

Guglielmo Pispisa

## **Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali.**

La vicenda artistica, oltre che umana, di Pier Vittorio Tondelli riserva molteplici aspetti di estremo interesse per chi voglia indagarla sotto il profilo dello sviluppo e della ricerca di identità dell'autore. E invero, ripercorrendone l'intero itinerario artistico, si ha l'impressione di trovarsi dinanzi a un paradosso, ossia la storia di uno scrittore che arriva alla pubblicazione e al successo in giovane età, forte di una piena sicurezza in se stesso e nel proprio uso del mezzo narrativo, un autore dunque completo e già dal principio con un'impronta fortemente definita, mentre col passare degli anni e dei libri questa immediata riconoscibilità estetica e tematica pare smarrirsi. Sia da un punto di vista meramente stilistico che da quello della riflessione esistenziale, Tondelli si avventura via via su percorsi sempre più incerti e accidentati; l'autore che dava l'impressione d'esser «nato imparato» procede passo dopo passo nel disimparare tutto quel che sembrava essergli stato naturalmente infuso. Nel corso di un pellegrinaggio che lo conduce sia nella vita reale che in quella narrata in giro per l'Europa attraverso spazi e luoghi geograficamente definiti, e contemporaneamente lungo un sentiero di decostruzione interiore rigorosa, l'autore di Correggio sconterà la freddezza di una critica che non lo ha mai compreso fino in fondo e il progressivo disinteresse di un pubblico che non riconosce più la scrittura che un tempo aveva apprezzato. L'acquisizione di una più profonda consapevolezza riguardo alla propria identità religiosa e sessuale non conduce a un risultato univoco, ma frammentario e sfaccettato, più complesso e meno vendibile, eppure più umanamente e artisticamente coinvolgente.

La diffidenza in effetti ha caratterizzato fin dal principio l'accoglienza riservata a Tondelli da una parte influente della critica letteraria italiana sua contemporanea. Come ricorda Enrico Palandri nella prefazione di un

fortunato saggio di Roberto Carnero<sup>1</sup>, l'attenzione che Tondelli dedica agli aspetti leggeri della vita degli anni ottanta gli vale la disapprovazione, fra i tanti, di Goffredo Fofi e della sua rivista "Linea d'ombra", che conservava un'idea profondamente militante della letteratura.

Si segna quindi una distanza generazionale con le ortodossie e le identità politiche che hanno caratterizzato gusti e apparati critici solo fino a qualche anno prima ritenuti imprescindibili.

C'è ad esempio un certo trattamento di sufficienza riservato all'autore da alcuni importanti esponenti del Gruppo 63, come Alberto Arbasino e Angelo Guglielmi (quantomeno in una prima fase), che probabilmente non gli perdonano la lontananza da una concezione della letteratura fortemente connotata in senso teorico e progettuale come la loro, della quale a Tondelli non interessa farsi continuatore. Egli stesso infatti sosteneva «Ho l'impressione che alcuni critici del Gruppo 63 percepiscano che qualcosa gli sta sfuggendo di mano e non è più sotto il loro controllo»<sup>2</sup>. Mi sento di aggiungere che i membri del Gruppo 63 dimostratisi critici verso la prosa di *Altri libertini* verosimilmente ne hanno valutato con severità eccessiva la "facilità" di lettura, una attenzione al lettore e alla sua comprensione del testo che essi avevano da tempo bandito sul presupposto di una presunta impossibilità di rappresentare la realtà in termini naturalistici<sup>3</sup>. L'indirizzo al quale si orienta Tondelli invece è quello di stare ben dentro il suo tempo, di cantarne le evoluzioni senza remore o snobismi blasé.

L'attenzione che il correggese dedica al rapporto con l'esterno, con i lettori, e al suo modo di porgersi a essi è parte integrante del suo stesso stile. L'*ethos*, ossia l'immagine che il narratore-oratore offre di sé per mezzo del discorso narrativo con cui influenza il lettore-ascoltatore, diventa cruciale. Tutta la prima parte della sua opera letteraria è tesa a curare quell'immagine, a renderla convincente e inconfondibile, a sollecitare l'attenzione del lettore – a cui infatti non di rado il narratore si rivolge apertamente e metanarrativamente – tramite uno stile che non è affatto gergale nel senso di

---

<sup>1</sup> Mi riferisco naturalmente alla prefazione di Enrico Palandri a Roberto Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara, 1998

<sup>2</sup> Pier Vittorio Tondelli, *Opere*, II, a c. di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano, 2001, p.1001.

<sup>3</sup> Si veda in proposito Angelo Guglielmi, *Il romanzo e la realtà*, Bompiani, Milano, 2010.

incomposto e sregolato. La gergalità della lingua di *Altri libertini* (e di *Pao Pao*) è infatti tutt'altro che fuori controllo. È una costruzione letteraria studiata appositamente per colpire l'attenzione di un certo tipo di lettore (giovane, amante della cultura pop, incurante dei pregiudizi di genere sessuale e letterario, deluso o annoiato e comunque respinto dalla politica). In questo sta la generazionalità di Tondelli, nell'aver fatto consapevolmente da collettore stilistico per i gusti di una generazione, quella degli anni ottanta, che proprio guidata dalle sue indicazioni e dalle sue parole ha cominciato ad avvedersi di avere un gusto.

