

Pier Maria Bocchi

Dalle pagine di Pier Vittorio Tondelli non è mai stato tratto un film. Tondelli sfiora il cinema soltanto una volta, con il soggetto – scritto con il regista – di *Sabato italiano* (L. Manuzzi, 1992), poi però profondamente rimaneggiato dalla sceneggiatura di Marco Tullio Giordana, Angelo Pasquini e lo stesso Manuzzi, alla quale peraltro Tondelli non partecipa, un po' per disinteresse, un po' per la malattia che l'ha portato alla morte. All'indomani del successo di *Rimini* lo scrittore prende in considerazione l'ipotesi di un adattamento cinematografico del suo terzo romanzo, ma l'abbandona subito; e anche alla candidatura dei fratelli Vanzina, che lo vogliono portare sullo schermo, egli resiste, rifiutandola<sup>1</sup>. Troppa esposizione, il cinema, probabilmente. Tondelli è un timido, non un trasgressivo; per dirla con Giovanni Dall'Orto, ha «un gran bisogno di discrezione, quiete e affetti quotidiani»<sup>2</sup>. Il successo e le polemiche editoriali lo travolgono suo malgrado. Tondelli non è Busi, non ne ha lo spirito impetuoso, la smania di protagonismo. Il cinema forse, al pari del clamore mediatico, lo spaventa. Il grande schermo è troppo grande; e il piccolo, quello della televisione, è troppo demonizzato ed eccessivo per un autore schivo.

Tuttavia, se a Tondelli il cinema sta esageratamente largo, a tal punto da non “trovarcisi” (fino alla rinuncia totale), negli anni Ottanta e Novanta – al netto dell'occasione vanziniiana – è il cinema stesso che sembra respingere qualunque evenienza tondelliana. Il cinema italiano di questo ventennio sceglie di astenersi dall'immaginario dello scrittore di Correggio. Forse è diffidente, senza dubbio ne è intimorito (per conformismo, per omologazione, probabilmente per omofobia). Le immagini tondelliane non aderiscono alle immagini di un cinema che, anche quando apparentemente affine, finisce per deviare, distrarsi, talvolta corrompersi. Non per scelta: direi piuttosto per naturale e non astiosa avversione. Il cinema è non-disposto ad accogliere un mondo tanto “volgare” (*Altri libertini*) quanto introspettivo (*Camere separate*), scandaloso e schietto, diretto e contemporaneamente sfuggente (*Rimini*); un mondo che ha le generalità chiare e riconoscibili eppure risulta ingombrante e socialmente – oltre che “politicamente” – ingestibile.

Nell'epoca della sua massima eco, Tondelli è costantemente e ostinatamente allontanato dal mercato delle immagini. Nel cinema italiano degli anni Ottanta e Novanta il tondellismo è, nel migliore dei casi, un semplice sfondo: non è tradito, dal momento che non è evocato;

1 Si veda il saggio di Gabriele Rigola contenuto in questo stesso speciale.

2 G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate: Pier Vittorio Tondelli (1955-1991)*, <http://www.giovanidallorto.com/biografie/tondelli/tondelli.html>.

non è elaborato, non è citato, non è né trattato né tradotto. Cinema e tondellismo non dialogano. Se c'è comunicazione, si tratta quasi sempre di un'intesa superficiale. Di facciata. Nel cinema italiano Tondelli è tutt'al più ridotto a cornice; è un cliché paradigmatico sotto forma di vago sentire, un modulo impercettibile e inconscio. Facile ad esempio pensare tondelliana la provincia ascolana, stanca e opaca, di *Il grande Blek* (G. Piccioni, 1987), dove la gioventù sceglie una ribellione un po' spuntata per evadere da una consuetudine di normalità asfittica. Anche il grigiore impreciso del neo-noir *La fine della notte* (D. Ferrario, 1989) è allora tondelliano, perché fermo nel tempo di una storia generazionale senza qualità. Ma sono credibilmente scenari sbrigativi: di Tondelli mancano il linguaggio, la grammatica, la violenza paratattica di certe pagine dure e scontrose. La fuga non è di per sé sinonimo tondelliano; i suoi personaggi, infatti, non fuggono, piuttosto vagabondano attorno a se stessi, quasi mai per volontà ma anzi per incapacità gestionale (*Altri libertini*, *Pao Pao*, *Rimini*); anche gli spostamenti continui di *Camere separate* sono sintomo di inadempienza caratteriale e identitaria.

