rincorro nuda come sono fin sul pianerottolo e gli grido dalla tromba delle scale amore mio torna indietro, ma **indietro** non torna. Torna invece la porta dell'appartamento che si sbatte e mi lascia nuda e tremolante sull'ammezzato dove son costretta ad attendere il ritorno della Nanni che mi trova mezza assiderata che ci vorranno tre giorni a rimettermi. [MI 34]

53) D'improvviso penso che **andarci a far l'amore sarebbe bello, molto bello baciargli la barba** [Vi 59]

54) Quando ce ne accorgiamo è ormai troppo tardi per porvi rimedio chiarendoci le idee e le voglie e tutte quante le cose che girano per la testa e **che ognuno rimugina in quei silenzi a tavola** SEMPRE PIÙ PESANTI e in quella attesa nel letto **che tutti e due vorremmo** PIÙ LUNGA POSSIBILE [Vi 76]

55) E spiando **il Maschio Addormentato s'addormenta pure lui** [AL 116]

Il caso 52 oltre a recuperare il valore antitetico del chiasmo, ne aggiunge anche uno comico,<sup>33</sup> *torna* è infatti ripetuto una terza volta all'inizio del periodo successivo in assonanza con *porta*, i due poi si aggiungono a una catena di allitterazioni giocate su *-t-* e *-r-*. L'accalcarsi di figure diverse, soprattutto legate all'omofonia, crea un effetto di gioco che culmina nell'iperbole che chiude il passaggio (*assiderata* attenuata dal *mezza*). L'esempio 54 è complicato perché alle due coppie di elementi che si invertono ne è aggiunto un terzo che rimane in coda a entrambe le sequenze.

La figura tradizionale più vicina alla simmetria così come la intende il gruppo  $\mu$  è sicuramente l'isocolo, ovvero «l'equivalenza, nell'ampiezza e nella struttura sintattica, di periodi, frasi e loro membri».<sup>34</sup>

56) Incomincia a chiedere, **poi** a chiacchierare e **poi** a confessarsi [Pr 13]

57) Ma la Sylvia dice "ecco la prova" ed estrae la cambiale e dice pure che s'è lanciata a far la pulzella perché così la reazione più immediata, il pubblico più coinvolto, lo scazzo davvero scazzo, insomma tanti soldi in breve tempo. [MI 30-31]

58) Epoi facciamo all'amore tutto dissestato e ammaccato con **la faccia gonfia e gli occhi neri e le ossa rotte**, SENZA LUCE e SENZA MUSICA, ma va bene così è meglio così è stupendo così. [Vi 80]

59) C'è notte fredda e buia attorno al posto di ristoro e qualche sagoma scura di Tir e qualche Mercedulo di buon doicc e qualche biciletta, di lavoratori penso io. [Ab 139]

60) Senti amico mio bisogna gettarsi nelle strade senza tante scene o riflettori, bisogna cercare soltanto una frontiera e un limite da scavalcare, bisogna gettare **le nostalgie e i retrò**, anco **riflussi e regressioni**, via GLI INTERNI I TEATRI E GLI STABILIMENTI. Si dovranno invece ricercare PERIFERIE, GHETTI E MARCIAPEDI, VIALI LAMPIONI E CANTINETTE, anco però SOTTOSCALE E SOFFITTE E SOTTOTETTI, ok? [Ab 140]

<sup>33</sup> Cfr. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 157, che paragona il chiasmo alla figura dell'antitesi e mette in evidenza la possibilità di un uso comico della figura.

<sup>34</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 335.

Nel caso 56 la disposizione parallela dei membri si unisce al graduale accrescimento di intensità che ne fa una climax, così come anche nell'ultima catena di 58, dove si passa da *va bene*, a *è meglio*, a *è stupendo*. Si può vedere anche come piccoli isocoli possono accumularsi, secondo una tendenza divertita all'accumulo di accumuli. L'esempio 59 evidenzia chiaramente la tendenza a variare l'ultimo elemento,<sup>35</sup> elegantemente spezzato dalla virgola e in cui il complemento di specificazione arriva come supposizione a differenza dei precedenti. È interessante notare che in questi esempi (esclusa una delle ripetizioni in 58) si tratti sempre di tricola, recuperando così la forma più classica e tradizionale di questa figura, specialmente con la variazione dell'ultimo membro. Uno dei moduli più importanti della *dispositio* così sbrindellato nel testo aiuta a rinforzare quest'idea di una retorica sballata, sparsa per rimasugli all'interno di un linguaggio in cui non sarebbe esattamente di casa, ma ciononostante utilizzata ancora una volta per darsi un tono. Il modulo tornerà nella scrittura di Tondelli, più insistente che mai nella sua ultima opera, *Camere separate*, dove si coniugherà ad uno stile ben più classico, riflessivo ed elegiaco, escludendo qualunque scontro fra stilemi alti e materiale narrativo basso.

È rimasta la solita camera, il letto è quello di sempre, anche la scrivania bianca e gli scaffali appesi alle pareti e ripieni di tascabili, libri di scuola, testi universitari sono quello che ha sempre visto.<sup>36</sup> [CS 1013]

E dietro i vetri delle finestre, appannati dal calore dei cibi e dei bolliti, intravedi un vecchio che tiene in braccio il nipotino, una ragazza che fuma una sigaretta, una signora anziana, rossa in volto, che si slaccia la camicetta facendosi vento con un tovagliolo bianco. [CS 1016]

L'aria era farinosa, composta da un pulviscolo aleggiante di pepe che solleticava il naso e la bocca. Il profumo intenso, acre, quasi insopportabile. [CS 1017]

Un gruppo di bambini li inseguiva ripetendo delle litanie, un coro ritmato di richieste o di insulti o di espressioni di gioia. [CS 1019]

Sa che accanto a lui, anche se così abissalmente distante da quello che sta provando, gli altri continuano i riti della vita, perdono tempo, cercano di divertirsi, di innamorarsi, di essere, in qualche modo, felici. [CS 1037]

Poi, finalmente, trovò la lucidità per scrivergli una lunga lettera in cui diceva che sentiva la sua mancanza, che continuava ad amarlo, che doveva essere forte per accettare l'evoluzione del loro rapporto. [CS 1068]

Ieri sera, tornando a casa, non avevo paura, né di separarmi, né di andare avanti, né di fermarmi a pensarti. [CS 1079]

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*, p. 268: «nelle enumerazioni [...] si può giocare sull'effetto di rallentamento ritmico e di “allungamento” dell'ultimo membro: effetto oratorio gradevole (di casa nella lingua letteraria) in quanto corrisponde a una precisa esigenza del cosiddetto “ordine naturale” della *dispositio*: la collocazione dei membri di un discorso in progressione, dal più breve al più lungo».

<sup>36</sup> La sigla CS indica *Camere separate*, in Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, cit. pp. 909-1106. Gli esempi non sono numerati perché non vengano confusi con la serie di *Altri libertini*.

Perché se una cosa è certa è che per tutti questi anni lui si è mantenuto in vita cibandosi delle spoglie mortali di Thomas, dissetandosi con il suo sangue, sfamandosi con la sua carne squarciata come un qualsiasi insaziabile predatore di carcasse della savana. [CS 1088]

Il tricolon in *Camere separate* sembra rispondere ad un'esigenza di ordine che sente Leo, il protagonista del romanzo, d'altronde tutto il libro è costruito sulla catena dei suoi ricordi e dei suoi pensieri che cerca incessantemente e ossessivamente di ricostruire la sua relazione con Thomas. L'ordinamento degli elementi, quasi matematico, cerca di arginare il caos di una storia amorosa difficile da metabolizzare per il protagonista ben oltre la sua conclusione. In *Altri libertini* invece, l'ordinamento della materia risponde a fini estetici, a un recupero divertito di modalità letterarie, che però abbraccia e convive con il caos, senza alcuna velleità di arginarlo. Dal tricolon ordinato infatti si passa spesso all'accumulo di accumuli che si può spingere fino a raggiungere l'aspetto di un elenco, come in 60, e incrociandosi così con la figura dell'enumerazione:

è l'accostamento di parole o gruppi di parole messi in successione e collegati sia sindeticamente sia asindeticamente, sia nell'uno e nell'altro modo congiunti di coordinazione [...]. L'enumerazione è retoricamente marcata quando le intenzioni comunicative, il contesto verbale, la situazione d'uso ecc. le attribuiscono efficacia argomentativa, descrittiva [...], narrativa o espositiva. Ciò vale naturalmente, come si è già avuto occasione di notare, per qualsiasi procedimento sintattico-testuale considerato come costitutivo di figure [...]. Nel caso dell'enumerazione, che è registrata essa stessa come figura, sembra riproporsi con maggiore evidenza il problema dell'estensione, e della costituzione, del dominio retorico.<sup>37</sup>

L'elenco è una figura tipica della postmodernità,<sup>38</sup> che ossessionata dalle immagini dell'apocalisse e della fine, trova nel catalogo l'unica modalità per approssicare un mondo inconoscibile, il tentativo di contenere una realtà caotica e inclassificabile, che nell'ottica deformata e giocosa dei libertini diventa puntualmente «degenerazione in senso comico degli elenchi e delle enumerazioni».<sup>39</sup>

61) La Sylvia che grida “andatevene via” e accompagna le parole con una finta sborsettata ma tanto basta perché le si rovesci sulla moquette tutt'intero il consultorio che ci teneva dentro, preservativi, vaseline, pilloline, ovuli e diaframmi, creme spermicide oli antibambinetti, persino il lubrificante gustoforte KY della Benny, quello di scorta. [MI 36]

62) Però qualcosa si vede cioè barattoli di vernice, tubetti di tempera, pennelli, forbici, scotch, rulli, pastelli e matite, corde ed elastici, gomme e fermagli, graffette, legnetti, spazzole e mastelloni di cartapesta e scagliola fusa, insomma tutto un armamentario povero e creativo così riconoscibile per quei barattoli di Vinavil e Lastre Bristol e carta da pacchi disposta su scaffali eternit, anche se è bastato un colpo d'occhio. Comunque noi si avanza come al centro di una navata col Giulio davanti dritti dritti

---

<sup>37</sup> Ivi, pp. 314-315.

<sup>38</sup> Cfr. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., p. 61.

<sup>39</sup> Canobbio, *Piccolo Abbecedario delle Occasioni (Per Arginare l'Oblio)*, cit., p. 38.

all'ara là in fondo, cioè una piattaforma di legno un poco rialzata sulla quale discutono gli altri in mezzo a microfoni altoparlanti, spots e faretto mille watt. [MI 39-40]

63) Molto spesso cuciniamo in casa, soprattutto uova. Uova bollite, strapazzate, incamiciate, fritte, sott'olio, sotto spirito, in salamoia, in naftalina, affumicate, alla piastra, in frittata, in omelette, a fette, a dadi, a taglioline, all'occhio di bue, alla coque, brinate, gelate, bollenti, alla crema, gratinate, affogate e ripiene. Quando va bene mangiamo hamburger findus che vengono a costare qualche centinaio di lire mica di più; molto spesso si va a verdura (alla mensa quasi mai perché non piace il casino) ma quelle costano e Gigi non s'adatta a mangiare quelle congelate così capita di rinunciare a una fetta di castrato per un paio di carote, ma ora che Anna abita con noi si mangia da ricchi, tutte le granaglie integrali e biologiche e macrobiotiche, mastica-mastica e non ti riempi mai lo stomaco. [Vi 67-68]

64) Però col Natale viene anche l'anno nuovo, si deve chiudere la vecchia amministrazione, pagare il canone e il bollo e l'assicurazione e le altre porcherie, anche all'università. E a Bologna in questi ultimi giorni c'è gran casino, tutta la folla incazzata dei ritardatari coi piani di studio da consegnare e gli attestati di frequenza e il rinvio del militare, perché poi non c'è più tempo e anche le agenzie pirata non accettano più commesse, per cui ci si deve sbrigare da soli, fare ore di sosta e attesa e di bestemmie e poi finalmente guadagnare il portellino, sbattere giù gli incartamenti e dopo correre in stazione a ciuffare il treno, nemmeno il tempo di bersi un cioccolato da Zanarini o farsi il Paviglione in santa pace ora che appunto le vetrine sono stracolme di bellaroba, ma davvero. E così sempre di corsa su e giù dall'autobus e dai treni e dai pullman per tornare in questo cesso di paese staccato dal resto del mondo e per fortuna che sono giorni belli, senza nebbia che altrimenti tornerebbe l'isolamento assoluto e sai che bella gioia starsene in quarantena coi paesani. Ma finalmente è finita, è finita con le resse e le strafille e le code agli sportelli. [AL 107-108]

65) A morte, a morte! Alla forca! alla ghigliottina! al patibolo! al supplizio! alla gogna e alla garrota! all'esecuzione! alla fucilazione! all'impiccagione! alla defenestrazione i mafiosi i teoreti i politologi, i corsivisti, le penne d'oro, le grandifirme, gli speculatori del grassetto e del filmetto, a morte! a morte! i mistificatori, le conventicole, i salotti, i milieu, i gruppi e i sottogruppi, le compagnie, le quadriglie e le famiglien, al rogo, al rogo, ok? Ma il cineocchio mio amerà, oooohhh se amerà la fauna di questi scassati e tribolati anni miei, certo che l'amerà. L'occhiacaldo 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 supercucchie 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, imbrocchi sballati scannati bucati e forati. E femministe, autoscienti, nuova psichiatria, antipsichiatria, mito e astrologia, istintivi della morte e della conoscenza, psicoanalisi e semiotica, lacaniani junghiani e profondi. Eppoi tutti quanti gli adepti di Krishna, di Geova, del Guru, del Brahamino, 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. E ancora tutti quanti i transessuali, i perversi, i differanti, i situazionali, gli edipici, i preedipici e i fissati, i masturbatori e i segaioli, i corporali, i biologici, i macrobiotici, gli integrali, gli apocalittici, i funamboli, gli animatori, i creativi, i performativi, i federativi, i letteristi, i brigatisti, i seminaristi, i fiancheggiatori, i mimi e gli istrioni, i funerei, i piagnoni, i mortiferi

e i bestemmiatori, i blasfemi, i boccaloni, i grafomani e gli esibizionisti e i masochisti e tutta quanta quell'altra razza di giovani Holden e giovani Törless, giovani Werther e giovani Ortis, giovani Heloïse e giovani Cresside, giovani Tristani, giovani Isotte, giovani Narcisi e Boccadori, giovani Cloridani e Medori, giovani Euriali e giovani Nisi, Romei e Giuliette. Eppoi nuovi trimalcioni, e nuovi Hidalgo, autori da giovani da cuccioli e da scimmionti, oppioman, morfinomani, spinellatori, travoltini, trasversali, macondisti, marginali, baleromani, jazzisti e reggomani, depressi, angosciati, nostalgici, dipendenti, studenti e figli. Nonché stupratori viziosi e incannatori. E questi caromio, saranno i personaggi e le figure del nuovo cinema mio, il Rail Cinema, il DRUNK, very-drunk, CINEMA, ok? Io li filmerò. Filmerò i di loro amori, le lacrime, i sorrisi, le acque, gli umori i colori e le erezioni, i mestruai e le sifilidi, le croste, gli amplessi i coiti e le inculate, i pompini e i ditalini, quindi i culi le tette e anco i cazzi filmerò. Insomma, ok? [Ab 140-141]

Sono elencati solo alcuni dei numerosi esempi, sia per la frequenza con cui questa figura compare, che per l'ampiezza dello spazio che arriva ad occupare come bene evidenzia l'ultimo caso. Non importa cosa contenga l'elenco, più aumenta la sua grandezza più tende a degenerare e deformarsi in senso comico. Già nell'esempio 61 il *consultorio* è ironicamente l'armamentario di contraccettivi e lubrificanti iperbolicamente esteso che Sylvia tiene nella borsa. In 62 invece l'elenco, fino a prima disordinato, assume per un istante un ritmo costruito su coppie: *pastelli e matite, corde ed elastici, gomme e fermagli*, poi lasciato alla consonanza di *legnetti e graffette*, e infine ancora una volta alla coppia *spazzole e mastelloni*. Quest'ultima aggiunta è ampliata da *di cartapesta e scagliola*, altra coppia, il cui secondo membro è a sua volta espanso da *fusa*. L'elenco non deve essere per forza di oggetti, ma può descrivere l'accumulo di compiti da svolgere prima di Natale in 64, ottimo per enfatizzare il caos delirante di quel momento dell'anno. Esploso al punto da diventare parodico di tutti gli altri elenchi, l'elenco in 65 è giocato su un abbandono fra il flusso di pensiero e l'improvvisazione scat. Si perde prestissimo il senso di quello che questo elenco vuole rappresentare, cioè l'insieme dei personaggi che rappresentano quegli anni e che il *cinematografaro* vuole documentare nel suo *drunk cinema*, che lascia posto a un continuo e delirante gioco di parole. Nonostante però le rime, i bisticci e le scelte iperboliche, in qualche modo rimane una rappresentazione delle mode o degli elementi culturali del periodo: l'interesse per psicanalisi, esoterismo, politica, filosofia e religioni orientali; la sessualità aperta e pluriforme; la condizione difficile dei giovani e così la necessità di rappresentarla: resa attraverso il riferimento ai *giovani Holden*, *giovani Törless* e *giovani Werther* che sono uniti dal gioco sui titoli dei relativi romanzi a personaggi classici e letterari (*giovani Tristani*, *giovani Isotte*, *giovani Narcisi e Boccadori*...).

Da elenchi come questo «traspare il compiacimento di essere radicati nel presente contemporaneo, connotato dai segni caratteristici della generazione a cui appartiene il gruppo. È come se il momento presente potesse essere afferrato tramite i nomi dei locali, delle bevande, delle marche di automobili ecc. [...] Le citazioni inoltre richiamano i luoghi comuni di una generazione, contribuendo così a creare la complicità di chi scrive (e di chi legge) con il mondo narrato».<sup>40</sup> Si può cogliere l'importanza dei riferimenti nella già discussa attenzione ai marchi e alle insegne, ma questo continuo «chiamare le cose col proprio nome», questo furioso nominare come se ci fosse una lista di elementi che devono per forza essere chiamati in causa è parte di una trama di citazioni

---

<sup>40</sup> Krizova, *Un percorso verso l'io. Il personaggio-narratore di Altri libertini*, cit., p. 63.

che ricopre l'intera raccolta. Quest'operazione da un lato assomiglia alla figura dell'allusione e dall'altro al tradizionale argomento d'autorità:

Nella varietà dei suoi aspetti il parlare allusivo è un “dare a intendere” appellandosi a conoscenze effettive o presunte del destinatario, alla sua cultura, all'enciclopedia in genere. Si instaura con chi ascolta o legge una sorta di complicità, oppure una sfida a smascherare il non-detto, sulla traccia dei riferimenti indiretti all'oggetto del discorso che puntano su tratti capaci di caratterizzarlo.<sup>41</sup>

Un'altra specie di ragionamento che si appoggia a fatti, circostanze, detti ecc. ritenuti “esemplari” è l'argomento d'autorità, per cui si attribuisce valore probante all'opinione di un esperto, di un maestro (*ipse dixit*), di un personaggio illustre. Le citazioni sono i veicoli dell'argomento d'autorità, quando chi ne fa uso le adduce come garanti delle proprie opinioni.<sup>42</sup>

La citazione è allusiva perché ogni rimando chiede di risuonare nella cultura di chi legge per presenza o anche per assenza. Non è infatti così fondamentale che tutto ciò che viene citato sia noto al lettore, quel che importa è che le citazioni si colgano come tali. Così il panorama culturale dei protagonisti, non deve per forza essere decifrato, ma solo riconosciuto e allora le citazioni fanno da argomento d'autorità, garantiscono l'esistenza della cultura dei libertini.

66) Forza Rino, arriva, fai in fretta cazzo, diavolo d'un michele strogoff [Pr 16] Bibò risponde che può aspettare però meglio andare al marciapiede tre che ormai il corriere strogoff verrà annunciato. [Pr 17-18]

67) La Sylvia di solito maneggia il mixer, io i dischi e la Nanni ci parla su, ma poi tutte interveniamo come fossimo sempre in ogni tempo e in ogni luogo dalle alpi alle piramidi cioè, dal manzanarre al reno; però si fan anche cose più serie e culturali e si vanvera soprattutto delle nostre povere eroine Cinderella e Joan-of-arc oppure Alice o la Virginawulf o quella sfigata poveraccia dell'Epifania che ogni anno tutte le feste gliele fanno portar via. [MI 29]

68) Diosanto che trip dell'immaginazione, ecco d'un tratto l'immagine-rappresentazione dell'uomo sottomesso a un processo d'informazione dominato dall'energia elettrica, ecco chi ha centrifugato il nostro sistema nervoso centrale, ecco finalmente la materializzazione di quel che docent, maxima cum causa, e in stretto pas-de-deux Marshall Mc Luhan & Umberto d'Ecò!!! [MI 43]

69) Ci abbracciamo e gli dico ridendo “Joking apart, when you're drunk you are terrific, when you're drunk” eppoi prendo la chitarra e gli canto tutt'intero il pezzo di Robert Wyatt che è Sea Song e allora mi faceva letteralmente impazzire, a diciottani. [Vi 58]

70) Il primo mese non succede nulla, il secondo ce la sbrighiamo con un paio di telefonate io che faccio la cieca di sorrento e Gigi la muta di portici, a giugno ci cacciano i carabinieri [Vi 65]

---

<sup>41</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 374.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 110-111.

- 71) Ora gli piace osservare quel che fa Giuliano Scabia all'Università e nei quartieri e pure le cose di Gianni Celati sul romanzo della frontiera, Natty Bumpoo e Davy Crockett [Vi 66]
- 72) E ci compro alla Feltrinelli di Piazza Ravennana qualche libro, poi torno a casa e la sera ci leggiamo tutti insieme un po' di Céline, un po' di Rabelais e un po' di Daniel Defoe. [Vi 68]
- 73) Nella sua camera c'è un ragazzo molto giovane e dall'aria dolce che legge James Baldwin [Vi 88]
- 74) C'è Rosanna con cui studiavo ogni giorno al ginnasio e si facevano tanti sogni insieme e si ascoltava Per voi giovani [Vi 89]
- 75) Il villino in cui alloggiamo e che fa tanto Free-Cinema, John Schlesinger tanto per capirci. [Vi 90]
- 76) Oltre a una stecca di merda da cinebrivido c'ha anche tante bustine di neve. [SC 99]
- 77) Abbiamo acceso lo stereo, massimo del volume naturalmente, e urliamo la miusic che salta fuori e passiamo per un qualche centro abitato con gli abbaglianti accesi che la gente esce fuori dai bar e applaude, evviva, passa il cantagiuro. [SC 103]
- 78) Io m'attacco al collo del Ruby e gli faccio un succhiotto ridendo, che mi dice sembro proprio Nosferatu. [SC 103]
- 79) Dopocena si va poi al cinema che danno Sebastiane per mio diretto interessamento [AL 110]
- 80) Mica dormo non vedi che giro un film? Ecco l'Arriflex tienla in mano. [Ab 139]

La cultura è quella di una generazione cresciuta intono a radio e televisione, così compaiono le trasmissioni radiofoniche e i programmi televisivi: *per voi giovani* e il *cantagiuro*, e il già citato *Goldrake*; i film come *Nosferatu*, quelli di John Schlesinger, *la cieca di sorrento* e *la muta di portici*, questi ultimi citati solo per gioco di parole che fanno con l'immagine dei due protagonisti di *Viaggio* che fingono di non vedere e non sentire le bollette e le telefonate. Anche il corriere *Michele Strogoff* è più probabilmente un riferimento allo sceneggiato televisivo del '75 e non direttamente al libro di Jules Verne da cui è tratto. La cultura musicale è importantissima per questa generazione, i cui rappresentanti nel testo si abbandonano a cantare a memoria, come in 69 e ancora prima in 48 (p. 150). Ci sono poi i richiami alla cultura omosessuale come John Schlesinger e James Baldwin, (rispettivamente un regista e uno scrittore che per primi hanno raccontato con grande sincerità e crudezza il mondo dell'omosessualità), così anche *Sebastiane*, rivisitazione in chiave erotica e omosessuale del martirio di San Sebastiano. Pia e le Splash cercano almeno apparentemente di innalzarsi culturalmente attraverso riferimenti filosofici, come Marshall McLuhan e Umberto Eco, storici, Giovanna D'arco, e letterari, Virginia Wolf (queste ultime due fanno parte del catalogo di eroine tragiche comicamente completato da Cenerentola e l'Epifania).<sup>43</sup> Ma la citazione mandata a memoria dal Cinque Maggio (*dalle alpi alle piramidi cioè, dal manzanarre al reno*) sfregiata e spezzata dal *ciòè* rivela in realtà la grossolanità di una cultura incompleta e ancora una volta scolastica. Il narratore di *Viaggio* oltre forse a dimostrare una cultura un po' più solida cita alcuni riferimenti che sono

---

<sup>43</sup> Quest'elenco è in qualche modo un richiamo all'immagine analizzata poco prima della vicenda delle Splash come insieme di disavventure tragicomiche.

importanti in realtà per Tondelli stesso: Gianni Celati, Céline e Rabelais (quest'ultimo per il suo stile grottesco e corporale). I riferimenti dei libertini certo sono vicinissimi a quelli di Tondelli, se non gli stessi, ma questi sono di particolare importanza per la risonanza come ispirazione che hanno nella sua scrittura. In *Senso contrario* invece compare un omaggio a un'altra opera che per inventiva neologica ha sicuramente ispirato l'autore: *cinebrivido* (adattamento italiano dell'originale *horrorshon*) è infatti una delle neoformazioni più iconiche di *Arancia Meccanica* di Anthony Burgess,<sup>44</sup> molto probabilmente passata nel testo tondelliano di seconda mano dall'adattamento cinematografico di Stanley Kubrick, anche se non è da escludere la conoscenza di Tondelli del libro da cui è tratto.