È una scrittura che si potrebbe definire studiamente performativa, che fa propaganda di sé, che tende a far proseliti fra i lettori, i quali si sentono chiamati a far parte di una comunità. C'è il piacere di essere e sentirsi eleganti, ricercati, protagonisti della propria scrittura, senza alcuno sforzo di mimesi da parte del narratore, che invece gode a essere ben visibile per il lettore. C'è un nuovo dandysmo della parola, di cui Tondelli si fa portatore e interprete, i cui antecedenti letterari immediati, rivelati a più riprese dallo stesso autore sono Alberto Arbasino e Gianni Celati, fra gli italiani, e, all'estero, fra gli altri, Jack Kerouac e Louis Ferdinand Céline.

Da *Biglietti agli amici* in avanti si inaugura però una fase molto diversa. Si direbbe che alla metà degli anni ottanta – siamo appunto nel 1986, ma la gestazione del libro comincia nel 1984<sup>4</sup> – Tondelli abbia già superato quella tendenza alla spettacolarizzazione che è stata fino a quel momento (e certo sarà ancora per qualche anno) la cifra stilistica più evidente di un'intera società. Questo cambio di passo sembra però dovuto più a una istanza interiore connessa a motivi squisitamente personali – il compimento del trentesimo anno d'età, la consapevolezza via via più pressante del tempo che passa, il bisogno di recuperare un dialogo con se stesso attraverso la solitudine del viaggio e del ritorno – che non a una analisi del mondo esterno.

Nei *Biglietti*, come nel successivo *Camere separate*<sup>5</sup>, il fulcro è la ricerca di una nuova identità nel cruciale momento di passaggio all'età adulta, l'età

---

<sup>4</sup> Massimo Canalini (a c. di), *Tondelli e la religione. Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, Transeuropa, Ancona, 2004, p. 44.

<sup>5</sup> Almeno nella metà dei *Biglietti* ci si riferisce a viaggi, città e luoghi specifici mentre *Camere separate* è interamente costruito sull'esperienza di elaborazione di un lutto attraverso un pellegrinaggio laico per i luoghi d'Europa che sono stati importanti nella vita del protagonista.

della responsabilità e del principio della decadenza. La parola si rastrema, viene estenuata in un esercizio di economia e disciplina semantica sempre più stretto.

Questa economia dell'espressione, che bilancia la generosità con la quale Tondelli rivela una porzione reale del suo mondo e del suo sentire, trova una nuova sponda letteraria in uno dei libri più atipici di uno dei critici più influenti di quegli anni: *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes. Generoso Picone fornisce una valida chiave di lettura delle intenzioni di Tondelli attraverso la cartina di tornasole dell'opera di Barthes<sup>6</sup>, avendo riguardo, fra le molteplici definizioni di cui è composto quel monologo sui sentimenti in forma enciclopedica che è *Frammenti*, al concetto di *fading*, la dissolvenza, il processo per il quale l'amato si sottrae a ogni contatto con colui che lo ama. Mi permetto qui di aggiungervi anche un altro tema, trattato dal critico francese, quello dell'Esilio<sup>7</sup>, termine che Tondelli non usa, ma la cui impronta compare in filigrana in tutti i suoi scritti del periodo.

Barthes riflette sulla necessità di procedere a un esilio dal proprio immaginario nel momento in cui ci si decida a liberarsi dalla propria ossessione amorosa. In questo momento il correggese passa da una scrittura che insiste sul confronto con il quotidiano e la contemporaneità<sup>8</sup> a un atteggiamento maggiormente contemplativo e introiettato che modifica il suo lavoro a partire dalla maniera di accostarvisi.<sup>9</sup>

Ciò che Tondelli sperimenta dal 1985-86 in avanti (prendiamo per riferimento convenzionale il periodo precedente l'uscita di *Biglietti agli amici*) è allora un esilio dall'Immaginario che va inteso come allontanamento definitivo da un metodo di lavoro e di interpretazione della realtà. L'oggetto amato nel suo caso è una poetica, una visione del mondo e, attraverso di questa, una precisa configurazione del suo ruolo di intellettuale. Fino a qui Tondelli è stato a detta di molti il cantore della sua generazione e uno dei

---

<sup>6</sup> Generoso Picone, *Stazioni di sosta*, in "Panta", n. 9, Bompiani, Milano, 1992, pp. 84-90.

<sup>7</sup> Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 2005, p. 87-89.

<sup>8</sup> *Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi*, in Pier Vittorio Tondelli, *Opere*, II, cit., pp. 943-944.

