

ERIKA DE ANGELIS

A/ attraversare il desiderio: i giovani del '77 bolognese

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ERIKA DE ANGELIS

A/ traversare il desiderio: i giovani del '77 bolognese

Questo intervento si sofferma sul ruolo dei giovani all'altezza del '77 italiano, in particolare nell'alveo bolognese, dove i cambiamenti storico-antropologici si intrecciano a quelli letterari. Come afferma uno dei membri del movimento settantasettino, Franco Berardi, questo interpreta quel mutamento sociale per cui il potere non passa più tanto attraverso una politica e ideologia dominanti, quanto per una pervasiva costruzione di bisogni e immaginari. Su questi vogliono agire i giovani del '77 attraverso la liberazione del desiderio – parola chiave del movimento letta attraverso la teoria dell'Anti-Edipo di Deleuze e Guattari – e un linguaggio 'minore' e trasversale, che trova la sua esemplificazione negli scritti del collettivo A/traverso Alice è il diavolo. Tale atteggiamento è stato poi inglobato dal sistema portando a una 'spettacularizzazione' della giovinezza stessa. Si presenta, inoltre, il caso letterario degli Altri Libertini di Pier Vittorio Tondelli, emblematico per l'inclusione dell'autore in una categoria, quella di 'scrittori giovani', creata a livello editoriale. Sia per quanto riguarda il movimento che per la scrittura coeva, infatti, il potenziale sovversivo di partenza è retrospettivamente confluito nella formazione di nuovi conformismi e 'nuovi settori di mercato'.

«La barca dell'amore/s'è infranta contro la vita» scriveva Majakovskij alla fine degli anni Venti. *La barca dell'amore s'è spezzata* (1978) è il titolo di un libro di Franco Berardi, uno dei protagonisti del movimento del '77 a Bologna, tra i fondatori della rivista «A/traverso» e di Radio Alice, che avevano fatto di Majakovskij il proprio vettore di operatività testuale.¹ Il contesto, al contempo specifico e rappresentativo, dei moti giovanili nella Bologna del Settantasette offre il punto d'osservazione per una gioventù dissidente la cui rappresentazione di sé può essere analizzata sia attraverso la produzione di pensiero del movimento, sia attraverso quella letteraria, di cui prendiamo come opera campione gli *Altri libertini* di Tondelli, libro d'esordio uscito nel 1980.

«Prima bolscevico e poi poeta»,² Majakovskij rappresentava l'incarnazione del superamento della «separazione spettacolare dell'arte dalla vita»,³ attraverso la partecipazione al processo rivoluzionario. Partiamo dal naufragio per risalire il corso degli eventi che avevano portato il 'quotidiano' al centro di una (mancata) rivoluzione. L'ambivalenza dell'esperienza contestataria del '77 è ben resa dai titoli apertamente antitetici, rispettivamente di raccolta e di articolo in essa contenuto: *1977 l'anno in cui il futuro incominciò* e *L'anno in cui il futuro finì*. Un anno dunque che si presenta con le fattezze d'un Giano bifronte, dallo sguardo che sintetizza riflusso e premonizione.

«Credevo fosse uno sprazzo, invece era un inizio» scriveva entusiasta Andrea Pazienza nell'ultima tavola della prima puntata di Penthotal, consegnata in corrispondenza delle faticose giornate del marzo bolognese. Nel febbraio '77 era partita l'occupazione dell'Università – così come in molti atenei italiani, a seguito dell'emanazione della circolare Malfatti che metteva in discussione alcune conquiste accademiche del '68 – e l'11 marzo si apre lo scontro diretto con la polizia, che sparerà allo studente e militante di Lotta Continua Francesco Lorusso, causandone la morte. I giorni successivi gli scontri si inaspriscono e il 13 marzo dei carri blindati occupano la zona universitaria, attuando una politica repressiva che eccede lo stato effettivo d'emergenza.⁴ «La stampa e la televisione non erano però meno interessate della polizia a inventarsi una situazione d'emergenza», scrive Gianni Celati. I servizi fotografici, infatti, fanno della vicenda bolognese «uno spettacolo di richiamo, tra il folklore dei trucidi militanti d'estrema sinistra e quello di una Budapest

¹ *Sulla strada di Majakovskij: testi per una pratica di comunicazione sovversiva* è il sottotitolo del libro *Alice è il diavolo* del collettivo A/traverso pubblicato per la prima volta nel 1976, poi riedito con quello di *Storia di una radio sovversiva* nel 2002, con qualche lieve variazione.

² COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakovskij: testi per una pratica di comunicazione sovversiva*, a cura di L. Capelli e S. Saviotti, Milano, L'erba voglio, 1976, 121.

³ Ivi, 120.