Per quanto riguarda la modalità di queste citazioni è interessante notare come in 74 l'espressione *tanto per capirci* valga come ammiccamento al pubblico, come a dare per scontato che il riferimento culturale possa valere come traduzione della realtà. Invece in 80 l'*Arriflex*, nota macchina da presa cinematografica, è come una patente di autenticità che il *cinematografo* mostra al protagonista come garanzia del suo lavoro nel cinema. Le citazioni dunque creano un universo culturale non per forza accessibile al lettore ma che dev'essere colto nella sua essenza come garanzia di esistenza dei libertini.

Ancora una volta l'analisi si è spostata su fenomeni e figure che scavalcano il campo tradizionale delle figure di costruzione e delle metatassi, questo sulla linea di una generale tendenza all'accumulazione che può sì essere riconosciuta come figura principalmente sintattica, composta da una partitura di ripetizioni e variazioni delle strutture, ma con una ricaduta sul senso. L'operazione di raccoglimento della cultura del mondo contemporaneo e di quella dei protagonisti rappresenta il tentativo di mettere assieme, per analizzarli e comprenderli, i cocci della realtà in cui i libertini si ritrovano.

### 3. Metasememi e figure di senso (o della somiglianza).

I metasememi del gruppo  $\mu$  e le figure di senso di Reboul coincidono grosso modo con l'insieme tradizionale dei tropi. Il tropo «è la trasposizione (il trasferimento) di significato da una a un'altra espressione. Secondo una distinzione classica [...] il tropo, rispetto al termine proprio, rappresenta la licenza; errore è l'improprietà ingiustificata».<sup>45</sup> Che si considerino i tropi o le figure di senso variazioni sulla forma della sineddoche<sup>46</sup> o della metafora poco importa a questo lavoro, ciò che però è fondamentale capire è che queste figure operano sostituendo il significato di un'espressione con un altro, o eventualmente aggiungendo a un'espressione un sovrappiù di significato: «la figura di senso gioca un ruolo lessicale; non che essa aggiunga parole al lessico, ma arricchisce il senso delle parole [...] produce senso».<sup>47</sup> In *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Francesco Orlando ricostruisce una storia dell'uso delle figure che riconosce: «l'epoca del cosiddetto barocco [come] quella di una sfrenata e lussureggiante figuralità metaforica».<sup>48</sup> La metamorfosi è il tema che governa questo periodo storico della produzione artistica e letteraria, ciò

---

<sup>44</sup> Cfr. A. Burgess, *Arancia meccanica*, trad. it. F. Bossi, Einaudi, Torino, 1996.

<sup>45</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 205.

<sup>46</sup> Così come la considera il Gruppo  $\mu$ : «la metafora non è, rigorosamente parlando, una sostituzione di senso, ma una modificazione del contenuto semantico di un termine. Tale modificazione risulta dall'unione di due operazioni di base: addizione e soppressione di semi. In altre parole, la metafora è il prodotto di due sineddoci» in Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, cit., p. 161.

<sup>47</sup> Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 140.

<sup>48</sup> Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., 67.

è stimolato da una concezione del mondo legata all'ottica cristiana, che relega la "realtà" su un piano diverso da quello del mondo, che invece è fatto solo di "apparenza", ancora una volta un sistema aristotelico. Il tema della metamorfosi è analizzato allora freudianamente in relazione al principio di simmetria, quello per cui la somiglianza è confusa con l'identità: «l'arbitrario slittare dall'assimilazione all'identificazione di due oggetti, in base a un solo attributo comune, caratterizza le forme più forti della metafora ed è tendenziale in tutte». <sup>49</sup> Orlando prende la metafora come rappresentante delle figure che modificano il senso delle parole e la lega quindi a questo procedimento per cui l'identità inghiotte la somiglianza. La somiglianza però è riconosciuta tradizionalmente da un'altra figura: il paragone o similitudine. Secondo il gruppo  $\mu$  nel paragone «non vi è figura semantica, dato che non vi è infrazione al codice lessicale. È per questo che la retorica tradizionale raggruppava talvolta il paragone nelle figure di pensiero (e non fra i tropi, o figure di significazione)» <sup>50</sup> ma:

Bastano ancora quei due versi di Shakespeare a dimostrarci che il minore arbitrio razionale apparente della forma comparativa rispetto alla forma metaforica – un *essere come*, anziché un *essere e non essere* –, non impedisce che una stupenda comparazione barocca possa sognare a occhi aperti più di molte metafore. “Sembra che ella penda sulla guancia della notte – Come un ricco gioiello all'orecchio di una Etiope...” Un'elaborazione di tipo onirico – che tende a condensare il simile nell'identico – organizza corrispondenze tra coppie di simili, fantastiche equazioni a quattro termini: lo splendore della fanciulla sta a quello del gioiello, come il nero della notte sta al colore della pelle di una Etiope. [...] il verso più surreale è il primo, in cui – senza un “come” – alla reale notte viene attribuita una guancia, sulla quale viene ideato che la reale fanciulla penda; e per colmo esso precede il verso comparativo, pur essendone diventato il riflesso. È come se, per contagio, gli attributi comuni invadessero lo spazio degli attributi non comuni attentando all'identità da un tale spazio garantite. <sup>51</sup>

Dunque sebbene «i rapporti tra metafora e paragone non [siano] affatto semplici, e meno che mai si [lascino] ricondurre alle dimensioni degli enunciati o alla presenza/assenza del segno esplicito del confronto», <sup>52</sup> ciò che importa è che entrambi i processi sono fondati sulle somiglianze e sulla capacità di coglierle:

Aristotele, nella *Retorica*, aveva rilevato il carattere conoscitivo della metafora (che “ci istruisce e ci dà conoscenza per mezzo del genere”) e nella *Poetica* aveva notato che la capacità di costruire metafore è segno della dote naturale di “ben vedere le somiglianze”. <sup>53</sup>

Le figure di senso allora, attraverso la loro capacità di cogliere le somiglianze, acquisiscono valore conoscitivo e di conseguenza comunicativo, poiché le due realtà sovrapposte per somiglianza possono attraverso il ponte del paragone comunicare. Il punto di vista dei libertini e quello del mondo entrano così in contatto, anche se con il rischio costante che la comunicazione fra le due realtà fallisca, qualora il gioco delle somiglianze scivoli in un gioco di identità, andando a creare una

---

<sup>49</sup> Ivi, 117.

<sup>50</sup> Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, cit., p. 172.

<sup>51</sup> Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p. 117.

<sup>52</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 230.

<sup>53</sup> Ivi, p. 233.

visione confusa e “sballata”, dove metafore e paragoni si perdono in voli pindarici fini a sé stessi che arroccano la lingua in una sua eccentrica incomunicabilità. La metafora e la similitudine rischiano di diventare una generalizzata sinonimia, costruita su continue riformulazioni fatte di *cioè, insomma, quasi, come, sembra*.<sup>54</sup> Questa sinonimia serve da un lato a spiegare un universo privato (privato della singola personalità o della collettività di un gruppo/una generazione) e dall’altro a capire il muto e ineffabile universo circostante. Il meccanismo però impazzisce andando ad assottigliare i confini fra gli oggetti in una visione che riproduce quella confusa dall’alcol, dalla droga e dalle altre dipendenze dei libertini, per cui tutto si fa approssimativo e sovrapponibile. Così questa figuratività “sballata”, che non conosce i propri confini e i confini delle altre cose, riproduce un fenomeno della cultura dei contemporanei di Tondelli che un brano, stavolta non di critica, può aiutare a chiarire:

Conobbi Pier Vittorio molti anni dopo [...] forse ero andata a Bologna per intervistarlo per qualche giornale. [...] A un certo punto della serata lui disse che finalmente aveva capito chi gli ricordavo, ma certo, gli ricordavo Sandy Shaw. [...] Non avevo la sensazione di assomigliare realmente a Sandie Shaw, ma capii che, oltre che una gentilezza e un segno di benevolenza, era un modo, probabilmente a Pier necessario, di collocarmi nella sua immaginazione, nel vasto collettivo del sociale sognato, nella mitologia in diretta delle false sembianze e del fuoco fatuo dei linguaggi, dove bisognerebbe trovarsi, e invece, è fin troppo facilmente fatale perdersi.<sup>55</sup>

Un linguaggio di “sembianze” in cui ci si cerca e si pensa di trovarsi ma dove in realtà è ben più facile perdersi, un linguaggio appunto che cerca di comunicare ma finisce per essere da un lato impenetrabile e dall’altro solo vuoto, questa è forse una delle migliori definizioni non solo della figuratività e della lingua che Tondelli ha sviluppato per i libertini, ma di quella stessa lingua che i giovani a cui libertini sono ispirati parlavano.

\*\*\*

La similitudine «consiste nel confrontare l’uno con l’altra esseri animati e inanimati, atteggiamenti, azioni, processi, avvenimenti e via discorrendo, in uno dei quali si colgono caratteri, aspetti ecc, somiglianti e “paragonabili” a quelli dell’altro».<sup>56</sup> Solitamente l’elemento che esprime la comparazione è il *come*, ma si vedrà come la varietà degli introduttori possa essere molto varia.

81) Non ha i denti e quando parla è come una cloaca.<sup>57</sup> [Pr 9]

82) Infine lo guarda uscire dal locale con quel suo passo corto e stretto quasi tenesse tra le cosce una scarica impellente di diarrea. [Pr 12]

---

<sup>54</sup> Cfr. supra 2.1.

<sup>55</sup> E. Rasy, *Condensazioni*, in «Panta», n. 9, 1992, p. 261.

<sup>56</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 362. Non verrà qui utilizzata la distinzione che oppone la similitudine alla comparazione come paragone reversibile (cfr. *ivi*, pp. 364-365). La categoria più ampia di paragone, che dovrebbe negli schemi classici comprendere come sua variante quella di similitudine, varrà dunque come suo sinonimo nel resto dell’analisi.

<sup>57</sup> Per questi esempi verrà evidenziato l’elemento che compara le due parti della similitudine.

- 83) Liza regge lo spino e lo tiene lì come c'avesse un cazzo lo guarda e ci chiacchiera sopra. [Pr 13]
- 84) Ora non lo sa che ha tanto sonno e fifa da smaltire che le gambe gli sembrano le stampelle in legno di un povero martire della patria. [Pr 24]
- 85) Noi tre vediamo scendere dai cassi la Sylvia nera infumanata, un cazzo per ricciolo insomma. [MI 26]
- 86) I porci del Cineteatro Lux si fan coraggio e insomma si scuoton le tombe e si sollevano i morti e anche loro fan minacce [MI 27]
- 87) Il duomo col suo sagrato e i piletti che sembrano tanti priapini e una volta noi ne abbiamo colorato uno coi gessetti che sembrava proprio un cazzo circonciso, tutto rosso come lo si era conciato. [MI 27]
- 88) Trasmettiamo tutte insieme molto spesso la notte e chiacchieriamo e predichiamo con la favella lesta come proprio ubriacate dall'etere. [MI 29]
- 89) A ogni strato che gli sollevo puzza sempre di più e ci ha anche delle croste gialle sotto le ascelle e le braccia diomio secche e contorte che sembran i rami della croce di Gesù [MI 33]
- 90) Si vede arrivar gente, ma tanta tanta, un'auto dietro all'altra che in breve lo spiazzo diventa un assedio alla carovana dei coloni perché ci han messo le macchine tutte intorno e continuano a fare girotondo, quasi si divertissero a giocare agli indiani anche a un'ora sì tarda. [MI 44]
- 91) Però siamo vicini e ci stringiamo per i capelli e lui mi scuote la testa e dice che gli sembra di stare in un film di Lelouch tanto si sente rosa, di dentro. [Vi 60-61]
- 92) Perché alla RAI si sta di merda, sembra d'essere in clinica ognuno col suo camice bianco [Vi 73]
- 93) Restiamo una settimana a fumare e spinellare come autentici marocchini [Vi 73]
- 94) François che ha i capelli dritti che gli scendono a metà della schiena e una gran barba e la mattina, quando esce dalla tenda e va verso il pozzo sembra un dio magro e dinoccolato che cammina sull'acqua. [Vi 73]
- 95) Il frigorifero è vuoto e sguarnito che pare la siberia. [Vi 78]
- 96) S'è limitato a tenermi gli occhi addosso come se dovesse gelarmi di sale [Vi 89]
- 97) Dopo ci si saluta freddi come bambini che hanno sciupato il gelato. [Vi 94]
- 98) Al cesso c'è puzza e fa freddo e la luce è livida e scolora tutto come sotto il tavolo di un chirurgo. [Vi 95]
- 99) La sequenza gradevole delle montagne una a ridosso dell'altra come s'ingroppassero [SC 100]
- 100) Apro lo sportello e il fumo esce, sembra una mongolfiera che si svuota [SC 100]

101) Dopo s'avverte un suono come una sirena, mi volto e vedo dal lunotto un faro azzurro che lampeggia, ostia la pula! Ma Lucio dice che sono i Vigilantes panzoni e che ha visto la loro Ford un trecento metri prima [SC 103]

102) Dice che ce le ha messe tutte per farsi far su, ma quello irremovibile duro come un sasso, cioè moscio moscio perché proprio il Miro non gli tira [AL 110]

103) La neve gocciola sul davanzale e sembra suonare come uno xilofono. [AL 128]

*Quasi* introduce spesso anche iperboli, ma lo vediamo qui in 82 e 90 a introdurre dei paragoni. *Insomma* è molto interessante perché istituisce una riformulazione e quindi in qualche modo una sostituzione del primo elemento del paragone con il secondo, il paragone dei due termini può essere appunto come in 85 qualcosa di simile ad una *correctio*.<sup>58</sup> L'introduttore più frequente però, dopo *come*, è il verbo *sembrare* (in alternativa *parere*) che rivela il lato percettivo di questa figura, così che allora questi paragoni si legano all'abilità di cogliere le somiglianze da parte di chi sta parlando. Ciò lo si vede ancora meglio quando il verbo non ha costruzione impersonale ma ha invece effettivamente un soggetto, come in 84 e 91. Molto interessante è il fatto che nell'esempio 90 il verbo che introduce il paragone è *diventa*, a conferma del fatto che questi paragoni travalichino lo spazio del reale, lasciando inoltre la figura in uno statuto ambiguo fra similitudine e metafora.<sup>59</sup> L'efficacia dei paragoni sta soprattutto nell'originalità di elementi di comparazione, alcuni dei quali sono semplicemente inusuali: i *priapini*, il *dio magro e dinoccolato che cammina sull'acqua* e il *tavolo del chirurgo*. Particolarmente efficace per la crudezza è anche il paragone coi *rami della croce di Gesù* in 89. Altri invece: *come una cloaca*, *quasi tenesse [...] una scarica impellente di diarrea*, *come tenesse un cazzo, un cazzo per ricciolo*, *sembrava proprio un cazzo circonciso*, *come s'ingroppassero* hanno elementi volgari o riferiti alla sessualità concessi dalla grande disponibilità al turpiloquio della lingua giovanile. Altri spiccano più per la banalità dei referenti come i *bambini che hanno sciupato il gelato* e la *mongolfiera che si svuota*. Assumono anche una sfumatura iperbolica: *come proprio ubriacate dall'etere* e *pare la siberia*. In 96 l'immagine del "gelare di sale" fonde l'idea appunto del gelare all'idiomatico "restare di sale", mescolando assieme più paragoni, che forse da soli risulterebbero banali, per enfatizzarli reciprocamente. Questo rimescolamento di immagini rende un effetto di approssimazione semantica, come se all'aggiunta di un paragone sull'altro, i due, altrimenti imprecisi, si completino. Succede una cosa simile in 102, dove il primo paragone con *duro come un sasso* risulta ambiguo, quando è incrociato con la sfera sessuale infatti c'è il rischio di comprendere che Andrea nella scena descritta da Miro possa aver avuto un'erezione, ma è tutto il contrario e allora una riformulazione con *cioè* spiega che in realtà è *moscio moscio* e allora la durezza si correttamente riattribuire al carattere di Andrea. Gli *autentici marocchini* di 93 intende per antonomasia "fumatori di hashish", dove *autentici* è un aggettivo importante, poiché è considerato importante per i libertini il sentimento di autenticità dell'esperienza: dalla musica, al cibo, alle droghe, tutto dev'essere il più autentico possibile.

---

<sup>58</sup> La *correctio* è nuovamente un incontro di modalità retoriche e fenomeni tipici del parlato, cfr. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., pp. 349-350; e Berretta, *L'italiano parlato contemporaneo*, cit., pp. 245-246.

<sup>59</sup> Cfr. anche: *mica possiamo menarla per molto questa storia, la pasta scuocerebbe e gli spaghetti diventerebbero lumaconi freddi e insipidi*. [Vi 54-55]

Alcune immagini generate dalla comparazione ritornano anche, non con la stessa precisione dei ritornelli già visti, ma ciononostante con una somiglianza sufficiente a rendere il fenomeno rilevante:

104) Noi continuiamo a girare la piazza rincorrendoci e cantando come lupe in lunapiena [MI 28] Le altre che erano in piscina a nuotare vengon su come ranocchie quando c'è lunapiena e cominciano a far domande e starnazzare [AL 109-110]

La *lunapiena* fa cantare prima le *lupe*, cioè le *Splash*, in *Mimi e istrioni*, e dopo fa venir su le *ranocchie*, cioè la amiche della compagnia di Miro, in *Altri libertini*.

Quelle analizzate finora sono alcune delle comparazioni più brevi e semplici, ma spesso i paragoni si moltiplicano, si allungano o si complicano incrociandosi:

105) E si pedala sgangherate e si passa di corsa il portico del Broletto che sembra di stare a Venezia perché in alto c'ha degli archi e delle guglie ricamate e lì c'è il Cantinone dove prendiamo altra birra e poi ci buttiamo in Piazza San Prospero che di notte è bellissima perché sul fondo c'è una chiesa con quattro leoni di marmo grandi grandi tipo Duomo di Parma che ci si sta in groppa e occupano tutta la piazza tanto che sembran i quattro moschettieri. Noi buttiam giù le biciclette e saliamo a cavalcioni e dominiamo la piazza così alte e ruggenti e se alziamo gli occhi c'è il cielo nerone con tutte le stelle che luccicano e sembra proprio di stare in un film longobardo e barbaro. [MI 28]

106) In osteria ci sediamo accanto al muro in un falso separé con tutta una luce alla Vittorio Storaro, gialla e rossa mischiata alla perfezione, insomma un arancione fulvo e così caldo che sembriamo davanti al focolare in un film o in una luce di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Be', qui ci siamo noi col Cecio e Giulio e Riccio; poi fuori dal separé l'Udelia e la Frida inseparabili e le altre. Beviamo beviamo e mangiamo panini caldi, ai formaggi al gulasch e allo speck e il mio preferito, il Gaucho, piccante alla follia come un bacio di Cary Grant. [MI 41]

107) Fino a sera pedaliamo un po' ubriachi quel magnifico quattordici settembre, un caldo primaverile, una luce schietta che quando il sole va giù i mattoni di Bologna avvampano rossi come se la città dovesse da un momento all'altro bruciare e noi restare i soldi superstiti scendendo allacciati dai colli verso le macerie sulla nostra bicicletta fiammante. [Vi 81]

108) Mi faccio un giro di mura sulla mia bicicletta e penso a Dilo e al suo corpo e alla sua voce e alle sue dita che mi piaceva tanto tenere in bocca e succhiare come caramelle, poi a Michel che non c'è più e a François eppoi a Mario quella notte al Vondel Park e a quel risveglio sottile e sognato e a Ibrahim che chissà che fine ha fatto poveraccio, e a Sammy che non è più tornato, porco agente della CIA,<sup>60</sup> e a Luca e a Christopher e alle partite di basket e ai blues sulla scalinata di Santo Stefano e allora vedo tutti i miei amori come perle di una collana sbandata e che altro non faccio che staccare queste perle e ormai c'è rimasto soltanto il fildirafia [Vi 91]

---

<sup>60</sup> Trasfigurazione in atto da un momento precedente: *vuole che lascio il mio Sammy perché uomo della CIA. Ma io le dico che non è possibile che la CIA viene a spiare proprio noi* [Vi 66]

109) Io sono tagliato fuori e giro per Strada Maggiore come un tagliato fuori, ciòè guardo i miei piedi e sento di camminare sui carboni accesi come un mentecatto invasato che ci prende gusto a far bruciare i piedi suoi, tanto non li sente neanche suoi. [Vi 93]

110) E al Miro gli luccicano gli occhi ora e dice stupidino, stupidino, birbantello d'un Andrea l'avevo capita cosa credi e che pensavi eh? e fa quindi risposta da gransignore come avesse perso dieci milioni al casinò e s'alzasse con filosofia dicendo al mondo c'è chi vince c'è chi perde, va così lasciando persino la mancia al croupier tanto per chiudere in bellezza e magari dopo suicidarsi in laguna. [AL 128]

111) Questo faceva male ahimè davvero molto male come ti siringassero da dentro le budella e le graffettassero e punzecchiassero, insomma tanti scorpioncini appesi al tubo digerente così che poi dovevi per guarire cercare un disinfestatore che ti imponesse i fluidi, magari girando mezzitalia e trovatolo fare poi sala d'attesa in compagnia di melanconici stultiferi biliatici neurotici et altri disperati con artrosi e acciacchi d'ossa, persino invasamento del Maligno. [Ab 131]

112) Dentro che granbaccano che avevo! Come una fiera di paese anco coi mangiafuochi che sputavano fiammelle spiritate e gli elefanti d'India che saltavano sui trespoli e tutto un tremolio di saltimbanchi e culbuttisti e trapezisti, funambolici e giocolieri, persino bertuccette e oranghi tanghi mai fermi porcodio cinque minuti. [Ab 133]

113) Io ci sono affezionato a questo rullo di asfalto perché quando vedo le luci del casello d'ingresso, luci proprio da gran teatro, colorate e montate sul proscenio di ferri luccicanti, con tutte le cabine ordinate e pulite [...] insomma quando le guardo mi succede una gran bella cosa [Ab 134]

In 105 ci sono innanzitutto quattro comparazioni, prima i semplici paragoni con Venezia e il duomo di Parma, che probabilmente in solitudine non assumerebbero alcuna sfumatura retorica, ma è sommandosi al paragone coi *quattro moschettieri* e al *sembra di stare in un film longobardo e barbaro* che arricchiscono questa giocosa descrizione del broletto di Reggio Emilia. Si mischiano anche il metaforico *ricamate* per le guglie e il passaggio giocoso da tre a quattro *moschettieri*. Si aggiunge alla lista dei comparanti anche *tipo* di cui il GDLI segnala l'uso particolare del nome in forma ellittica al posto dell'espressione completa "sul tipo di".<sup>61</sup> Nell'esempio 106 a istituire il paragone nella prima parte è invece *alla* secondo l'uso della preposizione *a* «per qualificare una moda, uno stile o un comportamento».<sup>62</sup> La *luce* della scena in cui si trovano i protagonisti è paragonata da un lato a quella di un film la cui fotografia è curata da Vittorio Storaro, e dall'altro a quella di un quadro di Caravaggio. L'*arancione fulvo* di cui parla Pia, quello che potrebbe trovarsi *davanti al focolare*, sorprende per la precisione visiva del riferimento: prendendo ad esempio alcuni film di cui Storaro ha curato la fotografia, come potrebbe essere *Apocalypse Now*, non si può che riconoscere nei colori delle scene la stessa luce dipinta da Caravaggio nella *Vocazione di San Matteo*.<sup>63</sup> I due riferimenti solo spalleggiandosi confermano la raffinatezza dell'occhio capace di cogliere appunto la somiglianza di luce, poiché se ne fosse comparso soltanto uno il lettore/ascoltatore avrebbe dovuto fidarsi delle parole di Pia, ma andando invece a istituire il paragone fra due referenti reali e confrontabili fra di

<sup>61</sup> Cfr. la voce omonima nel GDLI.