<sup>9</sup> Fulvio Panzeri, Generoso Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Theoria, Roma, 1997, p. 48.

più ascoltati interpreti dello spirito del tempo. Da qui in avanti però il suo atteggiamento cambia e il suo modo di leggere la realtà per trasporla sulla pagina, quantomeno nella scrittura narrativa, si trasforma. L'osservazione, quasi maniacale, dell'habitat che lo circonda cede il passo a un'indagine su se stesso portata avanti attraverso quell'isolamento errante del quale *Biglietti agli amici* costituisce un distillato di squisito rigore formale. Se prima il metodo di Tondelli è inclusivo e comporta un interesse onnivoro sul mondo, adesso egli opera una selezione ben più radicale dei suoi centri di interesse, che vengono valutati e raccontati da una prospettiva interiorizzata, assurgono cioè alla dignità della narrazione solo in quanto comportino una effettiva influenza sulla sfera interiore dello scrittore ed egli possa dunque darne testimonianza rendendo conto delle mutazioni emotive che gli hanno provocato. Ciò che si racconta non è tanto l'evento esteriore quanto gli effetti che l'evento esteriore ha prodotto in chi lo osserva, la trasfigurazione di quell'evento individuata grazie a una lente di ingrandimento rivolta contro lo stesso osservatore a coglierne i più minuti mutamenti. E il viaggio attraverso l'Europa settentrionale riportato in *Biglietti* e raccontato anche nel successivo *Camere separate* costituisce misura e banco di prova di questo nuovo metodo. Laddove in precedenza il viaggio – tema sempre presente negli scritti tondelliani – era strumento di estroflessione e sfogo di curiosità, ora è viatico alla conoscenza del sé. Basterebbero le sentitissime pagine su Berlino, la città che forse sopra tutte Tondelli sente affine, raccolte in *Un weekend postmoderno* e anche in altre pubblicazioni sparse<sup>10</sup>, per avvedersi che quando egli osserva l'impronta di quel luogo, il carattere dei suoi abitanti, intende in realtà parlare di ciò che è, che vorrebbe essere, che vorrebbe gli accadesse.

Con *Camere separate* Tondelli torna al romanzo e, sfruttando la focalizzazione del suo protagonista, si pone alcune domande retoriche molto eloquenti sul tema dell'identità sessuale e, per certi versi, inedite per lui:

Quale catastrofe iniziale ha permesso che l'Eros diventasse rintracciabile solo nell'ossessione della genitalità e non invece nel rispetto delle reciproche posizioni d'amore? Quante amicizie Leo ha visto finire, brutalmente, con dolore, perché uno dei due non concedeva il proprio corpo all'altro? Confinare la sessualità entro i dovuti limiti, circoscriverla, non è forse attribuirle il suo naturale rilievo?

---

<sup>10</sup> Si vedano quelle riportate in *Opere*, II, cit., pp. 927-939. Si tratta di brani che Tondelli ha scelto per una selezione antologica dedicata a Berlino pubblicata su "Nuovi Argomenti", n. 35, luglio-settembre 1990.

Tutti accusano Leo di non fare l'amore. E il primo ad accusarsi, tempo fa, è stato proprio lui. Da quando poi si sa che non fa l'amore con nessuno il suo peso sociale si è affievolito fino a scomparire [...]

E poi conclude:

Tutti dicono di amare, ma Leo pensa che chi ama veramente gli uomini e il mondo intero, gli alberi, i fiumi e gli animali, quell'unico uomo è l'eremita. E lui, a suo modo, è un monaco. Questa è la sua diversità. (p. 1093)

Mi sembra che due livelli distinti qui finiscano con l'essere confusi. Il discorso sul modo di vivere il sentimento, lo slancio verso gli altri, e la gestione della sessualità. Quando Tondelli chiama in causa «l'ossessione della genitalità» oppure le amicizie che il protagonista ha visto naufragare è all'essere gay che si riferisce, non semplicemente a una generica leggerezza dei costumi. Simili affermazioni dunque sono più pesanti di quanto non appaiano a prima vista. Quasi che l'autore si ritrovi a prendere atto – per non dire a convincersene – che l'unica via possibile per vivere serenamente la propria omosessualità, in pace con se stessi e con una prospettiva di recupero di una spiritualità di matrice religiosa-cattolica, sia quella di sperimentarne una versione depotenziata, non conflittuale, astratta, desessualizzata. Eppure una simile visione mal si accorda con le molteplici prese di posizione molto dure nei confronti di una società intrisa di un cattolicesimo miope che genera più pregiudizi che sollievo o salvezza; un tema che, lungo tutto il romanzo, l'autore esprime con convinzione e nitore argomentativo, dandogli forma tramite scelte narrative spesso felici.

Un siffatto dualismo pare in certa misura incongruo. *Camere separate* è però un romanzo con un impianto affatto singolare, nel quale il piano finzionale e quello di realtà si confondono con la naturalezza e la frequenza con cui la voce del narratore e quella del protagonista si sovrappongono l'una all'altra; un romanzo nel quale Tondelli usa la forma narrativa per parlare della sua esperienza o, quantomeno, della sua visione del mondo trasposta nell'esperienza del personaggio da lui creato. I processi mentali di Leo, il protagonista della storia, le sue valutazioni, la sua dimensione spirituale sono palesemente quelli di Tondelli, come testimonia il riutilizzo di brani scritti dall'autore in prima persona nei *Biglietti agli amici* o in altre sedi, che ritroviamo a dar sostanza alla voce e ai pensieri del personaggio<sup>11</sup>. Che si