La scrittura e i mondi di Pier Vittorio Tondelli appartengono a un'insofferenza implorsa, chiusa, a cui raramente è concesso un esito. Perfino il nervosismo instabile di *Altri libertini* è tutto già collassato nel momento stesso della sua massima vitalità. Nel cinema italiano non esiste nulla di simile. I drogati di *Non contate su di noi* (S. Nuti, 1978) e *Amore tossico* (C. Caligari, 1983) strisciano e si svuotano, mentre quelli del primo romanzo di Tondelli si gonfiano di energia impossibile da scaricare. L'eroina tondelliana ha il valore sociale di una gomma da masticare, è prima di qualunque cosa un simbolo, uno "status", mentre nei film di Nuti e di Caligari è l'ultima spiaggia di una condizione perduta. Cercare e volere la droga è per Tondelli nient'altro che un luogo dove "stare", non un motivo di sopravvivenza. D'altronde sono spazi da abitare, benché spapolati e mai veramente "abitati", anche quelli romani di *Pao Pao*, nei quali la gioventù militare non brama niente e brama tutto, tra amori sconsiderati e derive a cui è impossibile resistere. I tormentatissimi ragazzi di leva di *Marciando nel buio* (M. Spano, 1995) soffrono tutti di sociologismo e di psicologismo, come quelli di *Naja* (A. Longoni, 1997), che per giunta guarda più a *Streamers* (R. Altman, 1983) che alla pesantissima leggerezza tondelliana. In questi film l'individuo è il prodotto congenito di un ambiente corrotto alle radici, mentre in Tondelli il personaggio non ha dimora e non ha luogo di nascita, non possiede legami con il mondo, non ha nei suoi confronti nessun debito e nessun obbligo, perché la realtà è un fenomeno "secondario", essa "è" ma non sta a guardare, si rivela carta da parati pressoché inavvertibile, e la persona, che della realtà "se ne frega", agisce in preda a un raptus egocentrico, per il quale è appunto l'io la sola realtà possibile. È con *Rimini* che il mondo comincia a farsi vedere con più risolutezza, anche nelle sue profonde piaghe epocali (la speculazione edilizia), ma le pagine tondelliane – con buona pace di Stefano Casi, difensore del Tondelli quale voce della generazione di giovani degli anni Ottanta, divisa fra trasgressione e disimpegno. [...] attento cronista dei costumi, dei linguaggi, delle speranze e dei miti dei suoi coetanei, sbandati e creativi, persi tra musica, sesso e droga. Di questa generazione sceglie di essere il portavoce

con una “scrittura rock” che trasforma il gergo giovanile in lingua letteraria<sup>3</sup> – rinunciano largamente alla critica e alla condanna della contemporaneità per ascoltare con insistenza il cuore degli uomini. È in questo solipsismo esasperato, croce e delizia del tondellismo, che il cinema italiano non riesce a “formarsi”. Se nei romanzi di Tondelli il moto perpetuo dei personaggi ha la funzione di una perimetrazione dell’identità, nel cinema italiano è un comportamento, un gesto che si attua quale insurrezione giovanilistica contro il sistema. In Tondelli non c’è mai rivolta, probabilmente perché il sistema è “fuori discussione”, un concetto inadeguato e quindi inesistente, almeno come presenza manifesta. Il potere, l’egemonia del pensiero, il tradizionalismo delle idee sono in Tondelli dati per scontati e tolti di mezzo; anche in *Rimini*, dove l’insofferenza per un ordine costituito sembra muovere il protagonista, la realtà – del mestiere, del mondo, degli affari – è subordinata all’inevitabile giostra dell’individuo, che gira e si rigira in verità senza meta (e senza significato). A questo proposito, tondelliani potrebbero sembrare *Pirata! (Cult Movie)* (P. Ricagno, 1984), *I ragazzi di Torino sognano Tokyo e vanno a Berlino* (V. Badolisani, 1986) e – un po’ in anticipo sui tempi – *Bambulè* (M. Modugno, 1979) e il cortometraggio *No Future* (G. Soldi, 1982): ancora un volta però, e malgrado «l’assenza, in Italia, di qualcosa di simile a una vera e propria “cinematografia punk”»<sup>4</sup>, è la dimensione sociale a prevalere, dentro la quale i giovani si perdono anche quando si ingegnano per tenerle testa con provocazioni postmoderne (nei film di Ricagno e Badolisani) o addirittura situazioniste (in *No Future*). Sia *Pirata!*, sia *Bambulè*, sia *I ragazzi di Torino* propongono il racconto delle pratiche sociali e dell’immaginario propri delle subculture punk e post-punk. In tutti e tre i film, i protagonisti esprimono un’attitudine a metà strada tra il disprezzo per la civiltà occidentale dei *Minima Moralia* e una sorta di flânerie nei panorami urbani, fluttuante tra segni di attrazione e repulsione<sup>5</sup>: non c’è disprezzo manifesto in Tondelli, né per un sé misero, né per la realtà egemonica; e se si può parlare di attrazione e repulsione, a proposito dei suoi personaggi, si tratta prevalentemente di sentimenti gravitazionali della persona quale unica consistenza, senza termini di paragone o archetipi da demolire.