<sup>62</sup> Cfr. la voce relativa alla preposizione *a* nel GRADIT.

<sup>63</sup> Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, 1599-1610, olio su tela, 322x340, Chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma.

loro con un terzo proveniente dalla scena, l'effettiva uguaglianza di luce delle due opere garantisce che anche quella del racconto doveva essere esattamente la stessa. L'elemento visivo (lo confermavano già i riferimenti culturali citati precedentemente o l'esempio 92 con il richiamo a Claude Lelouch) è un tratto fondamentale della cultura postmoderna e di quella dei libertini: il mondo del cinema e dell'arte diventano referenti di prima scelta per figure molto raffinate, specialmente nel contesto artistico in cui sono immerse le *Splash*. È ancora un gioco di luci a trasfigurare in chiave post-apocalittica la Bologna dell'esempio 107, ancora una volta secondo immagini care alla post-modernità e mettendo in evidenza questa tendenza alla trasformazione delle cose, secondo un punto di vista deformato e deformante. Con la similitudine quasi bergsoniana di 108 il protagonista cerca di tradurre la sua vicenda amorosa in una sistemazione quasi filosofica, riconoscendo il continuo ripetersi di episodi che fanno parte di una *collana sbandata* ormai priva di perle (queste ultime in raffinato contrasto con il grezzo *fildirafia* che compone lo spago). Il protagonista dice di "vedere" questa collana dei suoi amori, cioè come se proiettasse davanti a sé questa costruzione mentale: un paragone che lo sta aiutando a decifrare una vicenda per lui insensata e ripetitiva si materializza davanti ai suoi occhi. Però mentre alcuni similitudini spiccano per precisione ed efficacia, altre invece mostrano tutta la fatica di un processo di decifrazione della realtà in atto, come in 109, dove il paragone in un primo momento si abbandona alla tautologia, per essere poi precisato solo in dopo dal *cioè* attraverso l'immagine vaga del *mentecatto invasato* e poi con la ripetizione per cui brucia *i suoi piedi perché non li sente suoi*. In 110 l'espressione più o meno idiomatica *fare risposta da signore* è ampliata in un'immagine che si perde per un istante rispetto al filo del discorso. Si perdono in paragoni ben più deformanti anche gli ultimi tre esempi da *Autobahn* che trasformano stati d'animo in sensazioni fisiche grottesche da torture medievali o in squadre di atleti da circo che si muovono dentro la testa del protagonista; e così l'autostrada in teatro per le vicende del raccontate.

\*\*\*

La metafora che sia riconosciuta come paragone abbreviato o meno istituisce comunque un confronto fra due realtà distinte di cui sono colte le affinità:

La differenza tra similitudine e metafora, infatti, non si regge su presupposti formali, bensì pragmatico-cognitivi in senso stretto. La prima figura è fondata sulla percezione statica delle affinità (e delle differenze) che legano due entità; mentre la seconda si basa su un meccanismo di natura eminentemente dinamica, che produce una qualche forma di fusione, o per meglio dire compresenza, tra i due enti raffrontati.<sup>64</sup>

Dunque, senza cercare di approfondire ulteriormente, si può riconoscere che la metafora va a sopprimere una serie di rapporti di senso che sono esplicitati nella similitudine. Quella trasformazione in atto di cui si è accennato per alcuni degli esempi di similitudini complesse, con le metafore è mostrata nel suo risultato di compresenza uno dentro l'altro degli elementi affini, "l'essere e non essere" assieme di cui parla Orlando.

---

<sup>64</sup> Bertinetto, Come vi pare. *Le ambiguità di come e i rapporti tra paragone e metafora*, in F.A. Leoni, M.R. Pigliasco (a cura di), *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X congresso internazionale di studi* (Pisa 1976), Bulzoni, Roma, 1979, pp. 159-160.

114) Non manca molto all'arrivo del Guerrino, una mezz'ora, sempre che il treno sia puntuale. Dopo ce ne sarà da smerciare e usare almeno per una settimana e così potere campare un po' meglio e sarà come se fossero arrivati davvero i tempi belli e la neve piovèrà sulle braccia, zac, tutta dentro s'apre il paradiso<sup>65</sup> [Pr 16]

115) Non faremmo che sbatterci e per giunta anche fra noi quando il mercato del cazzo non tira; ma noi si sa che è tutta invidia perché un'uccellazione come la nostra non gliel'ha nessuno in zona [MI 25]

116) Gigi dorme, lo guardo col faccino che spunta dalla mummia. [Vi 53] il ferito apre gli occhi e li strizza perché è l'unica cosa che può fare, tutto immummiato com'è. [Vi 83]

117) Mentre noi le spiavamo dalle impalcature della nostra Sistina [Vi 56]

118) Quelle tre dosi, che cazzo si tengono lì, mica faranno dei figli o si moltiplicheranno. [Vi 62]

119) Max finge di incazzarsi, ma capisce che il convento è in malora [Vi 68] Tutto incazzato dico chi è che suona al mio convento [AL 117]

120) Penso mi mancava proprio stanotte un cesto di braccia in cui rannicchiarmi [SC 97-98]

121) Così si scrolla tutta l'acqua e la neve che s'è preso sul cavalcavia e sputa fuoco dalla bocca [AL 127]

122) Risolverlo dall'infarto che il Merry Christmas di Andrea gli aveva provocato. [AL 128]

123) E quando viene comincia ad attaccarti la bassa pancia, quindi sale su allo stomaco e lo agita in tremolio di frullatore. [Ab 131]

Sui tipi di confronto valgono grossomodo le stesse considerazioni fatte sui paragoni, alcuni solo legate alla sfera della sessualità (*mercato del cazzo* e *uccellazione* che evolve la forma ormai lessicalizzata di *uccello* per pene); altri sono originali per i referenti inusuali come la *mummia* per il fagotto delle coperte o delle bende, o la *nostra Sistina* per il lavoro di pittura che stanno facendo ad Amsterdam i protagonisti di *Viaggio*; altre ancora infine risultano solo banali (*s'apre il paradiso* e *sputa fuoco* al limite del lessicalizzato). Anche qui abbiamo casi come quello della *mummia* o quello del *convento* che tornano (anche a distanza di racconti) come forme di ritornello.

A metà strada fra similitudine e metafora, proprio per la compromissione di ogni possibile distinzione fra le due (che sia per il carattere statico/dinamico, per la lunghezza del paragone o per gli elementi che lo introducono) si trovano dei casi di immagini prolungate o di immagini istituite prima mediante un paragone e poi ad occorrenze successive sostituite mediante un processo metaforico.

124) Il primo che si invischia mentre noi cicaliamo alla quattro sorelle è un ragazzone che ha le mani pesanti e che punta dritto alla Sylvia. [...] Mentre lei è china a raccogliere il nostro fabbisogno con noi che bestemmiamo e ridacchiamo torna a farsi vivo il primo, quello dalle mani grosse che a rivederlo

---

<sup>65</sup> Saranno sottolineati gli elementi con valore metaforico per questa serie di esempi.

sembra quasi belloccio [MI 36] Beviamo un altro giro di Berlucchino eppoi risaliamo sulla nostra Dyane e ce ne torniamo a letto soltanto in tre perché la Sylvia si perde per strada con mano-di-fata [MI 37-38]

125) Prendiamo la loro auto che è una Citroën DS a sei piazze tutta bianca e linda che sembra Moby Dick [...] Loro fumano anche un joint di quelli antichi fatti a tre cartine una sull'altra, mentre la balena bianca col muso alzato corre veloce verso la campagna. [MI 37]

126) Così la terra bruciata attorno a noi si fa sempre più invadente fin quasi a sommergerci e dobbiamo pensarne un'altra, magari tornare a fare cultura col vecchio giro ora che torna la diletta primavera e la stagione sembra proprio bendisposta a un grande aiuto. Infatti: come quando in un sottobosco ben docciato e acquazzonato nascono funghetti trallalero-trallallà, così in città nostra tutto uno sbocciare di cappelle e prataioli, cioè collettivi giovanili e gruppo autogestiti, sempre la solita gente variazionale s'intende che saltella qua e là nel solito farsi e disfarsi ermafrodita che vede ad esempio New Mondina Centoradio fondersi con Radio Salomè e dare i natali alla piccolina, cioè Radiolith; il Mèlies frazionarsi in tre sottogruppi, il Vertovmenia, i più documentaristi, i Godardiani, quelli che non si capisce bene, e i Gruppotapes Selvaggi in cui andiamo spesso e volentieri pure noi. Ma la crème della crème tutta a costruire il PERFORMANCE GROUP che si occupa di cose belle e strane che succedono da ogni parte, ma soprattutto in questa terra qui. E diventano davvero bravi e competenti, ognuno, con le sue mansioni e specializzazioni, pronti a lanciare un Happening internazionale la 1° RASSEGNA INF-ART, giornate di arte infinita, che vedrà coinvolta tutta la città. [MI 38]

127) E gli italiani invece a darsi da fare intorno alle pentole d'acqua bollente e al sugo rosso sangue che fa senso vederlo far le bolle sul fuoco. Quando viene il momento di scolare la pasta ci sono tutti addosso che hanno il languorino di stomaco per quel bloody-mary che volle in pentola [...] Dopo quando si sono recuperati spaghetti a sufficienza io verso il sanguinaccio [Vi 54-55]

128) Più che una casa è una topaia [Vi 66] l'Anna s'è trasferita da noi, alla topaia di via Massarenti, [Vi 67] Così viene da noi in topaia [Vi 68] sarebbe davvero un disastro alluvionato scegliere di venire al mondo nel trojajo di Via Massarenti [Vi 69] Ma l'Anna si rimette in quattro giorni, torna alla topaia di via Massarenti e ci abbracciamo [Vi 69] Andiamo a vivere insieme, lasciamo la topaia con le sue finestrelle e gli abbaini sul portico [Vi 70]

129) Non c'è molta calma e tranquillità, l'Andrea non sta fermo un istante sembra fiutare le ragazze tutte quante e il Miro sempre dietro a quattro zampe sulla moquette a tenerlo buono. Poi si capisce che di tutto quell'annusamento la Ela è la beneficiaria perché l'Andrea pianta la cuccia proprio addosso a lei e si mettono a pomiciare spudoratamente sotto l'abat-jour e tutti quanti li vediamo senza alcuna fatica, basta alzare gli occhi e te li trovi intrecciati lì, lunghi e distesi. Così cresce tensione e aumenta il voltaggio della serata tanto che poi si vede, altroché se si vede crescere la corrente, è tutto diventato uno sprizzar scintille, il Miro che frigge luminoso e incazzato nel suo angolo solitario e l'Annacarla che fa lo stesso, ancor più offesa da padrona di casa così malcagata, insomma tutta un cacciar faville dagli occhi, dai capelli, dalle mani e anche dai denti. [AL 114]

130) Uno tutto secco e allampanato che pare Bela Lugosi dice lo scontrino ce l'hai? [...] Ma quello niente, sta lì a guardare fisso fisso che sembra proprio l'uomo lupo [...]. Torno a voltarmi con gran

sorriso come dire Bela Lugosi che faccio ora? Ma lui non sta più lì per cui guardo in alto e in basso alla ricerca del pipistrellone e dopo me lo vedo alla cassa seduto che fa tic-tac come alla macchina per scrivere e infine dling! il talloncino. Lo prendo e vado al banco e dico “fernet please” davanti allo specchio tanto so il giochettino e Bela Lugosi primaoppoi arriverà. [...] io m’incazzo e grido brutto canchero uccellone d’un Bela Lugosi, dammi da bere che sennò ti pianto un palo nella gola e la finisci di fare il lupacchione grrrrr! [Ab 136] E invece facciamo proprio così dietro al casotto e vicino al lampione che ora s’è spento però c’è la luna che ci tiene compagnia, una gran bella luna piena, capita la solfa del Bela Lugosi? [Ab 137]

In 124 un ragazzo conosciuto in discoteca dalle Splash viene prima caratterizzato per le sue *mani grosse* e poi è nominato solo con l’epiteto, ironico oltre che metaforico, *mano-di-fata*. In 125 si passa dal paragone esplicito di una *Citröen DS* con *Moby Dick*, alla sua sostituzione mediante *balena bianca*. In 127 la forma lessicalizzata *rosso sangue* innesca poi le sostituzioni del sugo per la pasta con *bloody mary* e *sanguinaccio*. Infine in 128 *topaia* per «casa o stanza squallida, misera, angusta e sporca» è sì un uso figurato<sup>66</sup> piuttosto lessicalizzato che però quasi raggiunge lo statuto di nome proprio le casa in via Massarenti, sempre mediante la trasformazione degli esempi precedenti. Per quanto riguarda invece la fioritura di immagini una sull’altra, basta guardare alla *primavera* dell’esempio 126 che innesca un’esplosione di espressioni figurate che si muovono in un immaginario stereotipato fra fiabesco e canzonettistico. Infatti si trova il paragone del *sottobosco ben docciato e acquaazzonato* che fa nascere i funghi così come la città è uno sbocciare di *cappelle e prataioli*. Il paragone però va in cortocircuito poiché il secondo membro è in realtà a sua volta metaforico e deve essere allora spiegato attraverso il *cioè* successivo, quando Pia parlando si rende conto che l’accumularsi delle immagini le rende oscure a chi sta ascoltando. In 129 addirittura due vene metaforiche si succedono in una cascata di immagini: prima quella canina di *fiutare* (introdotto da *sembra*), *sempre dietro a quattro zampe, tenerlo buono, annusamento e pianta la cuccia*; poi l’altra elettrica di *crece tensione, aumenta il voltaggio* (le due espressioni sono sinonimiche), *crecere la corrente, sprizzar scintille, frigge luminoso, cacciar faville*. I processi della sostituzione di un elemento o di un personaggio attraverso una sua caratterizzazione metaforica<sup>67</sup> e così quello delle immagini in sequenza vicendevolmente innescate si uniscono nell’ultimo esempio dove la somiglianza fra il barista della stazione di servizio e Bela Lugosi crea una trasfigurazione dell’intera scena in una chiave horror stereotipata e grottesca.<sup>68</sup> In *Autobahn* più che in ogni altro racconto l’insieme di giochi e figure esplose deformando la realtà.

\*\*\*

I processi di attribuzione di senso altro o ulteriore rispetto a quello originale di una parola o di un’espressione coinvolgono alcune altre figure che compaiono con minore insistenza rispetto a paragoni e metafore, ma che comunque giocano un ruolo significativo nella generale confusione dei significati: dovuta da un lato alla percezione alterata di chi parla e dall’altro alla solita volontà di

<sup>66</sup> Cfr. l’omonima voce del GDLI.

<sup>67</sup> Siamo qui vicini alle modalità dell’antonomasia, antonomasie che, in questi casi, si basano su sostituzioni metaforiche.

<sup>68</sup> È bizzarro che Bela Lugosi venga sostituito poi dal paragone con *l’uomo lupo* poiché il suo ruolo in qualità di licantropo non protagonista in appunto *L’uomo lupo* del 1941 è sicuramente meno noto e meno importante di quello svolto in *Dracula* del 1931, dove interpreta l’omonimo conte. L’immagine però appare volutamente confusa quando poi il protagonista gli si appella con *pipistrellone* e *uccellone*, e segue ancora dopo la *luna piena*.

sorpresa. Una di queste figure è la personificazione, che «consiste nel raffigurare come persone esseri inanimati o entità astratte. Nei modelli classici è stata collegata all'allegoria ed estesa a comprendere anche le “umanizzazioni”, popolari e colte, di animali nelle fiabe, nella favolistica [...] e nella narrativa in genere»,<sup>69</sup> però non avendo qui natura realmente allegorica, ma solo enfatico-affettiva può rientrare sempre fra le figure che vanno a modificare i tratti semantici di parole o espressioni, in questo caso aggiungendo un tratto di umanità a ciò che viene personificato.

131) Perché sai benissimo che non appena riguardi a quello che siamo stati, li trovi facilmente i segni del nostro amore. Sono tutti lì che dicono ciao a me che me ne vado [Vi 86]

132) Poi a una cert'ora devo lasciare tutto lo spiegamento e correre al telefono che suona da cinque minuti e ostia a lui non l'ha capita che non gli si vuole rispondere. [AL 116-117]

133) Vado via sotto la neve che riprende a scendere e sembra si diverta un casino la maledetta a cadermi sugli occhiali che così non ci vedo proprio una sega di niente. [AL 118]

Si tratta di immagini molto semplici che giocano su effetti comici come in 132 e 133 col telefono che disturba il protagonista o con la neve che sembra voler fare i dispetti; o su un valore affettivo come *i segni del nostro amore* in 131.

L'altro caso è l'ipallage, di cui si è già visto qualche esempio, che gioca sullo slittamento di attribuzione:

134) Persone vere conosciute ai tempi chiacchieroni delle autocoscienze. [MI 29]

135) Ma Modena è bella e si respira di primavera un odore buono, di provincia alacre e intellettuale, insomma più civile della nostra Reggio e dei suoi paraculi. [MI 44]

136) Dice aprendo il suo sorriso baffuto e grasso [Vi 57]

137) Lo strattone, ma non risponde, gli sfugge soltanto un sorriso antipatico. [Vi 58]

138) È una sera un po' piagnona perché sembra che non ci si debba mai più rivedere. [Vi 61]

Lo slittamento di questi aggettivi crea espressioni buffe o imprevedibili come *i tempi chiacchieroni*, sfiora le impersonificazioni con la *sera un po' piagnona* in 138 e così ancora una volta formule che sfiorano l'idiomatico come *sorriso antipatico*.

\*\*\*

L'ultima figura di senso che compare con una certa rilevanza è l'iperbole. Questa figura nell'analisi del gruppo  $\mu$  è giustamente catalogata come un metalogismo:

L'alterazione metaforica, e in genere metasememica, lascia fuori questione sia la verità che la realtà; gioca invece con la lingua la quale ha ritagliato nella realtà i propri referenti, e ne rimette in questione il ritagliamento. [...] Allo stesso modo dell'ironia [...] i diversi metalogismi valgono come figure solo in

---

<sup>69</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 383.

quanto rinviano a circostanze rese note da un contesto o note in anticipo (sia in una finzione letteraria che fuori) [...]. L'alterazione ironica, e in genere metalogistica, lascia fuori questione la lingua rispettandone i ritagliamenti; gioca invece con i referenti di realtà, rendendo immancabilmente pertinente l'alternativa tra vero e falso, e sostituendo sistematicamente il falso [...] al vero.<sup>70</sup>

Questo conferma che i metalogismi, e così l'iperbole, chiedono di essere confutati nella realtà, ci fanno ragionare sul non essere e non su un essere-non essere assieme come la metafora, non giocano con l'ambiguità dei rapporti fra significati e significanti ma sull'ambiguità dei rapporti fra realtà e linguaggio. Nonostante questo però la serie di iperboli qui riportata non può passare a livello di figure di pensiero per la sua piccola portata: non vanno a sostituire il vero di un discorso intero, ma solo di poche parole, non permettendo di ragionare in un senso macrofigurale. Ciò le distingue dal discorso ironico e da quello allegorico per le possibilità di doppia lettura che fanno acquisire ad un testo, la tensione fra un senso letterale e un senso figurato. Ancora però il tipo di falsità che propone l'iperbole gioca più su una deformazione apparente della realtà che su una deformazione del discorso perché sia falso rispetto al reale, cioè coinvolge ancora una visione distorta della realtà e non un progetto di senso particolare.

139) Fa il gesto anche per la Molly che s'è curvata in avanti non appena l'ha visto entrare e quasi sbatteva la fronte sul bicchiere per quell'inchino suffianato. [Pr 10]

140) È già nella merda fino alla pancia. [Pr 22]

141) È un momento che si sta dunque abbastanza bene e non c'è così paranoia come nei mesi addietro quando la nostra Dyane era un lacrimatoio e sol che aprivi una portiera inondavi tutta quanta la pianura d'Emilia [MI 32]

142) Nemmeno quando stavo con uno di Parma che mi regalava gli ori che poi io rivendevo alla botteguccia di via Filatoio e me lo pagavano bene tutto quel vilmetallo giallo, bianco, azzurro e persino blu. [MI 32]

143) Se mi svuotavano il pellicciotto ci facevano un altro supermarket [MI 33]

144) Io ci ho un fiatone che quasi mi getto per terra e muoio lì sulla strada. [Vi 70]

145) Marja che è buona, ma così buona che ti stona soltanto l'odore [Vi 83]

146) Accendiamo lo stereo, vale più quella cassetina nera lì che dieci seicento messe insieme. [SC 98]

147) Ho il braccio penzoloni e quasi tocco terra [SC 99]

148) E anche Lucio capisce che questo qui non c'ha più senno e raffica una sequela di madonne che tutto il paradiso arrossirebbe per cent'anni. [SC 103]

---

<sup>70</sup> Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., pp. 111-112.

149) Non ci vuole mica tanto a capire che loro, le troje, lo puntano e se lo farebbero anche in apnea, anzi se lo cuccano digià la sotto, ostia non vedi che non tornano più su ostia ci annegano sotto gli occhi la malora! [AL 110]

150) Facevano tutto Bob Dylan, ma bene, così bene che pareva suonassero insieme da cent'anni [AL 119]

151) Passato il Po tanta pipì che ingrosserei il delta e le valli di Comacchio se dovessi scaricarmi da quassù. [Ab 135]

152) E invece quel che salta fuori è un ruttazzo, ma un ruttazzo che sembra tremino le montagne e arrivare il terremoto, così che la gente salta fuori dal banco del ristoro viene nella piazzola in mezzo ai rifiuti e ai piedi del mio amico che filma fa per terra e fa così il replay del porcamadonna. [Ab 142]

Spesso le iperboli sono attenuate nello stesso atto della loro pronuncia: i *quasi* di 139, 144 e 147, vanno a limare il carattere di irrealtà della figura, esagerando e deformando la realtà fino poco prima del punto di rottura. Quando però il limite del possibile è superato l'iperbole riproduce la volontà dei libertini di esagerare e sensazionalizzare tutto quanto a costo di dire semplicemente falsità: non esiste per esempio l'oro blu di 142 ed è improbabile che dalla stazione di servizio in 152 una folla di persone venga a vedere il protagonista che si vomita addosso, eppure sembra che chi parla di volta in volta creda cecamente in quel che dice tanto è coinvolto nei propri vizi espressivi. Così anche Miro nell'esempio 149 sembra per un attimo credere davvero che le ragazze stiano per annegare nella piscina dell'Emily Sporting Club, secondo una sua stessa esagerazione.

\*\*\*

A margine di quanto appena detto è necessario fare almeno alcuni esempi di brani in cui numerose figure si accavallano e si mescolano creando passaggi di efficacia stilistica che travalica ogni intento di riprodurre una figuralità sciatta e "sballata".