---

<sup>11</sup> Scriverà l'autore a Françoise Wahl: «Sto lavorando a *Camere separate* strappandolo letteralmente dalla mia pelle. Ci sono pagine che ho orrore di scrivere e che batto sui tasti del mio computer urlando come sotto tortura...» in Pier Vittorio Tondelli, *Opere*, I, Bompiani, Milano, 2000, p. 1213.

voglia chiamarlo romanzo-confessione, romanzo-verità o in qualsiasi altro modo, la coerenza nella rappresentazione del mondo interiore del protagonista e la consequenzialità della sua evoluzione assumono un senso diverso rispetto a una qualsiasi altra opera di fiction. Proprio perché Leo non è un mero frutto di fantasia, ma è un “quasi Tondelli”, proprio perché, di Tondelli, Leo acquisisce gusti, bisogni e speranze, forse la sua non completa coerenza interiore rivela più che una forzatura artistica dell'autore, più che un difetto tecnico della sua scrittura, un supplemento di verità. A rassegnarsi alla sublimazione della sua identità sessuale pur di avere in cambio il conforto della religione, di un'idea religiosa condivisa con una larga comunità, non è Leo, ma proprio Tondelli. E le contraddizioni del personaggio Leo sono dovute al fatto che esso non è del tutto un personaggio, ma una delle forme nelle quali si esprime la personalità del suo autore. In questo particolare momento della sua vita Tondelli vuole credere in Dio e non in un Dio qualunque, vuole credere nel Dio della sua infanzia, della sua comunità di appartenenza, il Dio del luogo dove andrà a morire (tutto fa pensare che Tondelli conosca già le sue condizioni di salute e il suo destino alla stesura del libro). Se però non siamo disposti ad accettare le incoerenze di una figura finzionale, poiché le giudichiamo come altrettante cadute dell'opera che le contiene, non possiamo fare altrettanto con le incoerenze di un uomo in carne e ossa, la cui esposizione è indice di debolezza, forse, ma anche di onestà, e vanno dunque tenute nella giusta prospettiva e considerazione.

Il pericolo naturalmente è quello di confondere l'uomo con l'autore, l'opera con la vita, ma in questa fase della vita e dell'opera di Tondelli non è facile, e forse nemmeno proficuo, mantenere i due piani separati. A farlo si rischierebbe di ricavare una visione troppo incompleta per essere soddisfacente. Di contro è bene evitare certe esegesi unidirezionali che hanno condotto parte della critica ad attribuire al correggese intenti che non sempre gli appartenevano, fino a una rilettura della sua intera opera secondo una chiave confessionale<sup>12</sup>.

In merito alla trattazione delle tematiche omosessuali, soprattutto, è stato notato<sup>13</sup> come Tondelli sia stato fatto più volte oggetto di ridimensionamenti

---

<sup>12</sup> Mi riferisco naturalmente alla critica cattolica e in particolare, ma non solo, all'interpretazione fornita da Antonio Spadaro in *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano, 2002.

<sup>13</sup> Si veda il saggio di Luca Prono, *A Different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in “International Journal of Sexuality and Gender Studies”, vol.

o di esegesi forzate, a seconda del sistema valoriale di riferimento dei critici che di volta in volta se ne sono occupati. Curiosamente, tali atteggiamenti, tenuti da interpreti che per formazione e per obiettivi sono assai lontani fra loro, hanno spesso comportato, sia da un versante che da quello opposto, un risultato simile, ossia quello di mettere in ombra o fraintendere una componente che dovrebbe invece ritenersi di indiscusso rilievo nell'opera del correggese. E invero, diversi critici cattolici hanno fornito interpretazioni fin troppo parziali delle questioni relative alla sessualità messa in scena da Tondelli, orientandosi a cogliere anche nelle sue opere giovanili un segnale univoco di quel riavvicinamento alla religione, che sicuramente si realizzò nell'ultima parte dell'esistenza dell'autore. Di contro, alcuni critici gay hanno minimizzato la portata di Tondelli quale autore omosessuale, non giudicandolo sufficientemente affermativo e militante, e hanno altresì ignorato quella pulsione alla trascendenza che non va invece trascurata in quanto proiezione, atipica e interessante, della sua sessualità.

Nella multiforme carriera del correggese il tema omosessuale, com'è ovvio, ricorre spesso. Si riscontra però un graduale cambio di tono nell'affrontarlo dalle prime opere a quelle della maturità. In *Altri libertini* e *Pao Pao* i personaggi non si fanno condizionare dalla sessualità, non è quest'ultima a dominare le loro vite ma sono essi stessi a gestirla e a viverla con esibita naturalezza, mentre nell'ultima fase della sua parabola il tema sessuale, sempre più intrecciato con quello religioso, diventa centrale.

Al fine di chiarire l'interazione tormentosa fra sesso e religione in Tondelli, sarà utile menzionare la testimonianza di Pierre Riches, un sacerdote molto singolare, allievo di Wittgenstein e amico di artisti come William Burroughs, Giorgio Manganelli, Lou Reed, che è stato anche amico e consigliere spirituale dello scrittore di Correggio<sup>14</sup>. Riches formula senza mezzi termini una considerazione assai utile per comprendere la natura della religiosità di Tondelli e la profondità del dissidio interiore che essa gli ha causato:

---

5, n. 4, pp. 295-310, ottobre 2000, in traduzione sul sito web “Caro Pier – Studi gay”, <http://digilander.libero.it/CarMan/caropier/studies2.htm> col titolo *Un altro Pier: La riscrittura dell'omosessualità nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*.