Tondelli è per il cinema italiano non una spina nel fianco, casomai una presenza-assenza “esotica”. In *Sabato italiano* ciò che rimane del soggetto originale è l’episodio (ispirato da un fatto realmente avvenuto) con Francesca Neri, prostituta d’alto bordo che si ritrova suo malgrado assoldata da due bambini intraprendenti e dal forte spirito imprenditoriale per una festa (a Colonia Varese nel ravennate, usata anche nel 1983 da Pupi Avati per *Zeder*) con spogliarello e soli spettatori minorenni, che durante l’esibizione invocano gioiosi e innocenti «Nuda! Nuda!». Non è un caso che tra tutte le circostanze appartenenti alla prima idea del film, questo frammento sia il più amato dallo scrittore (lo rivela il regista Manuzzi). Non dunque il gioco d’azzardo, le notti in discoteca, la droga, il sesso, la facilità

3 S. Casi, *Tondelli, Pier Vittorio*, in D. Del Pozzo, L. Scarlini (a cura di), *Gay – La guida italiana in 150 voci*, Mondadori, Milano 2006, pp. 251-252.

4 R. Catanese, *Pirati: la scena punk e post-punk in Italia*, in L. Malavasi (a cura di), *Italia, anni Ottanta. Immagini, corpi, storie*, “Bianco e nero”, 585, 2016, p. 56.

5 Ivi, p. 57.

a concedere il proprio corpo per pochi spiccioli, la gioventù sbandata, le scommesse clandestine, le sfide destinate alla tragedia, gli incidenti mortali del weekend (allora un nervo italiano scoperto), cioè le occasioni da notiziario, gli strilli da prima pagina, gli argomenti da dibattito post-telegiornale. A Tondelli, la cui “apatia” nei confronti della sfera pubblica è un’arma di protezione identitaria personale, piace una storia grottesca e fanciullesca, popolata di bambini che mettono in salvo la generosa e comprensiva squillo dalle grinfie dei loro genitori, accorsi sul posto per salvare la prole da cotanta perversione scandalosa. Una favola (benché “reale”). Il cinema, insomma, per Tondelli è probabilmente uno sfogo candido, senza mediazioni, senza ambizioni cronachistiche. Il rifiuto a concedere i diritti di *Rimini* ai fratelli Vanzina può indicare un semplice caso di asilo, più che di esilio: ripararsi dalle immagini per tutelarne la purezza. Non c’è ostilità: c’è, al contrario, l’onestà di chi sa cosa essere. Lontano dai riflettori. Fuori dai salotti. Fuori dalla sala e dalla tv. I personaggi tondelliani occupano uno spazio completamente isolato e presente soltanto a sé, pur aderendo a una certa comunità (*Altri libertini*, *Pao Pao*) e via via sempre più consapevoli di un universo caotico e poco benevolo (*Rimini*, *Camere separate*), mentre i film italiani degli anni Ottanta e Novanta credono con più forza nella necessità di una ragione “politica”. Prima il mondo, insomma, e poi l’uomo. Un cinema indeterminatamente “alla Tondelli” che però sceglie quasi sempre e inevitabilmente il giudizio, e non il più “casto”, terso e schietto sguardo di Tondelli.