154) E Vanina abbassa gli occhi a vederli tutti lì, cinque amori per la sua verginità, nudi e dritti e coi denti bianchi e sfavillanti al buio e lei montanara disambientata, diciottenne alloggiata dalle suore, la prima domenica del mese s'alza alle cinque e sale sul pullman e raggiunge la famiglia sull'Appennino, paese di millecinquecento abitanti durante l'estate, sennò cento duecento e il prete sempre ubriaco di sassolino e i mongolini a fare i chierici, i bambini della valle tarati, incesti, vita solitaria fra i castagni e le querce e i prati brulli dell'Appennino con le foglie tenere e marce e leggere e Vanina che abbassa gli occhi e guarda e balbetta che volete fare? non lo sa, però l'intensità della scossa fra le gambe sale e stringe lo stomaco e le tempie si inumidiscono leggere e tiepide che paiono bacciate dalle perle e allarga le braccia e trema, troppo bella quella scossa, troppo diretta al cuore e Vanina abbassa gli occhi... Dopo la violentano tutti insieme facendo il turno sopra e sotto e in bocca e fra le tette che aveva già grandi e grosse e la abbandonano nuda coi suoi straccetti imbiancati da un lato e dieci carte infilate davanti [Pr 15]

Il primo dei brani è in realtà già stato citato diverse volte per evidenziare fenomeni relativi alla sintassi e ai dialoghi riportati, proprio per questo però merita di essere rivisto alla luce di un'analisi retorica che valorizzi il testo oltre il suo mimetismo nei confronti dell'oralità. Innanzitutto si può notare che una parte del brano è costruito sul ritornello *e Vanina (che) abbassa gli occhi*, che ritorna per dividere la porzione di testo. Alla seconda apparizione in particolare è coordinato con un fare quasi paraipotattico a una sequenza polisindetica di *e* a cui in realtà non appartiene. Così anche l'ultima occorrenza è anticipata da una serie di coordinazioni e giustapposizioni che aumenta il ritmo del testo, ma a quest'iterazione non segue nulla attraverso una pausa di pseudo-reticenza, perché quello che fino a prima era stato raccontato in dettaglio viene poi riassunto sbrigativamente. I richiami però non sono solo giocati su ripetizioni di frasi ma anche di suoni come in *disambientata / alloggiata, sassolino / mongolini, querce / marce, sa / intensità*, o su piccoli parallelismi di costruzione *tropo bella quella scossa / tropo diretta al cuore*. Si aggiungono anche immagini come la metafora della *scossa*, quella iperbolica dei *cinque amori* e così il paragone delle tempie sudate *che paiono bacciate dalle perle* (derivazione dell'espressione pressappoco idiomatica *imperlato di sudore*). Questa ricchezza giocosa cerca di contrastare e di frenare la brutalità della vicenda, facendo passare un'immagine alternatamente sadica e protettiva di chi sta parlando, come se volesse fare il gioco di quello che racconta da un lato per goderne di più e dall'altro invece per proteggersi e proteggere chi ascolta dalla violenza sconcertante dei fatti.

155) 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 e 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, infondo non importa granché. [Vi 49]

Il narratore però che si abbandona più spesso e volentieri a pezzi figurativamente ricchi è quello di *Viaggio*. Le parti più riflessive del suo racconto che si abbandona in vortici di pensieri sono costruite su numerose ripetizioni come: l'isocolo e l'anafora di *notte raminga e fuggitiva / notte solitaria e vagabonda* o la partitura degli infiniti che cadenza l'intero brano *a spolmonare, a pensare, lasciare, stare...* I paragoni *come stare sulle piazze...* e *pare allora di stare a Broadway...* e la rima finale *trentatré / granché* a chiusura del brano. La stessa rima torna anche come ritornello nella riflessione successiva:

156) Agosto è bello starsene a casa con la città vuota nessun rompiballe in giro, magari arrivi che senti la tua solitudine farsi pesante ma è un gioco diverso ed esser soli fa molto più male in mezzo alla gente, allora sì che è doloroso e pungono le ossa e il respiro è davvero brutto, come vivere un trip scannato e

troppo lungo. Ma agosto è bello starsene soli in città, prendere l'auto e girare fino a mattino spingendosi pieni di alcool verso la montagna che tutto è uno scenario disteso e silenzioso e passi col rombo dell'auto come al cinema, uscendo dal quadro un attimo dopo esservi entrato e non si rovina nulla. La via Emilia è la dorsale di questo mio agosto inquieto e torpido, selvatico e morbido. Stasera mi sono messo in macchina lasciando il Gigi a sonnecchiare, menomale che la faccenda di Bombay è morta lì. Ora non voglio muovermi, soltanto scorrazzare la notte in questa prateria. E la scommessa è venuta da sé. I bar tra Reggio e Parma, ventuno? No, trentatré. [Vi 63]

La rima qui è fra *sé* e *trentatré*. Anche quest'altro brano è costruito su un'anafora che apre e spezza poi la riflessione *agosto è bello starsene a casa / agosto è bello starsene soli in città* che ripete l'anacoluto già analizzato in 2.3. Così che la struttura dei due pensieri a distanza di numerose pagine si richiami attraverso alcuni dei ritornelli più arditi di tutta la raccolta, vista la sfacciatezza dei richiami e lo spazio che si separa. Il testo è arricchito ancora una volta dalla raffinata rete degli infiniti, e così da immagini come quella della *via Emilia* che diventa la *dorsale* dell'agosto che per ipallage è *inquieto, torpido, selvatico e morbido* (con rime e assonanze). Ma trionfa qui l'immagine dell'auto che sfrecciando sulla strada è come se entrasse dentro una scena cinematografica e poi vi uscisse senza rovinare la finzione narrativa e così il paesaggio, in una bizzarra quanto efficace astrazione registica.



## Capitolo 3: Voce autoriale in *Altri libertini*

---

Alcuni interrogativi sono stati lasciati senza risposta nel corso dei capitoli precedenti e tutti vertono in qualche modo sul ruolo che può avere la voce dell'autore all'interno del testo della raccolta. Si è discusso infatti (con le tesi di Karolina Krizova e di Alessandro Viti nel primo capitolo) di una venatura critica che fa di *Altri libertini* un romanzo. Però l'analisi fin qui proposta dei racconti narrati dai libertini porta a due importanti considerazioni. Da un lato i libertini, escluse saltuarie agnizioni e prese di coscienza, non dimostrano di essere cresciuti, di essersi formati, le loro vicende sono ancora invischiate nella cultura dei propri anni: la contestazione, il collettivo e il "libertinaggio". Dall'altro lato quella pluralità di voci che spesso è chiamata in causa per descrivere *Altri libertini* è in qualche modo smentita dall'unione delle voci di tutti i narratori in un unico stile che ho definito a più riprese parlato, giovane, sensoriale o "sballato". Le varie voci dei libertini sono allora una sola, camaleontica, divertita e fortemente instabile, che si adatta di volta in volta con esiti molto diversi, ai singoli ambienti e alle singole situazioni, come c'è stato modo di vedere fino a qui, ma ciononostante debitrice di un unico stile compatto, di un'unica serie di strumenti.

L'ipotesi che questo capitolo cerca di delineare però è che una pluralità di voci sia effettivamente presente, un'alternanza non impostata in forma dialogica, ma piuttosto nella forma di un discorso riportato, dove il termine "riportato" non può e non deve essere mai confuso con "registrato". Nel capitolo 2.2 il discorso riportato è stato analizzato nei termini del rapporto fra un parlante<sub>1</sub> e un parlante<sub>2</sub>, cioè chi parla e la persona il cui discorso viene riportato. Nella raccolta di racconti sono i libertini a svolgere il ruolo di parlante<sub>1</sub> mentre riportano le proprie parole o quelle dei propri amici (cioè quelle di un parlante<sub>2</sub>). Ipotizzando, nel testo di *Altri libertini*, un livello antecedente a questa costruzione, corrispondente ad un parlante<sub>0</sub>, cioè una figura che riporta il discorso dei narratori, i loro monologhi, allora non si può riconoscere in quella figura nessun'altro che Tondelli stesso. Si potrebbe obiettare che è un assunto abbastanza banale sostenere che l'autore di un libro riporti le parole dei narratori, ma questo permette di disporre i libertini e il loro autore in una scala di riproduzioni di discorsi che parte dal parlante<sub>0</sub> e prosegue attraverso parlanti<sub>1</sub>, parlanti<sub>2</sub>, parlanti<sub>3</sub>... L'operato di Tondelli in qualità di parlante<sub>0</sub> allora assomiglia molto al ruolo che ha il narratore del racconto *Altri libertini*, dove il suo coinvolgimento nella vicenda raccontata (le pene amorose di Miro) è sostanzialmente nullo, si limita semmai al commento. Si può quindi specchiare il *modus operandi* dei libertini in qualità di narratori, con quello di Tondelli in qualità di traduttore, in senso lato, dei loro discorsi. Come infatti i libertini non riportano con fedeltà estrema le proprie e le altrui parole, così ci si può spingere oltre in questa riflessione e pensare a una possibile manipolazione del discorso dei libertini attuata da parte dell'autore. Se così fosse allora saremo legittimati a pensare a un'effettiva pluralità di voci, dove quella dell'autore sarà essenzialmente diversa e pure in contrasto, almeno in parte, con quella dei suoi personaggi. Questa lettura andrà a bocciare definitivamente ogni teoria del "documento antropologico", promuovendone invece una di "sguardo critico alla sua generazione", uno sguardo critico che non si potrà più accusare di disimpegno. Nel tentativo di sostenere quest'ultima tesi avrà un peso fondamentale l'analisi dell'ironia, quindi del piano metalogistico e macrofigurale intorno a cui è costruito il testo di *Altri libertini*.

L'ironia può essere forse una delle figure retoriche più sottili e sfuggenti poiché non servono né un orecchio allenato a riconoscere suoni e ritmi, né un occhio che veda strutture pregevoli, né una conoscenza enciclopedica del mondo che distingua una metafora dal parlar piano. L'ironia inverte vero e falso, e la si riconosce solo nel momento in cui finisce, quando chi parla riporta verità e falsità al loro posto. Quando però l'ironia investe un discorso intero, non ci sono parti in chiaro, l'intero discorso è cifrato attraverso la sostituzione del sì e del no. Ma l'ironia in qualche modo deve smascherarsi, deve rendersi palese, deve, a un certo punto, diventare insostenibile in quel che sta dicendo. Allora quando raggiunge il massimo grado di insostenibilità, rimanendo ciononostante fedele a sé stessa, si mostra in qualità di ironia. Trovare l'ironia in un testo può non essere facile, trovare l'ironia in *Altri libertini* può non essere facile. Per farlo, è necessario individuare i punti in cui la realtà descritta diventa insostenibile, ma per capire questo meccanismo sarà necessario fare un passo indietro e comprendere meglio il funzionamento di questa figura.

Per spiegare l'ironia succede spesso che si faccia riferimento prima ad un'altra figura, l'antifrasi, che «si ha quando un'espressione viene usata per dire l'opposto di ciò che essa significa».<sup>1</sup> Nelle impostazioni classiche le due figure vengono solitamente distinte in base all'estensione poiché l'antifrasi solitamente si riferisce a una o poche parole mentre l'altra tradizionalmente può avere un raggio ben più ampio. Però sono soprattutto gli scopi con cui viene usata l'ironia a distinguerla più nettamente, cioè il burlarsi di qualcuno o qualcosa, o il far ridere nel contrasto dei due sensi proposti. Infine caratterizzano l'ironia anche un «carattere paradossale e allusivo» e il «vantaggio che essa offre (l'idea è di Freud) “di far aggirare facilmente le difficoltà delle espressioni dirette”».<sup>2</sup> Nella retorica classica però l'ironia è considerata un tropo, mentre qui saranno preferite ancora una volta le impostazioni di Reboul e del Gruppo  $\mu$ , che rispettivamente la classificano come figura di pensiero e come metalogismo.

Secondo Reboul le figure di pensiero riguardano i rapporti fra le idee e si possono distinguere secondo tre criteri:

Innanzitutto, esse riguardano non le parole o la frase, ma il discorso in quanto tale; un calembour si fonda su alcune parole, laddove l'ironia coinvolge l'intero discorso; un libro intero può essere ironico. In secondo luogo, esse riguardano il rapporto del discorso col suo referente; in altri termini, esse pretendono di dire il vero: mentre una metafora non è né vera né falsa, un'allegoria può essere vera o falsa. Infine, una figura di pensiero si può leggere in due maniere: in senso letterale o in senso figurato.<sup>3</sup>

Oltre che per l'estensione, Reboul distingue le figure di pensiero per la loro doppia verità: propongono infatti al lettore o all'ascoltatore una verità della lettera del testo e assieme una verità dei fatti, il necessario confronto fra le due realtà è ciò che genera la figura. A sua volta il metalogismo del Gruppo  $\mu$  implica «la conoscenza del referente per contraddirne la descrizione fedele. [...] può occasionalmente modificare il significato delle parole, ma in linea di principio esso contraddice i

<sup>1</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 243.

<sup>2</sup> Ivi, p. 241.

<sup>3</sup> Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., pp. 159-160.

dati considerati immediati della percezione o della coscienza»<sup>4</sup> e allora «può fare appello all'oggettività della realtà, quale essa "è", per separarsene senza esitazione e ottenere gli effetti di tale distanziamento».<sup>5</sup>

Per cercare di spiegare il funzionamento dell'ironia si farà un passo in più affidandosi al lavoro di Francesco Orlando che costruisce «una relazione, non biunivoca e rigida ma tendenziale, fra la serie della retorica classica e della neoretorica (in particolare, rispetto alla *Retorica generale* del gruppo di Liegi), e la retorica freudiana, attiva sul piano dell'inconscio».<sup>6</sup> Nel suo lavoro Orlando sostiene la separatezza di due domande fondamentali legate all'interpretazione di ogni discorso, cioè: «*di che si parla?*» e «*come se ne parla?*».<sup>7</sup> In psicanalisi però circola il pregiudizio che queste due domande diventino una sola nell'associazione obbligata di determinate forme di discorso a determinati contenuti (secondo un modello di pensiero che associa a certi modi di esprimersi delle possibili "diagnosi").

Il linguaggio umano non parla sempre e soltanto *di ciò* di cui parla la parte inconscia di esso, [...] è più lecito supporre che il linguaggio umano parli, se non sempre e soltanto, spessissimo e anche, *come* parla per eccellenza la parte inconscia di esso. [...] Matte Blanco viene [...] a confermare quanto un lettore profano di Freud può aver sospettato da sempre: che le forme tipiche del discorso dell'inconscio hanno portata ancora più universale, più onnipresente dei suoi contenuti tipici.<sup>8</sup>

Dunque una volta legittimato lo studio del discorso umano secondo le forme di quello dell'inconscio, l'analisi di Orlando procede proponendo come prima cosa l'assimilazione della letterarietà di un testo alla sua figuralità:

ogni "letterarietà" empiricamente avvertita [ha] un suo fondamento "oggettivo" – cioè analizzabile entro i testi – nel loro "tasso di figuralità": variabile, quest'ultimo, tra la soglia minima del non letterario e la soglia massima del non comunicativo: concepito cioè "quantitativamente", sebbene non come numero di figure ma come densità del loro tessuto.<sup>9</sup>

Continua dunque con la sua riflessione paragonando le figure a formazioni di compromesso verbale, cioè la forma più tipica del discorso dell'inconscio: il rapporto fra una repressione e elemento represso sarebbe dunque lo stesso fra l'espressione letterale e il grado zero proposto dalla neoretorica, cioè l'espressione priva di figure. Mentre il rapporto di grado zero ed espressione letterale ne esce semplificato per la sua somiglianza alla formazione di compromesso, contemporaneamente, proprio per questa somiglianza, il rapporto fra quel che si dice e quel che si intende far capire risulta carico di una tensione conflittuale poiché «la formazione di compromesso non è altro, nella teoria freudiana, che l'espressione linguistica di uno scontro di forze psichiche».<sup>10</sup> La figura che meglio rappresenta questa tensione conflittuale è allora l'ironia, quella per cui si afferma negando e si nega affermando. La deformazione più estrema che si può applicare nel

---

<sup>4</sup> Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, cit., p. 191.

<sup>5</sup> Ivi, p. 188.

<sup>6</sup> F. Grendene, *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, Ri-uso, Storia*, Quodlibet, Macerata, 2021, p. 205.

<sup>7</sup> Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p. 5.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 6-7.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>10</sup> Grendene, *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, Ri-uso, Storia*, cit., p. 206.

tentare di dire qualcosa è dirne il contrario. La repressione che l'ironia (e così in realtà ogni figuratività) applica su quel che si vuole dire viene infine associata a tre concetti molto importanti nel pensiero freudiano: la negazione, il sinistro (o il "perturbante" nelle traduzioni più note) e il motto di spirito.

Per Freud il negare qualcosa comporta prima la sua ammissione, è così pure su un piano puramente grammaticale, l'aggiunta della particella di negazione va a rendere negativa una frase che sarebbe altrimenti affermativa. Il sinistro invece è molto semplicemente qualcosa di rimosso che ritorna, Freud però «ha dovuto distinguere fra un sinistro che muove da complessi infantili rimossi, e uno che risale invece a infantili credenze».<sup>11</sup> Allora:

l'annunciare le ragioni dell'avversario soddisfa un residuo di convinzione accordato ad esse *nell'atto stesso* di annullarle, [...] l'evocare esplicitamente la sua immagine soddisfa un residuo di fedeltà al prestigio di essa *nell'atto stesso* di sopprimerlo. Quanto la formazione di compromesso concede qui scopertamente alla repressione, è surrettiziamente concesso a una *regressione*. Un limpidissimo ritorno del represso di natura critica, senza che autore e lettore ci badino nemmeno, maschera con predilezione un vero e proprio ritorno del *regresso*.<sup>12</sup>

Il motto di spirito infine, essendo una concessione di irrazionalità all'individuo razionale, una libertà di abbandonarsi a modi infantili di trattare le parole e i concetti, diventa così la licenza di questa regressione, la possibilità di attuarsi per un fine comico e per giustificare quindi il «piacere dell'assurdo» che si ha nell'indugiare in una razionalità ormai superata. In questo modo l'irrazionalità è resa socialmente accettabile.

Questo complesso schema viene trasportato da Orlando in letteratura per spiegare la mentalità che sta dietro al pensiero illuminista e l'abbondante uso dell'ironia all'interno della letteratura degli illuministi:

Nell'esempio più esplicito che Freud stesso ci abbia mai fornito di estrapolazione del modello formale, dalla rimozione a qualcos'altro, questo qualcos'altro non è dunque che il superamento razionale di credenze arcaiche, cioè precisamente il processo dell'illuminismo. E la definizione stessa del sinistro come "quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare", presuppone la labilità permanente di un tale superamento, la reversibilità che cova in seno al processo dell'illuminismo, in due parole il nostro punto di partenza: la razionalità in quanto precaria.<sup>13</sup>

Se c'è una parvenza che giustifica in qualche modo la tradizione ingiustificabile, è irrazionale di copertura rispetto alla razionalità della critica che essa lascia vedere in pieno; a sua volta invece la razionalità della critica non lascia vedere che a stento una complicità con l'irrazionale, di quelle che si concedono solo nel dar torto o nel dare l'addio.<sup>14</sup>

È dunque in atto nell'ironia illuminista una doppia repressione che a un primo livello nasconde sotto un apparente accordo con la tradizione una critica ad essa, che nel primo illuminismo aveva

---

<sup>11</sup> Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p.16.

<sup>12</sup> Ivi, p. 15.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>14</sup> Ivi, p. 25.

la funzione di necessaria precauzione contro la censura, ad un secondo livello, sotto la critica è nascosto dunque un parziale accordo concesso in forma nostalgica a una tradizione riconoscibile come una logica irrazionale ormai superata da una nuova razionalità.

Dunque sebbene questa sostituzione di razionale e irrazionale possa spesso portare con sé una volontà comica e quindi assomigliare all'ironia, una più completa analisi della figura si ha quando Orlando la ricerca all'interno delle *Lettere persiane* di Montesquieu. In quest'opera due macrofigure formano il testo delle lettere, una che comporta la sostituzione della religione cristiana con quella musulmana<sup>15</sup> e l'altra che:

consiste [...] nel far finta che la tradizione religiosa esca indenne e anzi trionfante dal breve dibattito [fra il protagonista Usbek e il mollah Méhémet-Hali], mentre in realtà ne esce sgominata. [...] Di fatto, [questa figura] interviene a simulare, affinché nessuno ci creda, che la tradizione resiste a ogni critica purché soltanto sia conosciuta bene; a dissimulare, affinché ognuno se ne accorga, che la tradizione non sopporta in realtà il più piccolo esame razionale. [...] Se [nel nostro testo] sono invertiti torto e ragione, si ha affermazione del contrario di quello che si dice alla lettera; si ha per definizione ironia.<sup>16</sup>

Usbek nelle lettere legate a questo dibattito utilizza una scrittura di grado zero, cioè priva di figure. Per la polarizzazione di torto e ragione fra i due personaggi, si crea dunque un rapporto altrettanto antagonista fra uno stile piano utilizzato da Usbek e uno mitico-figurale utilizzato dal mollah:

Ce n'è abbastanza per costringermi a correggere una affermazione fatta poche pagine più sopra, dove poteva ancora apparire plausibile: che la presa in giro di uno stile sia meno innocua, nel nostro testo, di quella di precetti e idee. Niente in realtà è ideologicamente meno innocente, come cominciamo a vedere, del fenomeno che ho chiamato figuralità delle figure. Esso riporta e quindi subordina le microfigure dello stile orientale, tutte di colorazione metaforica, alla figura generale di spostamento e alla figura particolare, col suo mordente ironico: ironia contro metafora, figure di pensiero contro figure di parole. [...] Esistono corrispondenze fra orientamenti retorici, se posso dire così, e orientamenti ideologici. [...] La figuralità contestata in epoca pre-illuministica non era però ogni figuralità possibile: il che equivale secondo la mia ipotesi teorica a dire che non *la* letteratura ma solo *una* letteratura fu chiamata a rispondere del suo diritto all'esistenza. Anima dannata della poesia, equivalente irragionevole nel linguaggio letterario scritto del linguaggio orale e primitivo del mito, appariva soprattutto [...] la metafora.<sup>17</sup>

Le microfigure metaforizzanti e orientaleggianti – contrapposte all'onestà intellettuale di una scrittura di grado zero, demistificate dalla figura di spostamento, e situate sul lato sbagliato della figura d'inversione fra ragione e torto – appaiono come il linguaggio stesso del torto.<sup>18</sup>

Rispetto alla comicità che richiede una superiore non-identificazione, per Freud, il motto di spirito richiede invece un'identificazione complice. La tesi di Orlando è dunque che sotto il lato

---

<sup>15</sup> Cioché le critiche dirette alla cultura cristiana siano mascherate da critiche a quella musulmana.

<sup>16</sup> Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., pp. 40-41.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 48-49. Per «figuralità delle figure» Orlando intende il ruolo giocato dalle figure minori, o meglio dalle singole occorrenze di metafore, iperboli, sineddochi e così via all'interno di quelle macrofigure che investono tutto il testo, cioè nel caso delle *Lettere persiane* lo spostamento da cristianesimo e islam e l'inversione ironica di torto e ragione.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 50-51.

comico della superiorità con cui la critica si nasconde dentro l'apparente credito lasciato alla tradizione, si occulti a sua volta anche un'identificazione con quella tradizione che si vuole superare, un'identificazione che compone appunto il fondo spiritoso dell'opera.

Il ritorno del represso razionale occulta con ben più prepotenza quell'altro ritorno del represso, o del regresso, o del superamento, che tuttavia c'è sotto. In altre parole, il testo non richiede consapevolezza – o piuttosto, è fatto in modo da esimerne il lettore – che la stravaganza dell'esotico è gustosa come occasione di regredire e non solo come occasione di compiacersi per essere più avanzati; che quest'ultimo compiacimento non si esclude col suo opposto ossia col piacere di lasciarsi andare a un pensiero arcaico, più ingenuo, meno costoso. [...] La cosa più compromettente in un tale rovesciamento è sempre la stessa. È l'adesione concessa con piacere – come in un motto di spirito – a quella cattiva logica. [...] nessun lettore può nutrire la presunzione di non simpatizzare a nessun livello col trionfo a buon mercato dell'irrazionale mitico.<sup>19</sup>

Dunque, riassumendo e semplificando, l'ironia è per Orlando quella figura che investe un discorso sostituendo ciò che esso vuole dire con il suo contrario. Nel contesto dell'illuminismo, all'alba di una logica nuova, questa figura permette di nascondere sotto l'apparente accoglimento di una vecchia cattiva logica una critica ad essa. Questo rovesciamento ha un triplo valore: cioè di nascondere le critiche a possibili censure, di creare un carnevalesco effetto comico in cui la ragione e il torto si scambiano di posto; e infine di argomentare con una forza sorprendente, «in ragione del ricorso alla collaborazione del lettore».<sup>20</sup> La novità è che in questo schema la cattiva logica, il torto, compare sopra la critica ad esso nella parvenza di una ragione concessogli, ma contemporaneamente anche al di sotto per un accordo non più solo apparente ma reale, che crea in termini freudiani un motto di spirito.