<sup>14</sup> In *Tondelli e la religione. Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, cit., p.28. Riches è evidentemente la figura alla quale Tondelli si è ispirato per dare forma al personaggio di padre Anselme del suo romanzo *Rimini*.



Pier Vittorio era un uomo di preghiera, e negli ultimi anni usava certamente, per le sue preghiere, quel che i preti usano ogni giorno: le preghiere del breviario, composto in gran parte di Salmi [...] Pier Vittorio era un credente che credeva anche nella Chiesa. Non si trattava di un credente, per così dire, illuminista.

Ovviamente, la sua posizione di credente non avrebbe potuto che essere posta ai margini, considerato l'atteggiamento della Chiesa rispetto all'omosessualità, anche perché non è che Pier Vittorio rinunciassero al sesso, quando aveva vent'anni.<sup>15</sup>

Il Tondelli credente non si limita dunque ad avere fede in Dio; egli crede anche nella Chiesa, vi confida come istituzione, trova ristoro nella pratica dei suoi rituali, ed è da qui che muove il disagio di sentirsi scisso nel profondo della sua natura più intima fra le tensioni del corpo e quelle dell'anima.

Da un punto di vista strettamente laico, mi pare di poter dire che l'ostentato e leggero libertinaggio degli esordi va inteso semplicemente come la libera espressione di un libero pensatore e ardito stilista della scrittura che gioca con la provocazione anche per mero gusto artistico e che, data la giovane età e le connesse prospettive, non pensa ancora alla morte. Non mostra ancora la gravità che caratterizza invece il secondo Tondelli, non perché ancora lontano dalla Grazia che lo folgorerà sulla via di Damasco solo più in là, come sostenuto da qualche critico cattolico<sup>16</sup>, ma perché le vicende reali della sua vita non lo hanno ancora portato a problematizzare la sua condizione esistenziale. Gli scritti dell'ultimo Tondelli, invece, grondano morte a ogni pagina. Rappresentano lo strumento eletto, l'unico che l'autore abbia mai avuto e voluto, per cercare e fornire una risposta alla domanda suprema ormai non più rinviabile, e all'umano timore che ne consegue. Tondelli si appresta a scrivere *Camere separate* già probabilmente conscio del suo destino<sup>17</sup>, e ciò deve tenersi nella debita considerazione per mettere in prospettiva il tono e i temi che ricorrono in quest'ultimo romanzo.

---

<sup>15</sup> Ivi, pp. 31-32.

<sup>16</sup> Antonio Spadaro, *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in "La civiltà cattolica", 1995, IV, pp. 30-43.

<sup>17</sup> L'unica affermazione precisa ed esplicita al riguardo, data la comprensibile riservatezza tenuta sul tema dalle persone più vicine all'autore, pare sia la testimonianza di Pierre Riches, che rivela come lo scrittore lo avesse informato di essere sieropositivo nel novembre del 1989; in *Tondelli e la religione. Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 50. Si può dunque ragionevolmente ritenere che lo scrittore sapesse della sua malattia (o almeno ne avesse il sospetto) già prima di iniziare la stesura di *Camere separate*, sia in considerazione della prossimità della pubblicazione dell'opera a tale data,

Dall'altra parte, a testimonianza di una eccessiva rigidità ideologica di segno opposto, che invece tende a escludere lo scrittore dal consesso degli autori omosessuali che hanno trasposto con piena consapevolezza la diversità sessuale nelle loro opere, vi sono approcci come quello di Giovanni Dall'Orto<sup>18</sup> che dipinge Tondelli, troppo semplicisticamente, come un gay represso che ha rinnegato la cultura gay in nome di una fantomatica e irraggiungibile cultura universale dietro la quale avrebbe celato la mancanza di accettazione della propria condizione.

Le occasioni in cui l'autore si lascia andare ad affermazioni che rivelano insofferenza all'idea di essere inserito nell'ambito di una letteratura omosessuale, ovvero la messa in discussione del reale valore di una cultura gay di ampio respiro, pur senz'altro ricorrenti nell'ultimo periodo di vita dello scrittore, non vanno però interpretate in maniera troppo drastica. Non pare infatti possibile indagare gli aspetti psicologici e più intimi della sessualità di Tondelli, del suo grado di accettazione di essa, del suo modo di viverla, sulla sola base dei suoi comportamenti e dichiarazioni pubbliche (cosa che Dall'Orto fa, mi pare, con eccessiva e sbrigativa disinvoltura).