Per manifestarsi sensibilmente tondelliano, al cinema serve quindi smarcarsi dall’opinione e liberarsi dal commento. Qualcuno ci riesce. Per esempio Paolo Bologna con *Fuori dal giorno* (1982) e Daniele Cesarano con *Obbligo di giocare – Zugzwang* (1989), curiosamente due neo-noir (un genere mai affrontato da Tondelli) che chiudono il racconto su un solo personaggio centrale, e dove la realtà è percepita, non subita; si trasforma, non si dà. Come in *Altri libertini* e in *Pao Pao*, in questi due film è il soggetto che attiva un movimento centripeto diretto a svelare, più di qualunque situazione o condizione, la propria posizione, in sé e per sé. In *Fuori dal giorno* e *Obbligo di giocare – Zugzwang* i protagonisti non sono lo specchio del reale, e neppure – banalmente – il suo prodotto: sono invece il suo valore, la funzione, il motivo. Nel film di Bologna uno spacciatore romano e aspirante filmmaker vuole realizzare il sogno di girare un poliziesco, ma alla moviola la depressione vince sull’entusiasmo, e lui finisce per perdersi nella notte. Nel thriller psicologico e quasi horror di Cesarano, invece, uno studente universitario e tecnico delle luci di un teatrino romano assiste casualmente a un duplice omicidio: l’ossessione per l’assassino, di cui scopre l’abitazione, lo conduce a vivere un incubo fin troppo autentico. Poco tondellismo, in apparenza: eppure il soggettivismo, quantunque declinato secondo dinamiche di genere (specialmente in *Obbligo di giocare – Zugzwang*), è quello tipico di Tondelli, ha la stessa decisione, la stessa prepotenza insindacabile, alla larga da bilanci generazionali o analisi del sistema. Nel cinema italiano di questo periodo è una rarità (dei titoli già citati, probabilmente il più analogo è *I ragazzi di Torino sognano Tokyo e vanno a Berlino*).

Anche Silvano Agosti, nella sua ricerca ostinata dell’arte per l’arte, riesce a cogliere di Tondelli il lato più ondivago. Nell’episodio di *Quartiere* (1987) intitolato *Amore lieto di-*

sonore – *Autunno*, due ex compagni di scuola vivono un'intensa passione d'amore, prima che uno di loro prosegua per la sua strada e si sposi. Agosti insegue un cinema di ventura (sono parole sue) che sappia accennare, piuttosto che affrontare. *Quartiere* è «un'opera anonima, come i murales di un villaggio o le intonazioni di canti popolari»<sup>6</sup>; e “anonime”, in effetti, ma nel significato di ignote, senza firma perché universali, perfino “misteriose”, sono le vicende tondelliane di ragazzi che cercano senza trovare, disperati e allo stesso tempo felici di esserci, qui, adesso, in un momento e nel successivo. E benché il futuro sia già scritto, ciò non ostacola quel moto perpetuo che vuol dire *io*. «Il segreto è nascosto nel procurare a se stessi e agli altri, ogni giorno nuovi amori, nuovi amici, nuove conoscenze, rinnovati progetti, così da rendere il tempo dell'anno smisurato e la stagione della vita quasi perenne»<sup>7</sup>: la sensazione è che perenne sia lo stato di luogo nei romanzi di Tondelli, una diffusione costante del sentimento di vivere l'attimo; un attimo che dura giorni, mesi, un'esistenza intera. Difficile, se non impraticabile, riprodurlo in immagini. Il cinema italiano è inidoneo a “narrare” l'odore che Tondelli auspica nelle ultime righe di *Altri libertini*: «Cercatevi il vostro odore e poi ci saran fortune e buoni fulmini sulla strada»<sup>8</sup>. Lo scrittore incita al riconoscimento del corpo, e con un incoraggiamento collettivo a distinguere e a distinguersi, «Col naso in aria fiutate il vento, strapazzate le nubi all'orizzonte, forza, è ora di partire, forza tutti insieme incontro all'avventuraaaaa!»<sup>9</sup>, egli sembra aizzare le piazze per una rivoluzione sessuale arcobaleno (“ante litteram”). Ma è evidente quanto l'esortazione appartenga a un'illusione tutta interiore, flusso di coscienza che chiede a gran voce e implicitamente si dà già la risposta. È infatti il soggetto, più di qualunque “noi” (e “voi”), il nodo da sciogliere dell'intera produzione tondelliana: *Rimini* e *Camere separate*, a tal riguardo, paiono di *Altri libertini* e *Pao Pao*, più che il logico scioglimento, una specie di smentita. Il cinema, in questo caso, si dimostra ancora una volta inopportuno, e finanche sconveniente. Gianni Minello mi ha confessato che con i suoi film, girati in estrema indipendenza, ha voluto dare voce a chi non l'hai mai avuta. E che non soltanto non ha mai incontrato Tondelli, ma che fatica a trovare tracce tondelliane in ciò che ha fatto. Minello si ispira a Pasolini e a Saba, rivendica i finali aperti di Rossellini, ma quando lo incalzo su Tondelli si ritrae (riconoscendone comunque l'importanza). Lo capisco. In un film come *I ragazzi della periferia sud* (1984), l'espressione è prepotentemente pasoliniana. E malgrado *Un ragazzo come tanti* (1983) tocchi corde che di Tondelli richiamano certe dinamiche di coppia nel privato (penso agli sviluppi più “domestici” di *Pao Pao*), il cinema di Minello è istintivamente più consono ai sentimenti e ai luoghi di Pasolini, come rivela già il suo esordio, *Nel cerchio* (1976), la vicenda di un giovane sardo in cerca di fortuna a Venezia e destinato all'isolamento e alla sventura, che Mauro Giori, inflessibile, biasima per le approssimazioni di una fattura diletteantistica che accentua una messinscena raggelante, il senso di reificazione del corpo maschile suscitato da un sostenuto voyeurismo e il disorien-