### 3.1 Uso dell'ironia in *Altri libertini*

Nel tentativo di individuare l'uso dell'ironia in *Altri libertini* rimane un problema: se l'ironia è ancora, nonostante le raffinate e innovative considerazioni di Orlando, una figura che scambia di posto vero e falso è necessario trovare una verità e una falsità che siano state invertite. Di per sé non si trovano nelle narrazioni dei libertini vere e proprie falsità, non si trova un vero discorso a rovescio; nella finzione narrativa i narratori delle vicende stanno raccontando esattamente quello che è successo dal loro punto di vista, certo forse esagerando un po' qui e là, enfatizzando e iperbolizzando, “sparandola grossa” e facendo gli “spacconi”, ma senza mai dire qualcosa che per loro non sia vero, qualcosa in cui loro non credono. Se la verità della narrazione dei libertini sta in una descrizione soggettiva dei fatti, non può che esserci una sola verità nel momento in cui i protagonisti sono sinceri rispetto a quello che credono e sanno. Anche la storia raccontata nelle *Lettere persiane* è di per sé verosimile, le cose possono essere andate veramente così... non c'è dunque una falsità di per sé nella narrazione. Chi mente allora? Chi dice le cose come non stanno? Chi usa dell'ironia?

---

<sup>19</sup> Ivi, pp. 57-59.

<sup>20</sup> Grendene, *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, Ri-uso, Storia*, cit., p. 207.

Come il pessimo compagno di classe che suggerisce la risposta sbagliata all'amico e alla brutta figura di quest'ultimo all'interrogazione rimane in silenzio trattenendo le risate, così Tondelli offre un palco ai libertini e suggerisce loro di salirvi a produrre il loro spettacolo, questi si racconteranno sinceramente, inconsapevoli del fatto che il loro flusso di pensieri incontrollato gettato al pubblico sarà la loro stessa critica. Ovviamente non è da immaginare un progetto così sadico e malvagio nei confronti di chi parla, non è per deridere i libertini che Tondelli ne scrive la storia, ciononostante rimane una venatura critica nei loro confronti. Quindi ciò che è pienamente e irrevocabilmente vero sulla pagina scritta, cioè il silenzio dell'autore, è altrettanto inequivocabilmente falso nel senso dell'opera in sé. Tondelli però, a differenza di Montesquieu, non concede vere e proprie voci della ragione nel suo testo, ma solo un'unica voce del torto che si identifica appunto con quella dei libertini e così con la loro esplosione figurale. Il rapporto Mehemet-Hali/Usbek è spostato nel rapporto libertini/Tondelli, che coincide a quello fra microfiguralità "sballata" e macrofiguralità di una lucida ironia. Per meglio distinguere allora questa figuralità dei libertini e la figuralità d'autore sarà utile ricorrere nuovamente alla distinzione fra metasememi e metalogismi dalla *Retorica generale*, completando ora il brano sopraccitato:

Il letterato, come uomo della strada, mal si adatta all'ossequio verso questa sacrosanta oggettività. O la considera un'illusione o ne sente le costrizioni e non sogna altro che sfuggirvi. O la nega o la viola. [...] I mesatemi lo aiutano quando si tratta di passare da una significazione all'altra. [...] Il poeta allora, uomo comune o letterato, ci fa credere ciò che egli stesso crede ci fa vedere ciò che egli stesso crede, ci fa vedere ciò che egli vede e usa le "figure" retoriche solo per "sfigurare" i segni. Ora, invece di alterare così il significato delle parole, invece di lavorare sul linguaggio, il retore, per diletto o per professione, può fare appello all'oggettività della realtà, quale essa "è", per separarsene senza esitazione e ottenere gli effetti di tale distanziamento.<sup>21</sup>

Così facendo la componente manieristica o addirittura barocca della scrittura tondelliana può essere spinta in basso su un piano di figuralità dei personaggi, mentre una più "illuminata" figuralità ironica può essere allora attribuita al punto di vista critico dell'autore.

Se è vero che il metalogismo afferma figuralmente il falso, un falso che si controlla nelle circostanze reali, non può non esservi implicito un invito a riflettere, sia pur fulmineamente o sommariamente, sulla realtà circostante; e niente è più conforme alle tendenze critiche di una letteratura che oggi chiameremmo impegnata.<sup>22</sup>

Se dimostriamo che il silenzio dell'autore è un silenzio carico di ironia, un silenzio quindi falso e in realtà eloquentissimo, ciò confermerebbe l'impegno critico di *Altri libertini*, un impegno che però non viene senza il compiacimento dell'autore di abbandonarsi un'ultima volta alla cattiva logica dei libertini. La cattiva logica è quella di uno stile di vita e di modi di fare che non sono più quelli dell'autore e che non sono più adatti ai tempi, se mai lo sono stati. È proprio per questo che il silenzio dell'autore suona strano: nel momento in cui la realtà che racconta diventa insostenibile, quando la logica sostenuta diventa troppo cattiva, l'autore deve fare capire in qualche modo che quello non è il suo punto di vista, se così è, se questo è il suo intento. Tradizionalmente i modi in

<sup>21</sup> Gruppo μ, *Retorica generale*, cit., p. 188.

<sup>22</sup> Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., pp. 114-115.

cui un punto di vista autoriale si incarna nel testo possono essere numerosi, dal far parlare con la propria voce un personaggio, all'inserimento di un commento di cornice, ma Tondelli sceglie il silenzio, spingendo invece al massimo l'insostenibilità di ciò che dicono i suoi personaggi. Il silenzio con cui non esprime apertamente un giudizio fa credere, a un esame non attento, che il testo sia un documentario senza alcuna prospettiva critica che gioisce del ricordo nostalgico di quegli anni. Basta poco però ad accorgersi nonostante quanto dicono i libertini che il loro stile di vita nega costantemente una felicità concreta. L'assenza di commento e la verità così cruda raccontata con i giusti accorgimenti di montaggio mette a nudo i libertini che nonostante le loro convinzioni finiscono per mostrare tutta la fragilità delle proprie opinioni. Gli episodi che vengono scelti, quelli che Tondelli decide di far raccontare ai libertini, diventano allora comici nella loro deformazione grottesca ed esagerata per la superiorità con cui li si guarda, però contemporaneamente mostrano l'identificazione divertente tanto quanto dolorosa dell'autore e di un'intera generazione con quella triste realtà. Questo tentativo di bilancio teso fra una volontà di cambiare profondamente e una di ritornare nostalgicamente sui propri passi, obbliga Tondelli alla creazione di una lingua che sia la massima espressione e allo stesso tempo parodia della lingua del tempo: così, come l'esplosione figurale delle *Lettere persiane* è una versione estrema dello stile metaforico dei testi sacri, qui si ha un'esplosione del chiacchiericcio di fine anni '70 che si compiace di perdersi in questo linguaggio non più disponibile, già morto e inflazionato nei tempi velocissimi della post-modernità, che almeno in quel «postmoderno di mezzo»<sup>23</sup> analizzato dall'autore stesso bruciava mode e realtà come formiche sotto una lente d'ingrandimento. Questa lingua di cui finora sono stati riconosciuti i caratteri fatui e vacui, assieme alla sua espressività e spaconeria prive di vero contenuto, si autodenuncia allora di tutte queste sue caratteristiche quando viene messa in mostra nelle estreme conseguenze dei suoi meccanismi, quando appunto diventa così esagerata da risultare insostenibile. Solo l'intervento di un punto di vista esterno (quello dell'autore) potrebbe salvare i protagonisti dalla loro condizione, ristabilendo i giusti rapporti fra torto e ragione e facendo così vedere ai libertini che la loro è una cattiva logica, ma quest'intervento non arriva e i narratori continuano a raccontare la loro storia credendo di essere dalla parte della ragione.

Ora non resta che trovare nel testo la conferma di questa valenza ironica del silenzio autoriale nelle crepe delle voci dei libertini. Laddove i protagonisti si contraddicono o contraddicono la realtà, o arrivano a dire assurdità ingiustificabili, il non intervento dell'autore smaschera la sua critica e così sotto di essa il piacere che prova a ritornare un'ultima volta a questa cattiva logica. Sono degli «svelamenti ironici»<sup>24</sup> quelli che smascherano progressivamente l'inconsistenza e l'incongruenza del discorso e della lingua dei libertini, così della loro arte, delle loro idee, dei loro rapporti e della loro cultura, pezzo dopo pezzo tutto il sistema in cui i giovani contemporanei di Tondelli hanno vissuto viene smontato con le loro stesse parole. Riconosciamo in questi svelamenti, quegli istanti in cui la realtà diventa insostenibile al punto da mettere in evidenza l'ironia, lo scambio fra torto e ragione.

---

<sup>23</sup> La definizione è di Tondelli, presa da un suo articolo già citato nel capitolo 2 (p. 36).

<sup>24</sup> La definizione è da M. Lanzillotta, *Gli svelamenti ironici di Dinner party di Pier Vittorio Tondelli*, in «Studi Novecenteschi», n. 84, 2012, pp. 317-343, e si riferisce al processo di smascheramento dei vari personaggi. Durante la *pièce* i protagonisti abbandonano le finzioni e le maschere che portano con sé stessi in maniera ben più consapevole di quelle dei libertini, che appunto è l'intervento o meglio il non intervento autoriale a mettere in mostra.

1) Me ne sto dunque per i cazzi miei a leggere quel che c'è scritto sul muro che sembra proprio che chiunque sia di qua passato abbia tracciato qualcosa non solo sul muro, anche sul tavolaccio, incidendolo chi più chi meno. Insomma tutto un inventario colorato di autodefinizioni, brandelli filosofici, slogan semiseri, invettive, quartine rime e porcate, gridi inni e slogan tutti sovrapposti gli uni agli altri e inseriti tra parola e parola a far fuori irresistibili ironie e tutto nel gergo mischiato e poliglotta della fauna stessa cioè molto italiano cencioso, molto tedesco sublime, persino gotico ahimè, molto angloamericano e parecchio slang, qualche francese da boudoir, qualche graffito arabo, sumero o indiano e persino una evidente traccia di cirillico scritto col pantone vermiglione accanto a Culo culo orgasmo del futuro. E io a leggere e mutare parole e rubar matite a tutti e graffiare anche col cagàl e far gestacci e creare, dio che sballo creativo, dio che sbornia, dio che ssssssbausciata dell'ego! [MI 41]

2) Vedo questo ragazzone di trent'anni bello e pulito che piange, piange senza singulti, lascia soltanto che le lacrime scendano sulle guance e sui tovagliolini con gli occhi sbarrati e assenti e io lo vedo in una visione come una statua miracolata e ho paura e allora gli afferro il braccio e lo scuoto e per pietà Michel destati e andiamocene. Finalmente si muove e lo trascino sul boulevard, eppoi scendiamo al Quai e fa freddo che quando uno di noi parla gli si appanna il fiato come una nebbia in cui l'altro si perde. E Michel parla, perdio quanto parla quella mattina [...]; parla lento come se ogni parola gli costasse una tremenda fatica a salire alle labbra, ma io continuo a tenerlo sottobraccio perché sento che abbiamo bisogno uno dell'altro quel giorno così attaccati siamo un po' più forti, ognuno nelle sue miserie. E dice guarda, io mi sento che tutti mi leggono dentro, come fossi di vetro che non ho più nemmeno un angolo in cui tenerci il cuore e il mio territorio di libertà, no, mi fanno male gli occhi della gente, è un momento così tante volte è passato, ora sono qui tutto terremotato di dentro e sento questo sisma che mi traballa le budella e se sto seduto anche la sedia che l'altra notte al cinema ho gridato terremoto, terremoto e la gente ha urlato, però ero solo io e Paulette s'è messa a ridere, però non mi passa non mi passa santiddio, e piango una lacrima sull'altra che non so da dove vengano fuori, però escono e sembran mare, salate e blu. E io gli dico te agli altri non devi manco pensare che sono tutti stronzi idioti e non sanno nemmeno che cosa voglia dire essere liberi o felici, mentre tu lo sei perché hai la tua vita con gente bella che ti vuol bene e allora che ti frega, pensa a te che vali, pensa a noi che siamo la razza più bella che c'è, me lo ha insegnato Dilo questo, ridi, ridici pure su, noi sì che siamo una gran bella tribù. E allora sembra che piano piano tutto passi, ma si sa bene che non basta dire due parole o inventare uno scherzetto o fare una rima sciocca, e che quando uno ci ha i cazzi suoi, be', sono veramente suoi, non c'è da fare un cazzo, manco gli stoici gli epicurei o i filosofi, niente. Non si può impedire a qualcuno di farsi o disfarsi la propria vita, si tenta, si soffre, si lotta ma le persone non sono di nessuno, nel bene o nel male. E quando c'è un po' di coraggio in più o quando i pugni in tasca sono davvero serrati e le labbra strette e gli occhi piccoli, quando c'è paura ma tanta tanta e non si sa bene di cosa, però c'è sempre gente che ti segue anche nel cesso, succede. Anche per Michel succede e noi non si è potuto impedir nulla. François e Paulette e Lucien tornano alla sera, non si sapeva dove rintracciarli. Siamo sconvolti e per fortuna c'è Dilo che è forte e parla lui alla police e agli altri. Rimaniamo altri dieci giorni finché François non perde quello slavato delle orbite e Michel riposa al camposanto. [Vi 84-85]

3) Quando Mattia arriva a Correggio io sono scoppiato sfatto, ma non più di tanto perché l'istinto di sopravvivenza è l'istinto di sopravvivenza, e da questa tautologia nascono i giorni migliori, senz'altro.

[Vi 92]

Questi tre brani mettono in evidenza i meccanismi che vanno a inficiare la sostanza della lingua dei libertini. Spicca fra i tre il primo, in cui Pia descrive inconsciamente il meccanismo che costruisce la lingua dei libertini: la poliglossia, lo *slang*, l'*italiano cencioso*, il *gergo*, sono tutti gli ingredienti della lingua della *fauna*, che mescolati assieme creano *irresistibili ironie*. Questi componenti richiamano diversi fra quelli analizzati nel secondo capitolo come tratti della voce dei libertini: dalle varie vene lessicali di forestierismi, gergo e slang giovanile agli innesti di forme dell'italiano parlato o colloquiale, diventando qui parte di un processo ironico che nella mescolanza arbitraria e impazzita di elementi eterogenei ne mette in evidenza il caos, l'incomunicabilità e la mancanza di serietà, perché appunto gli *slogan* (che sono oltretutto *semiseri*), gli *inni* e le *autodefinizioni*,<sup>25</sup> sono mischiati a *quartine rime* e *porcate*. La quantità di scemenze, di frasi ad effetto, di giochi enfatici, iniettati in una lingua che a volte cerca di essere seria o *semiseria*, la guasta completamente. Anche Pia si vuole unire a questo *creare*, usato in senso assoluto, cioè senza un vero oggetto, senza uno scopo, così prende parte a un processo linguistico che lei stessa ha appena distrutto e demistificato chiamando in campo (e per nome!) una figura che viene utilizzata a suo danno: l'ironia. Due figure sono nominate anche nei brani successivi: la *rima sciocca* del brano 2 e la *tautologia* del 3. Si è discusso di come la rima sia un caso particolare della paronomasia nel capitolo 2.6, ma è chiaro che per l'associazione con la poesia la rima può essere considerata un emblema del parlar figurato, almeno per quanto riguarda un parlato ricco di figure di parola. La frase *non basta dire due parole o inventare uno scherzetto o fare una rima sciocca* arriva, pronunciata dal protagonista, come considerazione finale dei suoi tentativi di consolare l'amico Michel. Segnala forse una delle poche prese di coscienza che si possono concedere ai protagonisti di *Altri libertini*, comunque non sufficienti a salvare i protagonisti dalla loro mentalità. Il narratore si rende conto del fatto che la rima che ha appena pronunciato a Michel nel tentativo di farlo sorridere (*ridi, ridici pure su, noi sì che siamo una gran bella tribù*) può servire a ben poco di fronte alla crisi che sta passando l'amico. Dentro quella serie *due parole, uno scherzetto e una rima sciocca*, però è racchiusa tutta la sequenza figurale del passo precedente: dall'immagine<sup>26</sup> del fiato come nebbia, a quella dell'essere fatto di vetro. Ancora di più però sorprendono l'immagine della statua all'inizio del brano e quella del terremoto pronunciata invece da Michel, per il grado di distorsione e deformazione della realtà realizzata con paragoni e metafore. Prima del paragone infatti il protagonista vede Michel in *una visione*, poi paragonata col *come* ad una statua. Poi Michel invece confonde una sensazione interiore che lui descrive come un terremoto, con un sisma effettivo e reale. Nelle parole di Michel il tutto è arricchito da giochi fonici come *traballa le budella* che, come già detto in 2.2, confermano la falsità del suo discorso, poiché doveva essere in francese in originale e i giochi di parole sono allora aggiunti dal narratore, falsando la *facies* di ciò che sta

<sup>25</sup> Riconosciamo come *slogan* e *autodefinizione* per esempio il ritornello dantesco con cui Pia si nomina, cfr. esempio 17, capitolo 2.6 (p. 144). Cfr. anche come lo *slogan* sia un carattere identificativo della lingua degli anni '70, presto invecchiato come strumento comunicativo nel post-'77: "intorno al '77, e sulla scia di quel movimento avviene una profonda trasformazione. [...] Si riscopre, dopo l'ubriacatura ideologica, l'esigenza di rappresentare il vissuto delle persone nella sua indecifrabile nudità, nella sua irriducibilità a slogan e a categorie troppo generali", La Porta, *La nuova narrativa italiana*, cit., p. 11.

<sup>26</sup> Per semplificare, rispetto allo scorso capitolo, verrà usato qui spesso il termine "immagine" per indicare metafore, paragoni e così varianti complicate o prolungate.

dicendo l'amico. Questo forse è uno dei passi più aggrovigliati di immagini e figure che fanno parte di quella microfiguralità dei personaggi che qui però è denunciata dell'incapacità di alleggerire e sublimare il dolore di Michel attraverso un tentativo di estetizzazione.<sup>27</sup> Il protagonista non si rende conto, come Pia, di aver criticato il meccanismo della propria stessa lingua, quello che più avanti nel racconto gli farà dire *da questa tautologia nascono i giorni migliori*. Il terzo esempio infatti mostra il valore rassicurante che viene attribuito a una figura, la tautologia, che per il suo statuto ambiguo ho preferito tenere da parte rispetto al resto. La tautologia consiste nella «proposizione in cui il predicato ripete ciò che è già contenuto nel soggetto»:

Secondo Perelman e Olbrechts-Tyteca [...] il valore argomentativo di tali espressioni tautologiche sta nel fatto che esse, come la maggior parte delle figure di ripetizione, suggeriscono delle differenze nel momento stesso in cui sembrano stabilire delle identità.<sup>28</sup>

La tautologia però, di fronte all'incapacità di sostenere meglio una tesi, assume spesso l'aspetto di un tentativo di spiegarsi ottenuto nella forma più approssimativa possibile di un "è così perché è così". È una figura sì, ma una figura che alla sua comparsa ripetuta denuncia prima di tutto una difficoltà affabulatoria. Seguono alcuni esempi:

4) Così è restato cattivo sangue anche se al Posto Ristoro ci si dimentica piano piano di tutto perché la vita è davvero vita cioè una porcheria dietro l'altra [e allora è come sbattere giù merda ogni giorno che poi ti dimentichi che fa schifo, e ne diventi magari goloso]<sup>29</sup> [Pr 9]

5) Poi il treno giallozzurro parte e noi ce ne andiamo con Gigi che dice che sono proprio un finocchio nato e sputato e io gli dico di sì, che la mia voglia di stare con la gente è davvero voglia e che non ci possa fare un cazzo se mi tira con tutti. [Vi 62]

6) La mattina ci svegliamo che fa caldo, il sole è giallo, il mare è blu, il nostro orgasmo, sul tappeto, è proprio un orgasmo. [Vi 73]

7) Fa per alzarsi ma la fatica è tanta perché essere lasciati così proprio sul più bello è un bel magone di fiele da sbatter giù e anche tutta una ferita in salamoia e alcool nelle bruciature e aceto nelle piaghe, insomma non gliela farà a rimettersi, un martirio è pur sempre un martirio chi gliela fa a fare superman... [AL 129]

Ancora una volta dunque si torna su forme di ripetizione che, come già succedeva per le epanalessi, hanno un effetto principalmente rafforzativo. Per esempio *la voglia di stare con la gente*, essendo *davvero voglia*, è iperbolicamente una voglia incontenibile, così *l'orgasmo che è davvero un orgasmo* spiccherà per superiorità rispetto a tutti i precedenti. La tautologia in questi casi è un'identità che garantisce la verità di quella cosa, una *voglia* che è veramente *voglia*, un *orgasmo* che è veramente un *orgasmo* e così un *martirio* (metaforico) che è veramente un *martirio*; da queste uguaglianze, il termine che ne fa parte, ne esce con una garanzia di autenticità in più, sebbene ottenuta attraverso uno strumento

---

<sup>27</sup> Con la sublimazione vi è anche un tentativo di rimozione nella reticenza che alla fine impedisce al protagonista di dire che Michel si è suicidato.

<sup>28</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 311.

<sup>29</sup> Cfr. l'esempio 31 del capitolo 2.6 (p. 146), la parte fra parentesi quadre è reintegrata dall'edizione originale del 1980.

retoricamente abbastanza povero. L'esempio 4 mette in mostra l'inefficacia logica che richiede una spiegazione ulteriore attraverso la riformulazione del *cioè*. Modelli simili di ripetizioni tautologiche possono essere ottenuti non solo con l'identità di predicato e soggetto, ma anche con la ripetizione dello stesso verbo in una principale e in una subordinata:

8) Quando un amore finisce, finisce sul serio e non ci sono pezze o nostalgie che lo possano togliere dal sepolcro. [Vi 95]

Queste argomentazioni apparenti possono ricordare quelle del linguaggio pubblicitario che in enunciati concisi e sintetici, arricchiti da giochi di parole e ripetizioni, cercano di persuadere l'ascoltatore. La tecnica per così dire dello *slogan*, prendendo a prestito una delle categorie utilizzate da Pia, non è estranea al parlato dei libertini. Frasi concise che veicolano piccole argomentazioni ad effetto compaiono spesso soprattutto nel testo di *Mimi e istrioni*:

9) Lo guarda, Giusy risponde allo sguardo e così gli scappa un'occhiata delle sue, quelle che han fatto morire tutti quanti le hanno conosciute perché quando guarda così si capisce che di lui ti puoi fidare, ma sul serio, fossanche per ruberie e scazzate. [Pr 19]

10) E lui se la ride ma ci ha anche un po' di fifa perché sa che siamo le SPLASH, le scatenate che più scatenate non si può, nemmeno col Ginseng. [MI 27]

11) E queste sono anche le serate migliori perché si sta bene tra di noi e non abbiamo bisogno di nessuno, tantomeno di maschi perché quando stiam così siam davvero le Splash e nessuno ci resiste. [MI 29]

12) Il vino è farmaco dei mali e credete a me, questa è l'unica risposta che al mondo c'è. [Ab 132]

L'esempio 9 ancora cerca di garantire una verità di quelle *occhiate* di Giusy, così come vuol essere persuasivo il 12. 10 e 11 cercano sempre con formule pseudo-tautologiche di dimostrare l'autenticità o l'originalità delle *Splash*, quasi stessero cercando di vendersi.