Al fine di allontanarsi dalla prospettiva appena descritta dalla quale buona parte della critica italiana ha analizzato Tondelli<sup>19</sup>, quantomeno in merito all'interpretazione dei risvolti omosessuali delle sue opere, può essere utile accostarsi alla lettura che qualche critico straniero esperto di *queer studies* ha dato della medesima questione. In particolare Derek Duncan si è

---

sia dai riscontri di Massimo Canalini che, in una nota prodromica alla pubblicazione dei volumi di documenti e testimonianze raccolti sotto il titolo *Tondelliana* (entro cui è compreso il volume appena citato), riferisce di un compagno di Tondelli scomparso per AIDS già nel 1986, cui sarebbe ispirato il personaggio di Thomas e che nella vita reale si sarebbe chiamato Mario: Massimo Canalini, *Su Piero. Gli anni con Tondelli al Dams di Bologna*, reperibile in rete al sito dello scrittore Enrico Brizzi [http://www.enricobrizzi.it/canalini\\_su\\_piero.htm](http://www.enricobrizzi.it/canalini_su_piero.htm).

<sup>18</sup> Giovanni Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, in "Babilonia", Febbraio 1992, pp. 21-23.

<sup>19</sup> Mi riferisco non soltanto alla critica cattolica e a quella gay, ma anche ad altri interpreti, non caratterizzati dogmaticamente e senz'altro di vedute ampie, che però hanno circoscritto, nelle loro analisi, la portata omosessuale dell'opera tondelliana in favore di una lettura meno settoriale, come ad esempio Claudio Piersanti in *Nel mondo di un altro*, in "Panta", n. 9, 1992, cit., pp. 94-101, o lo stesso Aldo Tagliaferri in *Intorno a Tondelli. Testo e contesto. (Conversazioni con Massimo Canalini)*, cit. p. 105.

soffermato sull'argomento in modo diretto e consapevole dei preconcetti e degli stereotipi di genere che hanno spesso caratterizzato la critica italiana. In un saggio del 2006<sup>20</sup>, Duncan ha riconosciuto – e, aggiungerei, ha dato quasi per scontato, rivelando una radicale diversità di punto di vista rispetto a molti suoi colleghi italiani – che il problema della manifestazione pubblica dell'omosessualità è elemento cruciale per una corretta comprensione dell'opera di Tondelli e del modo in cui essa è stata percepita all'esterno, poiché il suo lavoro appare al critico britannico come del tutto ed evidentemente incentrato sull'omosessualità, sul modo in cui essa viene espressa e sui significati che diffonde. Il corpo maschile viene esposto e utilizzato come terreno di confronto per formulare e mettere alla prova rivendicazioni sociali che sovvertono la concezione corrente di individuo e della sfera di diritti a esso connessa. Lungi dal soffermarsi sulla presunta forza provocatoria degli scandalosi contenuti del primo Tondelli, che probabilmente da un approccio anglosassone non paiono così dirompenti<sup>21</sup>, nella sua disamina, Duncan traccia una linea di demarcazione fra la rappresentazione dell'omosessualità dell'autore nella prima fase della sua carriera, nel romanzo *Pao Pao*, e nella seconda fase, corrispondente a *Camere separate*. Nella prima opera vi è il racconto di un'omosessualità vissuta come marginalizzazione sociale ulteriore all'interno della realtà già di per sé marginale e repressiva del mondo militare. Entro di esso, la piccola e gioiosa comunità gay di cui il protagonista fa parte vive il proprio stato non come mezzo per trascendere la costrizione che le viene istituzionalmente imposta, ma come approccio finalizzato a un compromesso o, al più, come piccola forma di resistenza interiore e sottotraccia rispetto a un contesto che perlopiù la ignora. Riguardo a *Camere separate*, invece, Duncan propone una interpretazione poco diffusa, quando non addirittura avversata soprattutto dalla sponda critica più vicina alla famiglia dell'autore, secondo la quale l'aspetto più rilevante del romanzo sarebbe da individuare nel tentativo di creare un discorso significativo che implichi l'identità omosessuale maschile e

---

<sup>20</sup> Derek Duncan, *Reading & Writing Italian Homosexuality. A case of possible difference*, Ashgate Publishing, Aldershot, 2006.

<sup>21</sup> Al riguardo si veda anche l'opinione di Jennifer Burns, che ridimensiona provocatoriamente la portata dei contenuti osceni di *Altri libertini* (prescindendo forse troppo dal contesto sociale in cui quella rappresentazione si innesta), in *Code-breaking. The demands of interpretation in the work of Pier Vittorio Tondelli*, in "The Italianist", 20, 2000, p. 253-273.

l'AIDS inteso come tema sociale.<sup>22</sup> Viene lasciata aperta la questione se il discorso proposto da Tondelli attraverso la narrazione rappresenti una nuova strategia espressiva di resistenza ovvero di acquiescenza rispetto alla considerazione generale del problema, ma non viene messo minimamente in dubbio che il senso profondo dell'opera (e dell'intera attività narrativa di Tondelli) riguardi la rappresentazione della marginalizzazione omosessuale.