6 Testimonianza di Silvano Agosti, dal booklet del DVD.

7 Ibid.

8 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1987 [1980], p. 195.

9 Ibid.

tamento derivante da un racconto lacunoso, in cui i colpi del destino si fanno più vessatori in quanto non propriamente motivati<sup>10</sup>.

Non è casuale insomma se anche i film di Gianni Minello, che mi cita come opera di riferimento per uno sguardo queer indipendente negli anni Ottanta *Il sapore del grano* (G. Da Campo, 1986), peraltro estranea a ogni immaginario tondelliano, sembrano allontanarsi, quando non addirittura prendere le distanze, dalle pagine di Pier Vittorio Tondelli. Che è un ingombro, appunto, non una scontata e inevitabile ispirazione. Rispetto alla confidenza e alla riservatezza tondelliane, questo cinema italiano è sottomesso a se stesso, arrendevole nei confronti del pensiero dominante non perché non lo sfidi (spesso apertamente), ma in quanto lo identifica e legittima. Reso modello di confronto, il sistema si nutre pure del soggetto, lo accorpa e lo fa suo, anche laddove, come nel caso di *I ragazzi di Torino sognano Tokyo e vanno a Berlino*, «delle sottoculture emerge soprattutto la centralità dello scambio artistico e intermediale»<sup>11</sup>. In Tondelli, al contrario, l'individuo – come suggerisce Agosti con *Quartiere* – è una forma al di sopra delle parti, non ha eguali e, per questo motivo, non ha ragione di competere. Se c'è scontro, è sempre e soltanto con la propria idea di sé: «Forse mi stavo finalmente liberando da me stesso e dal mio sogno. Da qualche parte doveva pur attendermi una qualche tranquilla rivista mensile di sport, di giardinaggio o di arte»<sup>12</sup>. Una *tranquilla rivista mensile* è la valvola di scarico che Pier Vittorio Tondelli probabilmente si attende dal cinema e per il cinema, come la favola dell'episodio con la prostituta e i bambini imprenditori di *Sabato italiano* che lo entusiasma così tanto. Un'attesa quasi del tutto vana, come si è notato. Non è colpa di nessuno, né di Tondelli, né del cinema. Non sono mondi complementari.

10 M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Utet, Torino 2019, pp. 225-226.

11 R. Catanese, *Pirati: la scena punk e post-punk in Italia*, cit., p. 56.

12 P.V. Tondelli, *Rimini*, Bompiani, Milano 1988 [1985], p. 289.