Un'altra tautologia prende parte ad un altro passaggio fondamentale per la comprensione del piano ironico su cui è strutturato il testo, che, come si diceva, non sbugiarda solo il linguaggio dei libertini, ma, per esempio, anche i loro tentativi artistici, come nell'esempio che segue:

13) E anche Modena è una bella città e la notte ci divertiamo a girare ubriache i viali spingendoci fin verso la Fiat Trattori dove stanno le lucciole e lì succede che la nostra idea diventa proprio così quando ci mettiamo a chiacchierare con loro e pensiamo di fare un filmato e anche un collettivo sull'esempio della Ulla, e della Falana, quella romana. La Sylvia riesce a procurarsi dai Gruppotapes un Akai 110 che è un tragattino quarto di pollice e funziona quando funziona, ma a noi basta. La Nanni che ha preso a lavorare al Consorzio Socio-sanitario riesce a grattare all'Ortofonista che è il capufficio un magnetofono, io porto una Zenit per far foto. Non si vuole però far soltanto spettacolo, anche prender coscienza e dibattere, per cui il Benny produce e tira in cinquanta copie la bibliografia del nostro seminario e noi volantiniamo alla Fiat Trattori e invitiamo all'autocoscienza e al gruppo di studio e alle riprese tuttequante perché i momenti vanno integrati e non si può soltanto starsela a menare senza prender coscienza. Giriamo qualche metro di nastro magnetico dell'Akai, ma è notte e quand'è ora di veder la

registrazione è tutto buio e non si distingue nemmeno il falò. Svolgiamo anche una bobina ma le voci son gracchianti e lontane, insomma la documentazione è davvero un disastro e quando la mostriamo al Performance Group nessuno osa guardarci in faccia e stanno lì come imbarazzati ma poi Cecio dice che fa proprio schifo e che robe così non si possono spacciare per cultura, seppur alternativa, perché diomio bisognerà pur salvaguardare un attimo di chiarezza e pulizia mica come voi che girate al buio e non si vede un'ostia di niente. Noi lo guardiamo e c'incazziamo subito e gli diciamo che non capisce un cazzo lui, perché il nostro tape è very-very tape cioè una comunicazione quotidiana eccetera eccetera. Ma lo scazzo rimane, dopo ci cacciano anche da lì. [MI 43-44]

Il passo descrive a pieno il processo creativo delle Splash, nel loro tentativo di unirsi a quel *creare* in senso assoluto di cui già parlava Pia. La stessa vaghezza di quel verbo senza oggetto è ribadita nella fumosità dell'idea e degli intenti del gruppo: *la nostra idea diventa proprio così, invitiamo all'autocoscienza e al gruppo di studio [...] perché i momenti vanno integrati e non si può starsela a menare senza prender coscienza*. Il primo enunciato è poco chiaro, o perché il termine *diventa* è un'imprecisione semantica in luogo di “nasce” o perché se *diventa* è giusto, il *così* sottintende qualcosa che semmai è spiegato confusamente dopo. Sulla questione dell'*autocoscienza* e del *prender coscienza* è chiaro che le Splash si rifanno alle autocoscienze femministe (e non solo) di quegli anni, che ascoltavano, discutevano e analizzavano le esperienze delle donne che vi partecipavano, ma nonostante il riferimento e la volontà di intervistare e lavorare con *le lucciole*, non è chiaro che tipo di coscienza vogliano stimolare. Com'è vago il loro impianto ideologico così è *povera* (recuperando un'altra espressione di Pia)<sup>30</sup> la strumentazione con cui hanno intenzione di sviluppare il loro progetto: dall'*Akai 110* definito giocosamente un *tragattino* per la sua inaffidabilità, alla *Zenit* sovietica,<sup>31</sup> la macchina fotografica con cui Pia vuole documentare tutto, passando per il *magnetofono* che Benny riesce a rubare all'ortofonista. Non è un caso che si citi qui il magnetofono, strumento emblema della registrazione che Arbasino, nel già citato passo dall'*Anonimo lombardo*, critica opponendovi la ricreazione del *sound* del parlato.<sup>32</sup> Il progetto di Pia e delle Splash consiste proprio in una registrazione, che non ricrea una realtà, né si preoccupa di *salvaguardare chiarezza e pulizia*. Tondelli, recuperando le teorie di Arbasino, sta criticando una concezione dell'arte come documentario, come semplice raccolta di dati, ma non solo, denuncia infatti anni di produzione artistica il cui unico scopo era partecipare<sup>33</sup> genericamente a un fervore creativo generale, senza progetti e, come quel *creare* che pronuncia Pia, senza oggetti. Messa a processo, Pia ha l'occasione di difendere e giustificare la propria arte, ma l'unica difesa che riesce ad approntare è l'ennesima, e stavolta fatale, tautologia: *il nostro tape è very-very tape*. Il tentativo di salvare l'insalvabile diventa la sua stessa condanna: mentre quel che vuole dire Pia è che quel nastro è un “vero e proprio nastro”, all'orecchio di chi ascolta e agli occhi di chi legge, il suo *tape* – in inglese nel tentativo di fregiarlo di un'internazionale superiorità – non è altro se non un “semplice *tape*”, quindi nemmeno un vero e proprio prodotto artistico, ma solo una registrazione, per giunta inintelligibile per la sua scarsa qualità. Rendendosi conto a malapena del

<sup>30</sup> Cfr. esempio 62 capitolo 2.6 (pp. 153-154), che descrive l'*armamentario povero* [MI 39] che identifica gli strumenti artistici un po' improvvisati tipici di quegli anni, con un giocoso riferimento

<sup>31</sup> Non è sicuramente la Nikon che usa Andrea, fotografo di professione, in *Altri libertini*. Cfr. *così mi porto la Nikon e faccio un servizio anche là* [AL 121].

<sup>32</sup> Cfr. *supra*, capitolo 2.

<sup>33</sup> Lo dice Pia stessa poco prima del brano analizzato: *ci prende la voglia di far su qualcosa anche a noi fossanche un videotape, però l'importante è partecipare* [MI 43]; con il rovesciamento di senso del detto, già analizzato in 2.5 (p. 124).

fatto che la sua difesa forse non è sufficiente, appronta subito una riformulazione attraverso un *cioè* per chiarire meglio cosa intende, ribadendo però ancora una volta il suo valore di pura registrazione in qualità di *comunicazione quotidiana*. L'elenco delle giustificazioni è poi tagliato con un *eccetera, eccetera* che vorrebbe lasciar intendere una grande quantità di argomenti a suo favore, ma che palesemente ne mette a nudo l'inesistenza. Tuttavia, come nel dibattito fra Usbek e il mollah, mentre al lettore è molto facile (e in questo può provare il piacere della superiorità che lo farà sorridere) trovare chi fra *Cecio* e *Pia* vinca realmente in questo dibattito, a venir lasciato senza possibilità di ribattere è nella realtà dei fatti chi ha ragione, invece chi chiude trionfante avendo l'ultima parola è dalla parte del torto. Come sempre *Pia* e *Le Splash* sono immuni da qualunque esame di coscienza che possa effettivamente mettere in crisi le loro convinzioni e così mettere in dubbio la loro apparente ragione. L'esame di coscienza oltretutto è assente poiché non sarebbe sostenibile: uno dei pochi personaggi che riesce davvero a farlo è *Michel*, la cui fine mostra da sé gli effetti che un sincero sguardo a sé stessi può comportare. Osservare la propria vita a ritroso per i libertini è come guardare l'abisso, non possono farlo se non vogliono cadervi dentro: ne sono la prova le tendenze autodistruttive che culminano nei tentativi di suicidio, quelli quasi comici di *Pia* e delle *Splash* e quello del protagonista di *Viaggio*. Lui stesso continua a distogliere la mente, come nel finale dell'esempio 2, dalla fine di *Michel*, non riesce a guardare troppo a lungo quell'immagine.

I filmati delle *Splash* non sono l'unica espressione artistica che appare in *Altri libertini* per essere velatamente criticata e presa in giro. Infatti pure il *cinematografo* di *Autobahn* ha un progetto di registrazione: *bisogna registrare le autostrade e i movimenti, ok?* [Ab 140]; e gira pure lui al buio come le *Splash*: *Dice faccio un film, dico ho capito, ma così al buio?* [Ab 139], senza che ribatta poi all'accusa o senta il bisogno di giustificarsi: *filmava le luci dell'autostrada più bella che c'è, questo ho capito dopo nel bettolone* [Ab 139-140]. La volontà di registrare, con tutte le problematiche già evidenziate che sono annesse alla pratica, è confermata poi da un riferimento culturale importantissimo nascosto nelle parole del *cinematografo*: *Ma il cineocchio mio amerà, oooohhh se amerà la fauna di questi scassati e tribolati anni miei, certo che l'amerà. L'occhiacaldo mio s'innamorerà di tutti* [Ab 140]. Il *cineocchio* infatti è riferimento al *Kinoglaz*, manifesto del 1924 del regista russo Dziga Vertov,<sup>34</sup> il quale teorizzava l'importanza del ruolo di strumento di registrazione della macchina da presa e a sua volta un tipo di cinema incentrato sulla riproduzione fedele della realtà con la minore quantità possibile di interventi da parte del regista, una teoria che esalta la superiorità del cinema documentario su quello d'invenzione. Anche il cinema del personaggio di *Autobahn* avrà un suo nome, cioè *DRUNK, very-drunk, CINEMA* [Ab 141], anche nel suo caso (come il *very-very tape* di *Pia*) in inglese per garantirgli una patente di internazionalità, ribadito ancora da una ripetizione e rafforzato da quel *very* che suona un vuoto tentativo di enfasi per un progetto artistico che ancora una volta vista la sua vacuità necessita di un apparato iperbolico e sorprendente per tenersi in piedi. Non a caso il protagonista che più di tutti cerca di costruirsi una propria identità individuale si separa dal *cinematografo* e da queste sue idee, apparentemente per la volontà di non abbandonare la sua auto (emblema

---

<sup>34</sup> Il riferimento a Vertov compare non casualmente anche nei *Vertvomenia, i più documentaristi* [MI 38] citati da *Pia* nell'elenco dei collettivi artistici che nascevano uno dopo l'altro in quegli anni.

comunque della proprietà privata), ma da una prospettiva più profonda per l'impossibilità di accettare ancora quelle idee collettive e quel modo di fare arte.<sup>35</sup>

La realtà descritta da Tondelli nella sua opera non è frutto di un lavoro documentario per due motivi, da un lato perché la sua non è una registrazione puramente in presa diretta: nonostante la finzione di monologo spontaneo dei libertini, il testo mostra sempre più chiaramente una critica attentamente progettata nascosta sotto alla sua apparente improvvisazione. Non è però documentaria e oggettiva anche perché a riportare la realtà sono i libertini, narratori inaffidabili la cui visione – nel doppio senso di vista effettiva e di visione ideologica o lettura del mondo – è sempre sballata e annebbiata, fortemente soggettiva e deformata dalle droghe, dall'alcol, dagli ideali ormai in declino e da quelle abitudini che ne compongono il linguaggio. Sono ancora una volta esempi da *Mimi e istrioni* e da *Autobahn* a sbugiardare questa finzione di documentario, il meccanismo narrativo e la realtà che i libertini raccontano:

14) Tutto un girar d'occhi sul foglietto. Udelia si muove, s'allunga, alza il braccio a quindicimila fotogrammi per secondo, mezzo minuto dopo prende il foglietto, lo porta davanti agli occhi, li apre e li chiude nella messa a fuoco, legge col pensiero, tutto tace, niun si muove, restituisce il bigliettino alla Nanni, apre la bocca e fa "oooooooohhhhhhh". Quindi torna nella sua posizione, fa il replay sempre rallentata che noi pensiamo "veh come le han fatto bene i corsi di mimo e gli addestramenti al corpo, proprio bene" e finalmente grida "Non è nostraaaa!". [MI 31]

15) Arriva con gli occhi sbalzati fuori che gli pendono come due tette e ha una voce scatarrosa che nemmeno carondimonio, e la saliva secca e oscena attorno ai labbroni screpolato, insomma una cosa da far spavento e infatti noi due ci spaventiamo finché non lo si riconosce per il Tony e lui sviene, così, nel pieno del riconoscimento come a teatro. [MI 33]

16) E qui svanisce la visione e lei diventa sempre lei però io capisco il trucco. Te ti han mandato i correggesi per fermarmi, vattene via stregaccia bella che fai finta di credere alle mie balle, ora t'ho capito l'inganno, vattene via! Corro al mio ronzinante, salto dentro dalla cappotta metto la prima e parto forte senza nemmeno salutarla. Lasciata sull'erbetta inglese del retrocasotto, con su il pullover e i bottoncini rosa in aria, così impara a voler fermare il mio viaggio! [...] Alla faccia del cazzo e della mia visione, brutta fatina che volevi arrestarmi! [Ab 137-138]

17) E insomma vedo in alto le stelle e dopo, fatti altri chilometri, anche delle ombre nere. A un più attento esame rivelaesi le montagne sopra Verona. [Ab 138]

18) E lui parte e io gli corro dietro festoso e sbracciato che quando gli son vicino mi sgasa in faccia tanto che poi non vedo nulla in quella nebbia puzzolente, solo intravedo qualche lumicino come il Pollicino della fiaba. Eppoi in quello smog sale un masso nero, però non lo scorgo perché ci inciampo addosso,

---

<sup>35</sup> Cfr. «da tutto questo l'io narrativo si distacca: durante la conversazione col regista egli si accorge di aver perso l'odore che lo guidava, circostanza incomprensibile per l'interlocutore che vedendolo annusare l'aria pensa subito alla droga, in linea con l'ottica dei personaggi degli altri racconti. L'incompatibilità tra i percorsi dei due personaggi si fa chiara quando, di fronte alla possibilità di proseguire insieme il viaggio insieme [sic] in autostop, il protagonista rifiuta l'idea di lasciare la propria auto, secondo una logica di proprietà individuale estranea al collettivismo anni settanta. Seppure amichevole e senza alcun rinnegamento, è il congedo dalla mentalità di un'epoca» in Viti, *La scrittura giovanile. Autobahn di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 218.

ma dopo lo vedo grande e per giunta vociferante. Perché fa porcamadonna! Tutto imperplesso guardo in basso. Che ne dite lettori miei? Mumble mumble, altro miracolo, altra visione che siano ancora i correggesi una ne fanno cento, mille ne pensano accidenti a loro? Macché visione, macché miracolo. Il sasso s'alza su e diventa un autostoppista colorato, finalmente che il vapore dell'albero s'è un poco diradato. [Ab 139]

Nei brani 14 e 15 i riferimenti al cinema e al teatro giocano divertiti col rapporto fra realtà e finzione, paragonano ciò che vedono a effetti cinematografici come il *ralenti* e il *replay* per enfatizzare la sorpresa che provano nel momento e così all'espedito teatrale del *riconoscimento* (o più tradizionalmente *agnizione*). Torna negli esempi 16 e 18 il riferimento a *visioni* e poi anche a *miracoli*, *trucchi* e *inganni* nella trasfigurazione fiabesco-cavalleresca di *Autobahn*; tutto il racconto gioca su riferimenti letterari che vanno in questo senso fra cui: la trasformazione dell'auto in *ronzinante*, le invettive contro i correggesi o qui gli appellativi di *stregaccia* e l'ossimorico *brutta fatina* rivolti alla ragazza appena conosciuta dal protagonista. I correggesi e la ragazza diventano classici impedimenti all'avanzamento del personaggio secondo le funzioni di Propp. Tutto questo è messo in mostra con il riferimento divertito al *Pollicino della fiaba*, arricchito dalla rima *lumicino / Pollicino* e dal gioco sinonimico *smog / nebbia puzzolente / vapore dell'albero*. Il narratore esplicita il riferimento come a voler enfatizzare l'incredulità di fronte a fatti tanto fiabeschi, al punto da smascherarli come fasulli o esagerati. In 17 è pure segnalato un "difetto" della visione del protagonista che scambia montagne e ombre che si fanno per qualche istante presagio, fin quando non sono riportate alla realtà da un esame più attento, lo stesso difetto di visione che fa scambiare il *cinematografaro* per un sasso. Si potrebbe arrivare a dire che nel loro gioco di deformazione continua della realtà che vedono i libertini, questi finiscano quasi per mettere in crisi l'esistenza e la coerenza del mondo in cui vivono.

La pretesa di realtà e di documentarismo è smascherata doppiamente in *Senso contrario* poiché le impennate linguistiche dei libertini guastano qualunque credibilità delle situazioni rendendo scopertamente falsa e giocosa ogni rappresentazione:

19) Ma Lucio dice che sono i Vigilantes panzoni e che ha visto la loro Ford un trecento metri prima e anche Ruby controlla nel retrovisore e li inquadra giusti giusti e allora stacca una bestemmia e dice porcodio questi fascisti, ammazza 'sti sceriffi, ma di che cazzo s'impicciano, che cazzo vogliono questi tutori scassati della fobia collettiva che non fanno altro che snidare Coppiette nei campi e fare i sadici e i coglioni a chiedere documenti a tutti, anche a me 'sti pistolieri di merda m'hanno fermato, brutti stronzi che si credono nella prateria, che l'inferno se li cucchi e se li ciucci accidenti a loro! Io continuo a tenere sotto controllo la situazione e urlo, i gringos sono alle calcagna cazzo! e fai qualcosa diosanto, ma quel che Ruby può fare è solo spegnere i fari, sfigato lui, la macchina di Zerozerosette, ah se gliel'avessimo che goduria! Scrasch scrasch due missiloni nel culo e loro BUUUUM! spariti scoppiati, ah che goduria! Il frastuono del motore tirato al massimo e le vibrazioni non ci fanno più parlare e così ognuno grida per conto suo e non si capisce un cazzo di quello che blateriamo. Lucio lo vedo che piagnucola e trema e c'ha la cagarella. Io dico le distanze come uno scorer su Lancia Stratos: centocinquanta, cento, ottanta, settanta ci sono ormai addosso e lancia il razzo diocane, dai! Ma Ruby non capisce e io strattone Lucio e gli grido nell'orecchio tieni aperti i tubi e passa al Ruby quel che ti dico cazzo che lui non si può voltare povero cristo, e renditi almeno utile! [...] Ormai abbiamo raggiunto il rettilineo e fra poco si entrerà in

Reggio da Santa Maria orapronobis! se riusciamo a mollarli lì è fatta, ma con la nostra fuoriserie sputafuoco ci vorrebbe almeno Goldrake, via più veloce della luce!!! [SC 103-104]

Nella prima parte del brano Ruby che è impegnato a guidare e a fuggire dai vigilantes, si lancia in una filippica contro *questi tutori scassati della fobia collettiva*, con un'espressione di registro appena sostenuto ribilanciato da una gemma di genericismo come *scassati*. La frase risulta male acclimatata fra bestemmie, insulti e incitazioni (*questi fascisti, ammazza 'sti sceriffi*), immagini (la catena *sceriffi / pistoleri / prateria*) e bisticci (*cucchi / ciucci*), espressi oltretutto in uno stile poco sorvegliato (*anche a me 'sti pistoleri di merda m'hanno fermato*). Pure la piccola dittologia *fare i sadici e i coglioni* gioca in questa tensione fra termini poco più ricercati ed elementi molto generici, ma nel complesso questo scontro che genera sempre *irresistibili ironie* rende anche impossibile, o quanto meno non credibile, il discorso che viene riportato. Infatti anche il narratore quando riprende la parola prosegue questa deformazione sempre più cinematografica, perdendosi in un sogno ad occhi aperti in cui la loro seicento diventa *la macchina di Zerzerolette* e comincia a sparare missili ai vigilantes, ancora una volta chiamati *gringos* per riprendere l'immagine western di Ruby.<sup>36</sup> In questo caos di urla e visioni il narratore però conferma la non comunicatività di riferimenti e immagini: *ognuno grida per conto suo e non si capisce un cazzo di quello che blateriamo*, così la figuralità, i paragoni e la cultura dei libertini si chiudono in universi privati irraggiungibili dai loro stessi compagni di avventure, isolando ognuno nel suo "trip" incomunicabile. Poco dopo la situazione si ripete con il protagonista che dice *le distanze come uno scorer su Lancia Stratos*, mischiando confusamente la figura del navigatore del rally che segnala la prossimità delle curve al pilota con il termine *scorer* che indica invece chi segna in punti in altri sport. Allora *Ruby non capisce* nuovamente, ma ormai il protagonista non fa altro che gettare un'immagine dietro l'altra, con memorie di preghiere in latino innescate da nomi di località, *fuoriserie sputafuoco* e riferimenti a Goldrake, creando un'altra sequenza inverosimile anche per lo stato di alterazione in cui i personaggi si trovano fra alcool, droghe e paura nella fuga dai vigilantes.

Mentre però in *Mimi e istrioni*, *Senso contrario* e *Autobahn* sono i narratori a deformare la propria lingua e la propria realtà secondo un gioco di cui non sono vittime ma volontari perpetratori (sfuggendo quindi almeno in parte alle possibili ricadute negative), l'effetto di ironica presa in giro si aggrava quando ad essere deformata teatralmente non è la propria vicenda ma quella di qualcun altro, come il narratore di *Altri libertini* fa per quella di Miro e marginalmente anche di Ela:

20) Non si è poi faticato a capire quel che si doveva e cioè che Andrea s'è messo a fare il fedifrago con l'Annacarla piantando in asso la Ela che poverina appare uno straccio e non fa che dire lo amo, lo amo si vede che lo amo, guardate qua, son pallida e smagrita, tutta smunta dalle pene dell'amore, tutta sfatta dal coinvolgimento della passione, guardate qui come riduce l'amore rinnegato, ahimè ahimè cosa accadrà di me? E il Miro a far da coro greco, a stracciarsi le vesti e i capelli tutti quanti sul sofà e poi una volta in piedi s'attacca a tutti i suoi tendaggi reggendosi la fronte con il polso e sempre un ahimè anche quando cascano le tende e lui scivola col culo sul parquet e gli esce una madonna che non sta né in cielo né in terra tant'è grossa. Così avanti per tutta la serata che io mi rompo il cazzo a star nel lacrimatoio e

---

<sup>36</sup> È interessante notare come immagini utilizzate da un personaggio per descrivere la realtà passino poi nelle parole di un altro senza soluzione di continuità.

dico belle mie la mi avete stufato proprio tanto, a un'altra volta, bye e vado via sotto la neve [AL 117-118]

21) Il poveretto del Miro che dopo aver provato per una volta le braccia dell'Andrea, è sempre lì a sospirare e bramare e gocciolare di ti amo, ti amo Andrea, io ti voglio bene, sono coinvolto eccettera eccettera. E non fa altro tutto il giorno e lo bracca e gli dice tutto quello che gli passa per la testa, cioè ti amo ti amo non lasciarmi mai più che se questo tuo interessamento e amore insiste abbi l'onestà di chiamarlo col suo nome e smettila di trastullarti coi desideri di un compagno di gioco; se quello che sta succedendo tra noi deve essere amore, che amore sia, trallallà con la A maiuscola e tutte le conseguenze del caso, accidenti. Perché tu Andrea lo devi capire che quanto sta succedendo tra noi è il segno evidente di un innamoramento di quelli veri che stracciano e io non dico di tirarlo fuori e mettermelo in mano, noo! queste sono cose che deciderai te, ma almeno il riconoscimento teorico della nostra storia io lo esigo, insomma io vorrei che tu chiamassi le cose con il loro nome e non ti nascondessi dietro è successo quel che è successo. E allora ti prego Andrea allarga le braccia; lasciami entrare, non sai la bellezza che ti appartiene piccolo, lascia che sia io a dimostrare la tua cecità, lascia che sia i tuoi occhi, il tuo specchio Andrea e allora rifletterò chi tu sei e sarò anche il vento, la pioggia, il tramonto, il deserto e l'alba alla finestra per quando cercherai il cammino della notte, lasciami entrare tra le tue braccia Andrea lasciami, ehi piccolo *I'll be your mirror...* io ti amo e ti bramo amore mio e allora se devi nasconderti e scappare preferirei che non avessi mai fatto quello che hai fatto, se poi dovevi scegliere di abbandonarmi e di lasciarmi in questo letto così grande e così vuoto sempre più vuoto che non ci dormo più neanche io la miseria, perché così lo tengo con l'odore del tuo corpo addosso e mi faccio la mia sindone miracolata che odora sempre di te... Senti Andrea tu sei meraviglioso, ma lo capisci che t'amo? Lo capisci che mi stravolgi la vita e il cuore e anche i nervi e che se prima ti ho preso come un passatempo ora mi mangio le dita perché io non sono fatto per scherzare sul sesso, noooooo, io m'innamoro e basta, non ho nient'altro da fare in questo puttanaio, vivo solo nel cuore dei miei coinvolgimenti e tu perché vorresti uccidermi lasciandomi così d'un tratto? Tutto questo il Miro lo recita dapprima al telefono con me e una volta ottenuta l'approvazione, davanti allo specchio e poi mi chiama a vedere la prova generale in camera da letto che quando Andrea ritornerà resterà di schiantos a vederlo così invasato d'amore, soprattutto quando additerà il letto e afferrerà il lenzuolo per portarselo alla bocca e fare la pietà Rondanini, col telo in grembo. Ma Andrea non rincasa. [...] Rientra e il Miro fa la sua granscenata ma senza ottenere più di tanto perché al momento del grand-clou l'Andrea, svaccato sul sofà, gli dice indifferente "prende 'sta pallina che ti calmi" e gli dà un'oppiata che il Miro manda giù e sballa per sette ore difilate lì sulla sponda del letto col lenzuolo addosso a mo' di toga, come un elio gabalo. [AL 123-125]

Nell'esempio 20 la descrizione delle pene d'amore di Ela si chiude con un appello rivolto a Miro e al narratore, che sembrano diventare il pubblico di uno spettacolo teatrale chiamato a osservare e pensare alla vicenda: *guardate qui come riduce l'amore rinnegato, ahimè ahimè cosa accadrà di me?* con tanto di rima in chiusura arricchita dall'epanalessi di *ahimè*. In questa specie di spettacolo di lamentele che Ela offre, Miro fa allora da *coro greco*, stracciandosi le *vesti*, aggrappandosi ai *tendaggi* e portandosi la mano alla fronte, con una sequenza di pose (e relative espressioni) melò e stereotipate. La sequenza di *ahimè* però si chiude quando comicamente Miro scivola ed esce fuori di personaggio

bestemmiando. Così questo filtro melò, rimasto intatto fino a quel punto, si infrange come quando gli attori sbagliano a teatro e la finzione si spezza. Questa recita è ulteriormente guastata quando lo stesso narratore si stanca della situazione e semplicemente se ne va, non sopportando più le lamentele dei due amici. Contravvenendo per l'ennesima volta alle regole del cineocchio, del documentario o della registrazione, la figura che garantisce l'accesso per il lettore al mondo delle vicende narrate prende e se ne va, non potendone più di quel che sta succedendo. Il discorso però più stucchevolmente tragico è quello del brano 21 (già parzialmente analizzato in 2.2, p. 72) dove il narratore riproduce con una sorta di montaggio iterativo giorni e giorni di sofferenze amorose di Miro. In questa cascata non importa davvero cosa Miro stia dicendo, importa solo che passi l'idea di un infinito discorso amoroso attraverso il quale chi parla è illuso di poter ottenere da Andrea il *ricoscimento teorico della nostra storia*. È il tentativo di dimostrare e chiedere conferma che quei sentimenti che prova siano unici, autentici e irripetibili. Per giustificare l'importanza di questo sentimento devono comparire allora costruzioni articolate come *a sospirare e bramare e gocciolare di ti amo, ti amo Andrea, io ti voglio bene, sono coinvolto*, con due sequenze strutturate similmente, anche se poi bruscamente tranciate dall'*eccettera, eccettera* (così fonicamente storpiato). Ancora compaiono ragionamenti tautologici, sintomi di difficoltà argomentativa: *se quello che sta succedendo tra noi deve essere amore, che amore sia*, ma anche qui si aggiungono interventi che sembrano provenire dalla malizia del narratore, che con *trallalà, con la A maiuscola* scherza sulle sofferenze d'amore alle spese di Miro. L'apice però si ha nella traduzione e parafrasi del testo di *I'll be your mirror* dei Velvet Underground: *non sai la bellezza che ti appartiene piccolo, lascia che sia io a dimostrare la tua cecità, lascia che sia i tuoi occhi, il tuo specchio Andrea e allora rifletterò chi tu sei e sarò anche il vento, la pioggia, il tramonto, il deserto e l'alba alla finestra per quando cercherai il cammino della notte*, che storpia e rimescola il testo originale, lasciandolo però abbastanza riconoscibile in funzione di argomento d'autorità. Ancora arricchisce il brano la trasfigurazione in *pietà Rondanini*, ampliando l'immaginario classico e melodrammatico del testo. Nel finale però non servono nemmeno più gli interventi giocosi del narratore a smascherare l'illusione di Miro, quando infatti si scopre che il suo grande discorso era in realtà una prova al telefono e invece alla "prima" di fronte ad Andrea questo non viene nemmeno ascoltato, l'ingenuità del personaggio è definitivamente esposta. Finora però l'evidenza dei fatti non ha mai dimostrato di avere grande importanza per i libertini, che preferiscono agghindarla e coprirla di figure così da nasconderla alla loro stessa coscienza.