Da una prospettiva nazionale, nella quale l'approccio militante dei *gender studies* non è stato ancora adeguatamente metabolizzato, l'interpretazione di Duncan può forse apparire troppo schematica, ma essa ha l'indubbio pregio di fornire con semplicità e senza supponenza la lettura che, sorprendentemente, mancava quasi del tutto nel panorama critico italiano. Che l'opera di Tondelli sia incentrata su temi universali come l'amore, il rapporto di coppia, la perdita, la morte, l'elaborazione del lutto, il senso religioso, infatti, non dovrebbe distogliere l'attenzione dal fatto che tutti questi temi sono sempre, costantemente declinati da un punto di vista omosessuale. Quando l'autore parla delle remore di Leo a concedersi completamente in un rapporto quotidiano e routinario col partner, è alle dinamiche di desiderio e di relazione di una coppia omosessuale che si riferisce. Così come, laddove il discorso si sposta sul senso di perdita per la morte dell'amato, la straniante solitudine che ne deriva scaturisce dalla particolare condizione del superstite di una coppia gay che, oltre al lutto e al dolore, deve fronteggiare l'irrilevanza del suo statuto giuridico di fronte alla società<sup>23</sup>. La rappresentazione del corpo, anche e soprattutto del corpo sofferente e dilaniato dalla malattia, è inteso in tutto e per tutto da un'ottica omosessuale<sup>24</sup>. Il problema religioso, infine, è integralmente incentrato sulla questione del trovare un modo di vivere la fede cattolica senza rinunciare alla propria sessualità gay, ed è forse il campo nel quale l'esperienza e il punto di vista omosessuale dell'autore si fanno più stringenti e imprescindibili per lo sviluppo di ogni plausibile argomentazione in merito.

---

<sup>22</sup> Sulla stessa linea già nel 1995 si era espresso Joseph Cady, *AIDS Literature*, in *The Gay and Lesbian Literary Heritage*, a c. di Claude J. Summers, Holt, New York, 1995, pp. 16-20.

<sup>23</sup> Ci si riporta al riguardo al saggio già menzionato di Luca Prono, *A Different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in "International Journal of Sexuality and Gender Studies", cit.

<sup>24</sup> Si veda in proposito Walter Llewellyn Bullock, *Leo's passion: suffering and the homosexual body in Pier Vittorio Tondelli's Camere separate*, in "Italian Studies", vol. 62, ed. 1-2, Heffers Printers, Cambridge, 2007, p. 95-109.

Che si propenda dunque per l'idea di un autore irrisolto sotto il profilo della omosessualità e della gestione della percezione della propria opera, oppure che si preferisca una visione più pacificata, in accordo con l'ecumenismo di certa critica cattolica, non può in nessun caso negarsi che il punto di vista attraverso il quale viene proposto ogni tema dell'opera di Tondelli, in particolare nel suo ultimo romanzo, è strettamente riconducibile a quello di un soggetto gay. Sovvertire questo dato di partenza equivale a sottovalutare o addirittura misconoscere il senso intero del suo lavoro.

### **Una provocazione per concludere**

In un brano molto acuto raccolto nel numero di “Panta” del 1992 dedicato alla memoria dell'autore, Mario Fortunato formula un'ipotesi interpretativa originale e interessante<sup>25</sup>. Nota come Tondelli, fin dalle prime prove narrative, metta in campo un gioco di maschere stratificando la costruzione finzionale su dati che paiono appartenere alla realtà dell'autore, mentre ne sono invece lontanissimi. Egli «usa la gergalità, lo “sporco”, il “basso” (con tanto di omaggi bukowskiani e vitalistici), contemporaneamente [...] prendendone le distanze». Nonostante l'apparente biografismo, dunque, l'autore procede a un'operazione di artificio, di mimesi e configurazione di un io letterario che, ad onta di ogni suggerita corrispondenza con la realtà, è completamente falso. Questo travestimento avverrebbe sia in *Altri libertini* che in *Pao Pao* che in *Rimini* e rivelerebbe un'idea di letteratura come strumento di mediazione fra l'autore e la realtà che non va raccontata se non previo il sistematico occultamento di sé, perché «Tondelli non accetta comunicazione senza mediazione: per questo trova “intollerabile” che qualcuno (noi lettori) voglia “addentrarsi nella sua pelle e nei suoi nervi”».

Per Fortunato, però, con *Camere separate* il gioco di mimesi viene spinto oltre un limite estremo. Questa tensione costante a minimizzare il vero sé dell'autore, a comprimerlo, a nullificarlo e abradarlo per far posto all'invenzione romanzesca favorisce il sorgere di una narrazione che non finge nemmeno più di essere impalcatura entro la quale si scorge l'edificio della realtà, ma diventa essa stessa edificio, essa stessa realtà, sostituendosi all'originale ormai inesistente o irrilevante. Dietro la maschera si trova una nuova maschera che ne cela un'altra ancora. Il gioco si è a tal punto raffinato da imporre all'interprete di chiedersi se «la maschera è giunta ad aderire sul volto del suo autore al punto di non essere più maschera ma pelle e carne viva», per poi concludere che

---

<sup>25</sup> Mario Fortunato, *Le parole in maschera*, in “Panta”, n. 9, 1992, cit., p. 117-122.