Miro dunque come non è capace di leggere l'evidenza dei fatti, non è capace neanche di leggere i propri sentimenti né quelli degli altri. Si innamora perdutamente di un ragazzo che ha sempre dimostrato per lui, se non indifferenza, uno scarso affetto; ciononostante si abbandona a fantasticazioni su un loro grandissimo amore. Lo svelamento ironico colpisce dunque anche la sfera delle relazioni e dei rapporti. Lo si è già visto per esempio nella facilità con cui Pia si concede in confidenze e soprannomi<sup>37</sup> a persone appena conosciute, con cui crede di avere legami profondi e destinati a durare, ma che sono smentiti ovviamente dalla realtà dei fatti. Si risolvono infatti in litigi e poi in fughe sia il rapporto con i *Gruppotapes* che quello con le ragazze di Modena; in entrambi i casi sono le *Splash* in un modo o nell'altro ad avere l'ultima parola sulla questione: *insomma anche se non è proprio il caso di dirlo, gettate come siamo in mezzo alla strada, diciamo che ne abbiamo piene le palle e quindi ce ne andiamo via* [MI 45]. La rappresentazione ironica di quegli stessi sentimenti si ha anche nei saluti

---

<sup>37</sup> Cfr. supra, sezione 13, capitolo 2.4 (pp. 111-113).

estremamente cerimoniosi che il protagonista di *Autobahn* riserva al *cinematografo* nel momento della loro separazione:

22) Salutato amichetto tutto biondo imbarcato su un altro grandalbero di Natale verso Trento, salutato col magone nella voce e gorgoglio di pancia, era pur sempre un compagno di strada, ciao biondo cinematografo, salute a te che te ne vai per le città ciao ciao vero compagno di quelli veri che ci han capito tutto della nostra historia quotidiana, davvero ciao con lacrimuccia e fazzoletto e colpettino di clacson del ronziante, non ci rivedremo mai più ah questo lo so, ma terrò pur sempre in giro per le strade un amico in più, vai vai, è stato bello, ognuno c'ha il percorso suo. [Ab 143-144]

La ripetitività e le immagini stereotipate di *lacrimuccia e fazzoletto* (alterate comicamente assieme al *colpettino di clacson*), così come la nobilitazione attraverso il latinismo della *historia quotidiana* e infine il solito ragionamento tautologico di *vero compagno di quelli veri*, mostrano un tentativo senza precedenti di ingigantire le proporzioni di un rapporto che si è stretto nel giro di una serata. Saluti come questi niente hanno a che fare con gli addii ben più sentiti del protagonista di *Viaggio*, per esempio con Ibrahim o con Gigi e Anna. Gioca però a sbugiardare almeno uno dei rapporti di *Viaggio*, una sequenza di ritornelli come quelli analizzati fra i metaplasmi di 2.6, che rimanda ad *Altri libertini*.

23) Mi piace da morire che mi fa sentire normale e la gente ci guarda che sembriamo i figli del Walhalla perché uno alto da solo è uno scherzo di natura ma in due è una razza superiore. [...] Dopo tutto si corrompe e si sfalda col disgelo che inizia subito dopo Natale e per Capodanno c'è il sole e Mattia se ne va [...] Torno a Bologna ma c'è sempre Mattia alto e bello con quegli occhioni biondazzurri che mi fanno impazzire, ma lui si sbatte con le donne [Vi 93] Capita al bar dello Sporting dove sono tutti rintanati, un gran figone, alto e bello, tutto biondazzurro e colorato che si siede e ordina un drinkaccio [AL 109] Miro ce lo vediamo sbucare davanti in compagnia della Walchiria [AL 110] Inizia il Grande Squagliamento, d'un tratto col sole della Vigilia. Le strade sono inzaccherate di neve scivolosa e sporca che poi la notte ghiaccia e la piazza sembra allora fatta di sabbia con su tutte le dune e montagnette del colore grigiosporco della terra. [AL 124] E il Miro non dice nulla ma dentro è sciolto come la neve al sole [AL 126]

La relazione fra Miro e Andrea ricorda quella fra il protagonista di *Viaggio* e Mattia: in entrambi i casi i due innamorati cercano di costruire una relazione omosessuale con un ragazzo eterosessuale. Questi due amanti sono entrambi *biondazzurri*, tutti e due trasfigurati in divinità nordiche che siano *figli del Walhalla*<sup>38</sup> o una *Walchiria*, e ugualmente le relazioni finiscono ancora prima di cominciare al *disgelo* o allo *squagliamento* di fine dicembre. Questo sottile parallelismo, crea un ritornello ben più subdolo di tutti quelli già visti: è significativo infatti che relazioni sostanzialmente identiche non si ripetano solo nella sequenza di quelle vissute dal protagonista di *Viaggio*, ma anche in altri racconti. La ripetizione, più che un valore aggiunto sembra qui un duro colpo all'originalità di quell'amore di cui cercava conferme Miro e invece una conferma, per il narratore di *Viaggio*, della sua immagine sulla collana di relazioni da cui ha sgranato ormai tutte le perle. È dunque una *mise en abîme* che

---

<sup>38</sup> Anche quest'espressione torna in *Altri libertini*: *tutti i buon deutsch che ci saran lassù, altroché lombardi, veri Walballe diomio!* [AL 129]

finisce per rappresentare il «frattale di una profondità bloccata nella ripetizione e nel sempre uguale»,<sup>39</sup> confermando un generale invischiamento in una ripetitività che non è propria solo delle singole vite dei libertini, ma di tutta la loro generazione: questo avviene proprio perché non è costruita in profondità, verso un abisso di ripetizioni, ma in parallelo, non una scena nella scena, ma due scene distinte e tuttavia uguali. Lontano dal poter formare un presagio oscuro, come scena che ne anticipi o ne ricordi una da venire e o già avvenuta, questa ripetizione crea un effetto ben più perturbante per il lettore, che per i personaggi.

Il protagonista di *Viaggio* è in questa posizione ambigua, nonostante sia ancora schiavo delle sue insicurezze e dei suoi dubbi è il più vicino di tutti a una presa di coscienza, è quello che cerca più volte di separarsi dai meccanismi ripetitivi che bloccano la sua vita e la sua crescita. Fra i narratori è l'unico che dimostra apertamente di essere infelice delle cose come vanno e di non sentirsi in realtà in sintonia con il suo tempo. Lo fa in particolare quando di fronte alle manifestazioni di fine '76 sperimenta tutta la violenza del momento:

24) Succede che in autunno tutto si mette in moto come una corrente sotterranea che butta i germogli, un germinal anticipato che ci getta in collettivi e riunioni e si vede che nelle osterie c'è qualcosa di nuovo, forse soltanto più voglia, ma non so bene di cosa. Dilo e io siamo nel collettivo omosessuale, la maggior parte sono studenti fuorisede ma ci sono anche le marchette e superchecche e qualche criptochecca che ha fiutato l'aria nuova e viene alle riunioni come se dovesse andare a battere, non dicendo nulla ma roteando gli occhi, tutto un su e giù di ammiccamenti ma è giusto che sia così e ottobre-novembre è tutto un grandaffare, preparativi di spettacoli e recitals e uscite fuori disastrose nei cinema che quando arriviamo noi in ventitrenta tutti chiassosi ci guardano come pazzi, ma nessuno si azzarda a dir niente e noi ce la ridiamo perché andiamo benone. Verso la fine del mese Gigi ci invita a Milano, dice che all'inaugurazione della Scala ci sarà casino eppoi una festa in Piazza Vetra e insomma "se voi venite ci si rivede e ci si diverte". E così per Sant'Ambrogio Dilo e io si va a Milano, l'appuntamento è in Piazza Duomo nelle prime ore del pomeriggio, noi sbarchiamo in Centrale al mattino, ma si sente che è brutta aria quella che ventila. Mangiamo qualcosa dalle parti di via Torino e Dilo dice "Esco un attimo a prendere le sigarette" gli dico "va bene" e vado al cesso. Quando esco inizio ad aspettarlo ma passa un'ora e non lo vedo tornare così che arrivo all'appuntamento da solo e Gigi e Anna sono fermi in mezzo a dieci poliziotti che li perquisiscono e chiedono i documenti e io mi tengo da parte ma Piazza Duomo viene completamente assediata dalla polizia che è tutto un cellulare e schieramento di scudi e camionette che fa venir freddo perché loro si battono i manganelli sulle gambe e sembra debbano caricare i turisti da un momento all'altro. L'Anna la lasciano, ma Gigi viene portato su un furgone con altri e spariscono. Io aspetto che l'Anna arrivi dalla mia parte, poi ci abbracciamo e le chiedo che cazzo succede e lei dice che son tutti stronzi, quelli che hanno incendiato gli autobus e quelli che si menano lì vicino e io le dico "Non trovo più Dilo" e allora andiamo a casa sua perché non c'è niente da fare e passiamo la notte in soggiorno, ma prima di arrivare in Regina Giovanna abbiamo superato quattro posti di blocco e sempre è stato un farsi mettere le mani addosso e declinare a bassa voce il nostro nome. Ma tutto è andato bene per noi due, anche se mentre trascorre la notte pensiamo che forse il Gigi lo stanno menando e Dilo... vorrei che se ne fosse tornato a Bologna, che non m'ama più e che m'ha

---

<sup>39</sup> Grendene, *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, Ri-uso, Storia*, cit., p. 214.

lasciato così senza dir nulla, in un bar di via Torino, il giorno di Sant’Ambrogio. La notte succede casino e quello che abita con loro torna con la testa mezza spaccata e sanguinante ma non ci si fida a portarlo al pronto soccorso. Lo medichiamo come si può, poi verso le due viene uno che fa medicina, lo visita e dice che non è tanto grave, ma che sarebbe meglio portarlo al pronto soccorso, non a Milano. Lui non ci vuole andare, dice che si sente benone, poi sviene e si è costretti a chiamare un taxi e Anna e lo studente di medicina lo accompagnano e spariscono. Resto in casa da solo, mi maledico per essere stato così ingenuo a venir su, ma non ci si aspettava questo casino. [Vi 81-83]

La prima parte del brano è in perfetta sintonia con la descrizione che dà Pia dello stesso momento. Entrambi descrivono la fioritura di collettivi, gruppi, riunioni e quindi attività artistica e politica attraverso immagini vegetali. Pia (come già visto nel brano 126, capitolo 2.6, p. 167) parla di boschi e funghi, con una leggera imprecisione stagionale che li colloca in una *diletta primavera*, mentre il narratore di *Viaggio* parla di *germogli* e così di un *germinal anticipato*: *germinal* è il settimo mese del calendario rivoluzionario francese e corrisponde all’inizio della primavera, *anticipato* qui perché spostato in autunno. *Germinal* fa paronomasia con *germogli*, volendo essere precisi, i due termini creano pure una figura etimologica, inoltre gioca sulla sfera semantica della primavera e della fioritura che si sposa con la *corrente sotterranea* e con il *qualcosa di nuovo* e rappresenta fuor di metafora la fecondità di eventi e iniziative. Il fatto poi che sia un mese del calendario rivoluzionario aggiunge anche una sfumatura di innovazione e appunto rivolta all’espressione. Proprio come la voglia di *creare* di Pia, dal brano 1 di questo capitolo, anche qui c’è una *voglia* priva di oggetto, *soltanto più voglia, ma non so bene di cosa*, da cui il protagonista si lascia ingenuamente trascinare. Questi termini vaghi che indicano movimento e attività privi però di veri fini o scopi continuano nel *grandaffare*, ma soprattutto nel *casino* che ci sarà a Milano. Proprio sull’ambiguità del termine *casino* si gioca la fondamentale incomprensione che porterà il protagonista a una presa di coscienza. Appena arrivati a Milano quel *qualcosa di nuovo* che si percepiva ad ottobre comincia a diventare una *bruttaria*. Così dopo la giornata di manifestazioni represses nella violenza, dopo gli arresti e i posti di blocco, il protagonista si maledice per la sua ingenuità, perché non si aspettava tutto questo *casino*. È un sorriso stavolta molto amaro quello del lettore che ricorda la parole di Gigi: *ci sarà casino*; e si rende dunque conto dell’ingenuità di cui lo stesso protagonista si accusa, stava nelle premesse dell’andare a Milano che ci sarebbero state proteste confusione e conseguentemente l’intervento della polizia. Le manifestazioni, la rivolta, il casino, il pensiero, i gruppi, i collettivi, le riunioni, anche questo passa sotto la spietata critica dell’ironia, stavolta forse meno comica che mai, quando ci si rende conto che il *casino* delle idee di Gigi non coincide esattamente col *casino* che si riversa sulla città quella sera.

L’ultimo elemento colpito dalla critica ironica è la cultura dei libertini, quella cultura che all’interno del testo ricostruisce citazione dopo citazione l’insieme dei riferimenti dei giovani degli anni ’70. Il meccanismo della citazione è già stato analizzato nello scorso capitolo per il suo utilizzo in qualità di argomento d’autorità: chiamare per nome un regista, una canzone, un autore o un filosofo è uno strumento per nobilitare il proprio discorso. Allo stesso modo si è già dimostrato, soprattutto con gli esempi di Pia, che questo procedimento può portare più danni che benefici qualora metta in evidenza una cultura parziale, scolastica e poco originale. È più di tutti però il narratore di *Altri libertini* a far uso di questo argomento d’autorità, è lui a fregiarsi nella maniera più

evidente della cultura dei suoi anni, lo fa sfacciatamente lanciandosi in diversi elenchi che sembrano costruiti con l'unico scopo di collezionare riferimenti.

25) Fervono i preparativi per la settimana sulle Dolomiti, a casa dell'Annacarla, e le ricerche dei pacchidono e di tutte le cianfrusaglie colorate dell'occasione, il Tolkien's Calendar, le agende in seta di Franco Maria Ricci, i tabacchi Dunhill per la pipa e anche quel poco di Laurent Perrier che si riesce a fare su stiracchiando il prezzo dai grossisti, cioè sette carte alla bottiglia. [AL 107]

26) Non sono mica una checca della gran razza del Miro che coi numeri che c'ha si può fare Keith Carradine su un piede solo e senza scomporsi tanto nel far filo, oppure Burt Reynolds con gli occhi chiusi e Miguel Bosé per traverso e per rovescio. [AL 109]

Due brevi elenchi, uno che apre il racconto e l'altro che segue di qualche pagina, permettono di inquadrare quali sono i riferimenti che il narratore si cura di mettere in prima linea per identificare la propria cultura. Nel primo elenco abbiamo principalmente oggetti di consumo, tabacchi e champagne, obbligatorie *cianfrusaglie colorate* per fare Natale. Nell'altro invece compaiono una serie di personaggi dello spettacolo in funzione di *sex symbol* come elemento di confronto cui paragonare *i numeri* di Miro. Già da qui si può intravedere l'ostentazione di riferimenti abbastanza frivoli che assieme a nomi di alcolici (*Krug* e *Wiborova*) e di locali (*Zanarini* e *Fini*) costellano tutto il racconto. È però la descrizione della soffitta di Annacarla, un lungo elenco di nomi senza soluzione di continuità che riempie quasi tre pagine dell'edizione Bompiani, a smascherare definitivamente la cultura dei libertini:

27) E in quelle stanze piene di spot arancioni e paralumi violacei è successo un po' di tutto e non c'è nessun fricchettino che sia passato da queste parti che non abbia trovato ospitalità tra gli Oscar Mondadori sparsi qua e là e tutt'intera la collezione dei Classici dell'Arte Rizzoli impilata come pronta alla rivendita tra la collana grigiobianca di Psicologia e Psicoanalisi di Feltrinelli, gli Strumenti Critici Einaudiani e quella di Marsilio e di Savelli un po' bistrattati in seconda fila accanto alle Edizioni Mediterranee e alla Biblioteca Blu e ai Centopagine e ai rari Squilibri, troppo pericolosamente accanto agli Adelphi e ai Guanda civettosamente sparsi accanto ai beverageggi; e non c'è stato nessun precario capitato quaggiù a settembre a vendemmiare che non si sia stonato di tutti quegli incensi Made in India sempre accesi e sparsi, dai secchissimi bastoncini Musk di Lord Shiva agli aromi primaverili dei Bouquet dei Three Birds e a quelli Agarbatti cioè Jasmine, Patchouly, Rose, Amber, Violet, Chameli, Lotus, Mogra e quegli altri cofanetti sparsi del Panda Brand Incense ancora Ambergris e Jasmine, eppoi Sandal Wood e Cypre vicini quasi a confondersi coi sottilissimi Meigui Xiang, Tan Xiang, Tisian Tsang altri bastoncini fragili e sottili e puzzolenti anche dalle loro scatole cellophanate come quelli impastati di talco, i tibetani Wing Tun Fook pestilenziali davvero, insomma non c'è stato nessuno che una volta uscito da quelle stanze coi bracieri accesi senza soluzione di continuità non abbia stramaledetto quegli odori, così come non c'è stato nessun intellettuale della nostra provincia che qui non sia venuto a rovistare fra le centinaia di dischi e la selva dei posters e manifesti e gigantografie accatastate e usate come seggiole, oppure appesi alle pareti assieme alle sete e ai tappetini di cammello, come la foto di Carlos e Smith ancora riconoscibili dall'Azteca di Città del Messico col pugno alzato e guantato di nero sul podio della premiazione, un gagliardetto dell'UCLA accanto a Mark Frechette e Daria Halprin persi

nel boro di Zabriskie Point e appena distinguibili sotto altri manifesti i capelli zizzeruti di Pierre Clementi nei Cannibali di Liliana Cavani, il viso spigoloso di Murray Head a confronto col Peter Finch in Sunday, Bloody Sunday e appena la scritta Al Pacino in Panico a Needle Park e un guantone di Fat City e la città frontiera di The Last Picture Show, il ciuffo di Yves Beneyton nei Pugni in Tasca,<sup>40</sup> quello di Giulio Brogi in La Città del Sole, Sotto il segno dello Scorpione, l'invenzione di Morel e anche una foto di scena di John Mulder Brown che abbraccia la sagoma di Jane Asher nella piscina di Deep End e un'altra di Taking Off, una di Joe Hill, una delle Quattro Notti di un Sognatore che lambisce il viso di Hiram Keller nel Satyricon di Fellini che un po' si confonde con le locandine del Fantasma del Palcoscenico e quelle di The Rocky Horror Picture Show e sopra due disegni di Ronald Tolkien comprati da Foyles dignitosamente rivestiti di vetro come il piccolo Escher e le fotografie che riempiono tuttaquanta la parete per la maggior parte autografate come quella di Francesco Guccini, di Peter Gabriel, di Marco Ferreri ritratto per le giornate del cinema italiano il due settembre del settantatré, Annacarla coi capelli sciolti e le spalle nude, Ferreri con una camicia bordata di pizzo sul davanti e poi ritratti scattati qua e là ai convegni e simposi e seminari e convivi, giornate rassegne e dibattiti a cui nessuno in questi anni si è sottratto... così nella mansarda ci prepariamo a far un cenone che qualcuno ha portato una stecca di fumo da Bologna e non bisogna mica farla invecchiare quella roba. Così ci facciamo uno spino e l'antipasto col prosciutto, poi un cilum e gli spaghetti biologici conditi con la verdura bleah, eppoi una pipata e un bicchiere di vino. Prima della carne in scatola una fumatina tanto per non trascurare il ritmo e alla fine insieme ai dolcetti della Raffy un ultimo joint avanti dello svacco di là, nell'altra stanza che vi ho già detto, a sentirci vecchiaroba ma ottima dei Jefferson Airplane e Soft Machine, qualcosina dei Gong e degli Strawbs e qualcos'altro di Lou Reed tanto per non scontentare il Miro. Poi altri spinelli assieme a Trespass dei Genesis che tutti noi ricordiamo a Reggio Emilia che eravamo quindicenni o poco più e anche se capivamo ben poco di musica ci piaceva la gente colorata e chiassosa, certo piaceva perché si trovava sempre un hippetto con cui limonare nelle gallerie del Palasport o fare intorto e cialeccio nei sottopassaggi. [AL 112-114]

L'elaboratissimo elenco è costruito su ripetizioni e piccole strutture che organizzano il materiale, si veda per esempio la serie: *non c'è nessun fricchettino che sia passato da queste parti; e non c'è stato nessun precario capitato quaggiù; insomma non c'è stato nessuno che una volta uscito da quelle stanze; non c'è stato nessun intellettuale della nostra provincia che qui non sia venuto*. Questa catena termina nell'insieme dei *convegni e simposi e seminari e convivi, giornate rassegne e dibattiti a cui nessuno* (ancora una volta) *in questi anni si è sottratto*. Quel nessuno sembra intendere non tanto che tutti i giovani dell'epoca fossero presenti a quegli eventi, ma che non mancasse nessuno fra le persone che potevano contare qualcosa, nessuno di quelli coi riferimenti giusti. Il lunghissimo elenco si configura allora come una lista di requisiti minimi prima che un arricchimento di qualunque tipo. Questo appare ancora più chiaro andando ad analizzare i singoli elementi dell'elenco. Compiono in testa i libri, certo simbolo di cultura, ma ancora messi in mostra come oggetto di consumo, soprattutto quando ad essere elencati non sono né titoli, né contenuti, né autori, ma solo ed esclusivamente le case editrici, le

---

<sup>40</sup> È interessante come in tutta questa smania di citare film e attori si infili anche un errore, come già si era visto succedere con l'imprecisione di Bela Lugosi e dell'uomo lupo: Yves Beneyton non recita infatti ne *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio, bensì in un altro suo film, cioè *Nel nome del padre*. È lecito supporre che si tratti soltanto di una svista, però ben si sposa con il carattere impreciso e incompleto della cultura dei libertini.

collane e le costole dei volumi che li identificano all'occhio. Compongono quindi solo una conferma visiva della loro presenza, ma svuotati dei loro contenuti e soprattutto della loro funzione andando a creare delle pile inutilizzabili se non come comò su cui poggiare delle lampade o come sgabelli su cui sedersi come in seguito faranno i poster. Continuando una linea sensoriale, dopo la vista è l'olfatto di chi entra nella soffitta ad essere stimolato dagli infiniti incensi sempre accesi, rigorosamente bollati *Made in India* per garantirne la qualità. Il parere del narratore sembra ambiguo a riguardo, alterna infatti ossimoricamente riferimenti a profumi e puzze, non lasciando intendere se apprezzi davvero l'odore di incenso o se trovi quei *bastoncini* semplicemente *pestilenziali*. Ciononostante devono esserci, non possono mancare all'appello, così come la *selva dei posters e manifesti e gigantografie accatastate e usate come seggiole*. Dopo qualche foto storica, simbolo di quegli anni, segue l'elenco di film che ancora una volta non sono nominati per contenuti, ma per attori e attraverso locandine che *un po' si confondono*. Il miscuglio indistinto di libri, incensi, film e fotografie crea ancora una volta quelle *irresistibili ironie* di cui ride Pia, l'insieme casuale di brandelli sparsi di cultura come gli angoli di poster che escono dalle loro cataste conferma questo carattere casuale della formazione culturale dei libertini. L'elenco, dopo una sospensione dei punti esclamativi che segnalano potrebbe continuare all'infinito, riprende con la giocosa alternanza fra le portate della loro cena e i sinonimi per indicare la marijuana che consumano durante il pasto (*roba, spino, cilum, pipata, fumatina, joint*). Gli ultimi tasselli che chiudono l'elenco sono quelli musicali e delle esperienze sentimentali.

Un ultimo esempio conferma infine la natura di questa cultura da mettere in mostra:

28) Io mi guardo spesso la televisione, riesco a raccattare anche film scomparsi o introvabili e una mattina di queste infatti riesco a captare Una Stagione all'Inferno che è un film su Rimbaud, non un granché, però ve lo dico tanto per fare un esempio di quel che si può ramazzare sulle bande selvagge. E me ne sto lì nel sacco a pelo sdraiato in terra col telecomando a portata di mano e una tazza di menta bollente accanto, anche al pomeriggio quando ci sono gli Ufo Robot che proprio mi piacciono come cartoni animati. [AL 116]

Il narratore cerca di enfatizzare la sua ricerca di rarità sulle *bande selvagge*, dunque è impegnato a *raccattare, captare e ramazzare*, film che dopo in realtà non sono *un granché*, ma gli garantiscono una storia da raccontare. Di quello che vuole far credere un lungo elenco di *film scomparsi o introvabili* riesce a mostrare solo un esempio e di cui pure lui ammette la scarsa rilevanza. Così nei suoi giorni passati a casa il protagonista finisce per guardare cartoni animati.

Elenco e citazione, lo si è già detto, sono figure della post-modernità, l'accumulo di oggetti (in realtà rottami) e l'intertestualità esplosa trionfano sì, ma in una forma schizzata e convulsa che nega loro la comunicatività di cui si vorrebbero fare garanti:

L'interpretazione dell'intertestualità postmoderna, allora, potrebbe andare in questa direzione. L'affermazione del postmodernismo segue al trionfo di una logica (culturale, ma anche politica: è la logica del tardo capitalismo) che si esprime nelle forme di un relativismo a-dialetto e anti-ontologico, orientato verso l'esplorazione delle possibilità razionali o irrazionali – quantomeno da un punto di vista artistico – delle libertà dell'individuo spoglio davanti all'arido vero. Per far questo, deve sottoporre ad un trattamento ironico, dunque a critica e rovesciamento, non tanto i temi o le forme della letteratura precedente quanto – magari attraverso il rovesciamento ironico di tali forme e temi – una certa struttura

di rapporto con il passato: quella che considera il passato e le sue logiche interpretative del mondo come possibilità, come modello. Ad essere ironizzata è proprio l'idea della ripresa seria, della citazione come richiamo di un intero mondo di relazioni, di modi e di idee: si tratta del grado zero dell'ironia dell'intertestualità, del vero obiettivo polemico, che è letterario, ma soprattutto (per spostamento) extraletterario, fondato su un'idea di uomo orientata su passato e futuro, concepiti come donde e dove, da dove si viene e dove si va. Non è escluso tuttavia che questa ironia non contempli, anche in questo caso, un ritorno del represso di qualche tipo, una forma di nostalgia, una vertigine.<sup>41</sup>

L'erudizione del Tondelli di *Altri libertini* è una dimostrazione dell'inutilità di tutti quei richiami, da cui però non riesce a slegarsi. Sarà diverso il rapporto con la tradizione e con la citazione nei testi più maturi dell'autore, però qui è evidente come il divertimento sfacciato di fronte all'appello per nome di tutti questi oggetti e rottami di una cultura passata (o presente), sia permesso solo ed esclusivamente perché questo abbandono è in forma di critica a quell'argomento di autorità che in definitiva non regge mai nella realtà dei libertini. Questa cultura dunque può ritornare come cattiva logica, parallelamente a come i suoi oggetti culturali (e fisici) possono ritornare come *gli oggetti desueti* di un altro importantissimo saggio di Orlando.<sup>42</sup> Proprio in questo libro il procedimento con cui l'ironia permette alla tradizione superata di tornare viene associato a quello con cui nella letteratura trovano spazio privilegiato di permanenza quegli oggetti repressi o eliminati come scorie dalla società per la propria non-funzionalità (nel senso di una funzionalità perduta).<sup>43</sup> La letteratura così si fa sede del ricordo, più precisamente della raccolta e della catalogazione di tutti quegli oggetti che lo compongono, e questi oggetti solo salvati così nella memoria, non più rimossi, non più dannosi, non più dolorosi.

\*\*\*

L'ironia, in conclusione, permette di mascherare la critica di Tondelli smussandola delle sue punte più aggressive, perché da un lato, lo si è visto con Orlando, permette di reintegrare all'interno di questo momento negativo un aspetto nostalgico e dall'altro perché impedisce una vera e propria tragedia. La tragedia di sfondo che inscenano per esempio Miro e Ela, oppure le Splash, è negata dal rovesciamento comico della vicenda. La lettura di *Altri libertini* come una tragedia negata è chiara fin dal primo racconto quando lo stupro di Vanina o l'iniezione della dose di eroina per Bibò sono raccontati attraverso una grottesca deformazione comica. L'ironia, così usata, è chiamata esplicitamente in scena anche in un'opera successiva dell'autore, confermando la ricerca che Tondelli ha svolto intorno a questo espediente:

La *pièce* mette in scena protagonisti stretti nelle maglie di quel dolore da cui, in genere, scaturiscono decisioni tragiche, ma i risvolti funesti vengono vanificati dal loro vivere nel vuoto, in una condizione alla deriva, senza più ideali e modelli di riferimento: soggetto di *Dinner Party* è infatti la crisi d'identità degli anni Ottanta, per cui a crollare, con i protagonisti, è anche un certo sistema di valori, sicché la

---

<sup>41</sup> Grendene, *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, Ri-uso, Storia*, cit., pp. 210-211.

<sup>42</sup> Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>43</sup> Cfr. *ivi*, pp. 8-10.

tragedia è svuotata e Amleto prende il posto di Oreste. Da qui la presenza dell'ironia, la cui funzione è spiegata metanarrativamente, durante la cena, [...] Fredo afferma che: "Sarebbe una tragedia"; Didi, dando la chiave di lettura di *Dinner party*: "O una farsa. Il genere tragico è definitivamente tramontato, c'è ancora bisogno di dirlo? L'unica forma tragica è l'ironia. Perché non permette la tragedia".<sup>44</sup>

La critica e la tragedia diventano impossibili in forma aperta, la ferita degli anni '70 brucia ancora troppo nel 1980 per parlarne lucidamente, così l'ironia è parte integrante di quella figuralità che cerca di ragionare sulla realtà per decifrarla. In termini freudiani permette pure di esprimere verbalmente quella repressione di qualcosa che non si può dire e così di manifestare quel conflitto e quel tormento di idee contrastanti che gli anni '70 hanno lasciato nell'autore. Dunque più che una dura critica, l'aspetto di ciò che ci si trova davanti una volta decifrato lo strato macrofigurale del testo è quello di un tentativo di bilancio di quel che è stato, è e sarà degli anni '70 e di quelli che seguiranno.

---

<sup>44</sup> M. Lanzillotta, *Gli svelamenti ironici di Dinner party di Pier Vittorio Tondelli*, in «Studi Novecenteschi», n. 84, 2012, pp. 321-322. Le citazioni sono da *Dinner party*, in Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, cit., p. 374.



## Conclusione

---

Una volta conclusa questa analisi, il testo appare nel suo aspetto linguistico e semantico come il campo di battaglia di uno scontro di forze di repressione e di ritorno del represso, uno scontro riassumibile come un sofferto e difficile tentativo di congedo rispetto a una cultura, un momento storico e una lingua che ormai hanno fatto il proprio tempo e che lentamente abbandoneranno anche l'autore. Però è anche un modo con cui Tondelli riesce a fare un esame di coscienza, un modo di guardare dentro l'abisso del passato senza perdersi, senza lanciarsi nel gesto estremo di Michel. L'ironia è parte integrante del conflitto sulla pagina, però è anche un metodo per guardare di sbieco le memorie ben più conflittuali degli anni passati, lo scontro fra nostalgia e dolore è nascosto sotto all'ironia che si fa scudo, come lo scudo di bronzo che permette a Perseo di vedere la Medusa:

È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello.<sup>1</sup>

Dunque Tondelli non sceglie di non guardare, non rifiuta l'analisi e l'impegno nei confronti della sua contemporaneità, ma sceglie il metodo meno doloroso e anche più divertente in realtà, per farlo, attraverso un gioco di maschere che per essere svelato chiede una complicità del pubblico e una condivisione di orizzonti culturali.

La comprensione del procedimento ironico è basata sulla concordanza con il lettore, che deve condividere con l'autore della formulazione ironica i presupposti culturali e, in genere, le inferenze per interpretare l'operazione retorica messa in atto. Questo accordo di base è, per necessità, non solamente letterario: ha a che fare con tensioni collettive, interpretazioni del tempo e della cultura.<sup>2</sup>

Forse però la riuscita dell'ironia sta anche nell'instillare nel lettore/ascoltatore un accordo con l'autore che prima non c'era; in qualità di figura retorica d'altronde il primo scopo dell'ironia dovrebbe essere sempre e comunque la persuasione, uno scopo non biunivocamente associato alle figure in sé, ma che rimane sempre, in potenza, manifestabile.

Nel capitolo 2.6, quello relativo alla figuralità dei libertini, non si è fatto un discorso sulla persuasione e sull'uso persuasivo delle figure; questo perché i libertini non usano la retorica nelle sue funzioni tradizionali, vogliono talvolta essere persuasivi, ma raramente gli riesce di esserlo attraverso il lavoro sul discorso. In *Altri libertini* però non è del tutto assente questo lato della retorica, c'è infatti un tentativo di convincere il lettore, dal momento che l'ironia che innerva il testo è tutta tesa e impegnata a persuadere il lettore di un semplice fatto: cioè la fine degli anni '70 e della cultura che li ha segnati. L'assenza di volontà persuasiva rimane però vera da un lato nella microfiguralità dei libertini: le loro figure infatti riescono ad assolvere più che altro funzioni decorative ed esplicative; e rimane altrettanto vera nella fragilità con cui la critica di Tondelli riesce a manifestarsi. La persuasione richiede il carattere deciso e convincente di un retore, qualità che

---

<sup>1</sup> Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 9.

<sup>2</sup> Grendene, *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, Ri-uso, Storia*, cit., p. 209.

Tondelli non ha ancora maturato, quanto meno non manifestatamente nella scrittura di *Altri libertini*. Sono queste semmai le caratteristiche della sua scrittura giornalistica che comunque si maschera di fronzoli divertiti e di un edonismo che fa sempre buon viso a cattivo gioco nei confronti di una realtà verso cui ha pareri e idee contrastanti. Questo carattere un po' dubbio, questa critica vaga, conflittuale e anche autoriflessiva – una critica che si fa anche autocritica poiché la cultura oggetto di analisi è sempre in buona parte quella di Tondelli stesso – è il sintomo di un cambiamento in atto nella società degli anni '80:

Si sente la necessità, dopo un periodo intensamente conflittuale (di rotture e lacerazioni) di fissare *nuove convenzioni culturali*, di delimitare cornici “antropologiche” che permettano di convivere nel modo meno doloroso possibile con il conflitto stesso.<sup>3</sup>

Il conflitto c'è da un punto di vista sia linguistico e semantico, che reale, ma si cerca di imbrigliarlo in un gioco di forze virtuose che ne renda la presenza il più docile possibile, verso lunghe e difficili negoziazioni di uno spazio in cui l'individuo possa esistere e sopravvivere. Questa negoziazione, che si potrebbe vedere come un tentativo di crescita dentro un luogo, un tempo e una cultura, una ricerca di una nicchia di spazio proprio, privato e personale, è il lavoro che in forme diverse muove sotto l'intera opera di Tondelli.

Trovo molto utile quest'immagine della convivenza col conflitto – una convivenza fatta di compromessi, di giochi divertiti e maschere grottesche – per comprendere non solo *Altri libertini*, ma tutto il lavoro di Pier Vittorio Tondelli. Diversi spunti sono già stati lanciati nel corso di questo lavoro in direzione di *Pao pao*, *Dinner Party*, *Camere separate*, ma molte altre sono le strade percorribili; *Altri libertini* è però una tappa obbligata nello studio dell'autore e fondamentale alla comprensione della sua opera. Questo lavoro non ha potuto procedere oltre nell'analisi degli altri testi per ragioni di tempo e di spazio, ma si prospetta come punto di partenza ideale per procedere nello studio dell'autore e non solo. Infatti *Altri libertini*, può essere un'ottima chiave d'accesso, non l'unica ovviamente, a un canone difficile da stilare e che richiede continue scelte di esclusioni e inclusioni, selezionate dal ginepraio della turbolenta fioritura di narrativa che si ha dagli anni '80 in poi.

---

<sup>3</sup> La Porta, cit., p. 11, corsivo dell'autore.

# Bibliografia

---

## Testi d'autore:

Arbasino Alberto, *L'anonimo lombardo*, Torino, Einaudi, 1973.

Burgess Anthony, *Arancia meccanica*, trad. it. Bossi Floriana, Einaudi, Torino, 1996.

Calvino Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

Celati Gianni, *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi, 1978.

Celati Gianni, *Romanzi, cronache, racconti*, Milano, Mondadori, 2016.

Piccolo Francesco, *La vita così com'è*, in Carver Raymond, *Cattedrale*, Torino, Einaudi, 2011.

Tondelli Pier Vittorio, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano, 1987.

Tondelli Pier Vittorio, *Opere. Romanzi, racconti, teatro*, Milano, Bompiani, 2005.

Tondelli Pier Vittorio, *Opere 2. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, Bompiani, 2011.

Tondelli Pier Vittorio, *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, Milano, Bompiani, 2021.

## Testi critici:

Antonelli Giuseppe, *Lingua*, in Zinato Emanuele, Afrifo Andrea (a cura di) *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011.

Arcangeli Massimo, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007.

Balestrini Nanni, Giuliani Alfredo, *Gruppo 63. L'antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002.

Barilli Renato, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000.

Calvino Italo, *Cibernetica e fantasmi*, in id., *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.

Canobbio Andrea, *Piccolo Abbecedario delle Occasioni (Per Arginare l'Oblio)*, in «Panta», n. 9, 1992.

Carnero Roberto, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 2018.

Chiamenti Massimiliano, *Scripta (cartacea) manent: varianti autografe in Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, in «The Italianist», 27, 2007.

Della Corte Federico, *Altri libertini e dintorni. Campo semantico della visibilità e impressionismo semantico*, in «Poetiche», 3, 2005.

Eco Umberto, *Ventinove*, in «Panta», n. 9, 1992.

Grendene Filippo, *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, Ri-uso, Storia*, Quodlibet, Macerata, 2021.

Krizova Karolina, *Un percorso verso l'io. Il personaggio-narratore di Altri libertini*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 13, 1999.

Lanzillotta Monica, *Gli svelamenti ironici di Dinner party di Pier Vittorio Tondelli*, in «Studi Novecenteschi», n. 84, 2012.

La Porta Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

Genette Gérard, *Frontiere del racconto*, in id., *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino, 1975.

Matt Luigi, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Matt Luigi, *Narrativa*, in Zinato Emanuele, Afriso Andrea (a cura di) *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011.

Orlando Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino, 1993.

Orlando Francesco, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino, 1997.

Rasy Elisabetta, *Condensazioni*, in «Panta», n. 9, 1992.

Renzi Anna Maria, «...un racconto e via!». *Ritmo narrativo e linguaggi extraletterari in Desperados di Pier Vittorio Tondelli*, in «Contemporanea», 7, 2011.

Sanguineti Edoardo, *Cannibali e no*, in Balestrini, Barilli (a cura di), *Narrative invaders!*, Genova, Costa & Nolan, 1997.

Simone Raffaele, *La Terza Fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

Testa Enrico, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

Viti Alessandro, *La scrittura giovanile. Autobahn di Pier Vittorio Tondelli*, in «Moderna», anno XII, 2, 2010.

Wahl François, *PVTTTPV*, in «Panta», n. 9, 1992.

## Manuali e strumenti:

Battaglia Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino, 1995.

Beccaria Gian Luigi (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004.

Benincà Paola, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in Renzi Lorenzo, Salvi Giampaolo, Cardinaletti Anna (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. I, Bologna, il Mulino, 2001.

Berretta Monica, *Ci vs. gli "a lui, a lei, a loro": un microsistema in crisi?*, in Franchi De Bellis Annalisa, Savoia Leonardo Maria (a cura di), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive. Atti del XVII Congresso Internazionale di Studi, Urbino, 11-13 settembre 1983*, Bulzoni, Roma, 1985.

Berretta Monica, *I pronomi clitici nell'italiano parlato*, in Holtus Günter, Radtke Edgar (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985.

Berretta Monica, *Il parlato italiano contemporaneo*, in Serianni Luca, Trifone Pietro (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 1994.

Bertinetto Pier Marco, *Come vi pare. Le ambiguità di come e i rapporti tra paragone e metafora*, in F.A. Leoni, M. R. Pigliasco (a cura di), *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X congresso internazionale di studi (Pisa 1976)*, Bulzoni, Roma, 1979.

Bertinetto Pier Marco, *Il verbo*, in Renzi Lorenzo, Salvi Giampaolo, Cardinaletti Anna (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. II, Bologna, il Mulino, 2001.

Ceserani Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Cini Monica, *I verbi sintagmatici in italiano: una proposta di descrizione*, in id. (a cura di) *I verbi sintagmatici in italiano e nelle varietà dialettali*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008.

- Coronedi Berti Carolina, *Vocabolario bolognese italiano*, Aldo Martello editore, Milano, 1969.
- Cortelazzo Michele, *Il parlato giovanile*, in Serianni Luca, Trifone Pietro (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 1994.
- Corti Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1997.
- D'Achille Paolo, *Sintassi nel parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci editore, 1990.
- De Mauro Tullio, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Utet, Torino, 2000.
- Ferrari Angela, *Linguistica del testo*, Roma, Carocci, 2014.
- Luperini Romano, Zinato Emanuele, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020.
- Malaspina Carlo, *Vocabolario parmigiano-italiano*, Parma, Carmignani, 1856-1859.
- Manacorda Giuliano, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1996)*, Roma, Editori Riuniti, 1967.
- Manzoni Gian Ruggero, Dalmonte Emilio, *Pesta duro e vai trànquilo. Dizionario del linguaggio giovanile*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Marazzini Claudio, *La lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano, 1980.
- Luperini Romano, *Dalla teoria della letteratura alla didattica: implicazioni e conseguenze*, in id., *Insegnare la letteratura oggi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2013.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Mortara Garavelli Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2018.
- Mortara Garavelli Bice, *Il discorso riportato*, in Renzi Lorenzo, Salvi Giampaolo, Cardinaletti Anna (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. III, Bologna, il Mulino, 2001.
- Perugini Marco, *La lingua della pubblicità*, in Serianni Luca, Trifone Pietro (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 1994.
- Piemontese Felice (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo, 1990.

Reboul Olivier, *Introduzione alla retorica*, Bologna, il Mulino, 2002.

Reboul Olivier, *La retorica*, Milano, Il Castoro, 2003.

Sabatini Francesco, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiana*, in Holtus Günter, Radtke Edgar (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985.

Salvi Giampaolo, *La frase semplice*, in Renzi Lorenzo, Salvi Giampaolo, Cardinaletti Anna (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. I, Bologna, il Mulino, 2001.

Scalise Sergio, *La formazione delle parole*, in Renzi Lorenzo, Salvi Giampaolo, Cardinaletti Anna (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. III, Bologna, il Mulino, 2001.

Sforna Carlo, *Verbi procomplementari: un'analisi descrittiva e una proposta didattica*, [Tesi di laurea non pubblicata], Università per Stranieri di Perugia, 2018-2019.

Simone Raffaele, *Esistono verbi sintagmatici in italiano?*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 3, 1996.

Vanelli Laura, *La deissi*, in Renzi Lorenzo, Salvi Giampaolo, Cardinaletti Anna (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. III, Bologna, il Mulino, 2001.

Viviani Andrea, *I verbi procomplementari tra grammatica e lessicografia*, in «Studi di grammatica italiana», v. XXV, 2006.

Voghera Miriam, *Dal parlato alla grammatica. Costruzione e forma dei testi spontanei*, Roma, Carocci, 2017.

## Sitografia:

I siti sono stati visitati un'ultima volta in data 12/10/2022.

Bellina Massimo, *Mangiarsi una pizza, fumarsi una sigaretta, ascoltarsi una canzone...*, sezione *Consulenza linguistica* del sito dell'Accademia della Crusca, 2016:

<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/mangiarsi-una-pizza-fumarsi-una-sigaretta-ascoltarsi-una-canzone/1123>.

Sara Bonfili, *Analisi neoretorica del testo narrativo di Pier Vittorio Tondelli*, intervento alla settima edizione del *Seminario Tondelli*, Correggio, Palazzo dei Principi, 15 dicembre 2007, database del *Centro di documentazione Pier Vittorio Tondelli*:

<https://tondelli.comune.correggio.re.it/wp-content/uploads/2021/12/bonfili.pdf>.

D'Achille Paolo, *“Certo che sì!” “Solo che...”*, sezione *Consulenza linguistica* del sito dell'Accademia della Crusca, 2020:

[https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/certo-che-s-solo-che/2857?fbclid=IwAR1skPv25-Uk1BW92BUJrH9XaPqL\\_JZcNNtkuKdb3E5kLuDRVhGFsca2I](https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/certo-che-s-solo-che/2857?fbclid=IwAR1skPv25-Uk1BW92BUJrH9XaPqL_JZcNNtkuKdb3E5kLuDRVhGFsca2I).

Pisaneschi Lorenzo, *Di cosa parliamo quando parliamo di Altri libertini?*, intervento alla diciannovesima edizione del *Seminario Tondelli*, Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2019, database del *Centro di documentazione Pier Vittorio Tondelli*:

[http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/2a5e507058b43a8ec1258543003aac06/\\$FILE/Lorenzo%20Pisaneschi%20revisionato.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/2a5e507058b43a8ec1258543003aac06/$FILE/Lorenzo%20Pisaneschi%20revisionato.pdf).

Simone Raffaele, *Costruzione causativa*, *Enciclopedia dell'Italiano Treccani*, 2010:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/costruzione-causativa\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/costruzione-causativa_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/).

Setti Raffaella, *Uso avverbiale degli aggettivi*, sezione *Consulenza linguistica* del sito dell'Accademia della Crusca, 2002:

<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/uso-avverbiale-degli-aggettivi/71>

Setti Raffaella, *L'articolo prima di un prenome*, sezione *Consulenza linguistica* del sito dell'Accademia della Crusca, 2003:

<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/larticolo-prima-di-un-prenome/98>.

*Vocabolario online Treccani*: <https://www.treccani.it/vocabolario/>.