È la scoperta di questa “realtà”, della sua irriducibile violenza interna, ciò che fa forse di *Camere separate* il romanzo più coraggioso e insieme meno riuscito di Tondelli. Perché, nel mentre l'autore sfonda il suo personale “muro del suono” per scoprire che l'ultimo travestimento corrisponde con l'io, e la nuova maschera scelta ha così finito con l'aderire al proprio volto segreto, gelosamente segreto, in quell'istante tutto si sgretola e perde di senso. Il gioco è svelato, coraggiosamente: ma è anche finito. Senza il filtro della distanza, la consapevolezza letteraria di Tondelli non può che giungere a un punto estremo: è un punto di non ritorno. Il romanzo non racconta più se stesso (le proprie “forme”): ma prova a raccontare il suo autore come “realmente” è.<sup>26</sup>

Quel che ne deriva, dunque, per Fortunato è un definitivo cortocircuito fra identità e scrittura dal quale non è più possibile uscire, o, almeno, uscir sani.

L'ipotesi è senz'altro suggestiva ed è resa ancora più sinistramente affascinante dal destino di morte che attendeva Tondelli alla conclusione di quello che sarebbe stato il suo ultimo romanzo, quasi che il limite artistico ed espressivo dell'autore, il punto di non ritorno individuato da Fortunato, abbia trovato corrispondenza nel raggiungimento del limite biologico dell'uomo, o ne sia addirittura stato la causa.

Provo a proporre una variante sullo stesso tema. Dalla dedizione assoluta di Tondelli alla propria arte, dal modo pervasivo col quale ha scelto di interpretare il suo ruolo di scrittore, di intellettuale, di testimone – un ruolo a cui teneva sopra ogni altra cosa, se n'è avuta prova in più di un'occasione – pare di potersi dire che per lui il primato della scrittura sulla realtà non sia mai stato in discussione. In un passaggio rivelatore di *Camere separate*, Thomas dice a Leo (ossia all'alter ego di Tondelli): «Tu mi vuoi tenere lontano per potermi scrivere. Se io vivessi con te, non scriverei le tue lettere. E non mi potresti pensare come un personaggio della tua messinscena». C'è in questa sentenza molto del metodo esistenziale di Tondelli.

Se è vero che la mimesi, il gioco finzionale sicuramente presente in *Altri libertini*, in *Rimini* e, secondo Fortunato, anche in *Pao Pao*, porta Tondelli, in una inesausta sovrapposizione con i suoi personaggi, a fingere (lasciar credere) di essere ciò che non è pur di rendere più credibile la propria voce narrante, di fronte al disvelamento del vero io dell'autore in *Camere separate* sorge legittimo un dubbio. Fortunato sostiene che quello che viene salutato come un nuovo corso nella narrativa del correggese, pregno di maggior

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 121.

consapevolezza di sé e quindi più libero dagli infingimenti narrativi, più vero, sia in realtà dovuto alla riproposizione di una versione estrema del medesimo gioco mimetico, una versione talmente sofisticata per la quale la maschera scelta aderisce perfettamente al volto nascosto dell'autore e, così facendo, lo svela. Forse si può andare ancora oltre.

Le prime maschere di Tondelli erano artifici completi, ipotesi di esistenze, esperienze e caratteri altri sperimentati narrativamente dal loro creatore. *Camere separate* è – deve esserlo per forza, non essendovene successive – l'opera della maturità. Con la maturità subentra l'accettazione (di quel che si è ma anche di quel che non si è) e questo comporta la somiglianza della nuova maschera all'originale. Tondelli non ha più bisogno di maschere distanti da sé, necessita anzi del contrario, di esplicitare la propria accettazione raccontandosi il più possibile. Una maschera però rimane sempre una maschera; anche se sembra delineare un sembiante che combacia col viso da essa celato, in realtà quel volto, il volto che si è prestatato al calco della maschera, è comunque diverso. È già mutato, è più vecchio. Probabilmente è più banale.

Se è vero allora che Tondelli tiene più alla scrittura che alla vita, più all'immagine del reale che al reale, non può darsi che anche in *Camere separate* egli romanzi la sua stessa interiorità in un estremo mascheramento? Non sarebbe, in questo caso, la maschera che aderisce perfettamente al volto dell'autore rivelandone le sembianze, ma il volto stesso a essere modellato per aderire perfettamente alla maschera. *Camere separate* sarebbe dunque il racconto di un io reale che diviene romanzesco in quanto appositamente educato, costruito, estetizzato in modo da poterlo pubblicamente mettere a nudo senza rinunciare all'arte, che è e rimane il fine ultimo. Come se Tondelli avesse lavorato su se stesso con uno strenuo esercizio psicologico, al fine di diventare ciò che aveva intenzione di descrivere<sup>27</sup>, in una sorta di estremo omaggio tributato dalla realtà all'arte.

---

<sup>27</sup> Massimo Canalini nel già menzionato libro intervista con Aldo Tagliaferri *Intorno a Tondelli. Testo e contesto. (Conversazioni con Massimo Canalini)*, cit., ha addirittura ipotizzato con insistenza e a più riprese che Tondelli non sia mai nemmeno stato omosessuale e che la sua sia stata solo una finzione di sapore e motivazioni letterarie. Si tratta di una speculazione priva di effettivi riscontri, che ritengo del tutto infondata (non ci crede fino in fondo nemmeno Canalini), ma il semplice fatto che un simile dubbio sia affiorato alla mente di un conoscente (se non proprio intimo amico) dell'autore pare significativo del carattere dell'uomo e del suo multiforme ed enigmatico rapporto con la realtà e con l'arte.