⁴ Cfr. N. BALESTRINI e P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* [1988], a cura di S. Bianchi, Milano, Feltrinelli, 2017, 547-552.

in miniatura».⁵ L'osservazione di Celati è partecipata, in quanto professore di Letteratura anglo-americana al DAMS di Bologna che in quest'anno accademico svolge, non a caso, un corso incentrato sull'Alice di Lewis Carroll, il cui materiale confluisce nel libro collettivo *Alice disambientata*. Quel che nota Celati – proprio nell'introduzione a questo testo – rispetto alle giornate di marzo, trova ulteriore e definitiva conferma nell'esito del macroevento organizzato a settembre nel Palasport di Bologna, un convegno contro le repressioni che risponde all'appello firmato durante l'estate da vari intellettuali francesi (tra cui Sartre, Foucault, Barthes, Deleuze, Guattari) a favore del movimento. Il convegno ne rappresentò però la fine: mentre «tutta la città ha assunto un'aria da spettacolo consacrato ai servizi giornalistici»,⁶ all'interno del palazzetto «gli interventi si susseguono in un clima di chiasso, confusione e tensione che sfocia in una gigantesca rissa finale tra autonomi ed ex militanti di Lotta continua a sancire l'impossibilità di qualsiasi dialogo»⁷. In altre parole, quelle di Berardi: «nel chiuso del Palazzo dello sport seimila burocrati del risentimento si ritrovano per programmare la trasformazione del movimento autonomo in soggettività antagonista organizzata, cioè la sua distruzione»⁸. Per l'ala creativa del '77 era evidente l'obsolescenza di un atteggiamento dialettico e antagonista rispetto al potere, perché incapace di rispondere alla forma che esso aveva assunto, cioè quella pervasiva della «società del controllo».⁹

Infatti, continuando a ritroso la nostra ricostruzione, il movimento si era distaccato dall'analisi politica tradizionale della sinistra e dalle sue parole d'ordine, mettendo al centro una soggettività che «non è più identificata dalla forma monolitica dell'ideologia, della politica, dell'appartenenza sociale, ma da tutta una microfisica dei bisogni, dell'immaginario, del desiderio».¹⁰ Questo nuovo soggetto politico inizia a emergere consapevolmente nel '75, in particolare a Milano, dove «consistenti strati giovanili delle estreme periferie della metropoli danno spontaneamente vita a forme originali di aggregazione a partire dalla critica della miseria del loro esistente»¹¹. Sono i Circoli del proletariato giovanile i cui materiali saranno poi raccolti in un libro dal titolo *Sarà un risotto che vi seppellirà*, dove già emerge quella cifra di ironia linguistica che sarà propria dell'intero movimento creativo del '77. «Questa è la nostra voglia di comunismo, cioè pane e rose»¹². Contro una politica di sacrifici promossa dal governo del compromesso storico per far fronte alla crisi economica, i giovani proletari fanno proprio il senso dello slogan femminista 'il personale è politico':

Poiché non vogliamo vivere in un mondo chiuso e individualista, dove non si pone mai in discussione il modo in cui viviamo la nostra vita privata, rifiutiamo la separazione fra vita privata e vita all'esterno. [...] Uscire dalla crisi non significa "tirare la cinghia", ma farla finita con questo modo di vita e di lavorare.¹³

⁵ G. CELATI, *Sull'epoca di questo libro*, in GRUPPO ALICE/DAMS, *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* [1978], a cura di Gianni Celati, Firenze, Le Lettere, 2007, 5-11: 7.

⁶ Ivi, 8.

⁷ L. CHIURCHIÙ, *La rivoluzione è finita abbiamo vinto. Storia della rivista A/traverso*, Roma, DeriveApprodi, 2017, 155.

⁸ F. BERARDI, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in S. Bianchi e L. Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, Roma, Castelvecchi, 1997, 175.

⁹ G. DELEUZE, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, «L'autre journal», (1990), 1.

¹⁰ F. BERARDI, *L'anno in cui il futuro finì*, in F. Berardi e V. Bridi (a cura di), *1977 l'anno in cui il futuro incominciò*, Roma, Fandango, 2002, 19-30: 28.

¹¹ BALESTRINI e MORONI, *L'orda d'oro...*, 509.

¹² *Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*, Milano, Squilibri, 1977; cit. in BALESTRINI e MORONI, *L'orda d'oro...*, 514.

¹³ Ivi, 511.

La crisi della militanza tradizionale va di pari passo con un mutamento produttivo e un cambio di paradigma: la «diffusione delle tecnologie microelettroniche» e il superamento de «l'etica del lavoro che aveva fondato la storia culturale del movimento comunista novecentesco».¹⁴ Il '77 si inserisce in questa nuova direzione di lotta, concependosi infatti come «movimento post-operaio»¹⁵ e ancorandosi a un'analisi della società che è ormai quella postfordista del 'capitalismo cognitivo', in cui «l'intellettualità di massa, o diffusa, è nel contempo la fonte principale di produzione di valore e la qualità che caratterizza i nuovi soggetti *subalterni*».¹⁶ Tale concetto trova il suo antecedente nel *general intellect* di cui parla Marx nei *Grundrisse*: «Lo sviluppo del capitale fisso mostra fino a qual punto il sapere sociale accumulato, *Knowledge*, è diventato forza produttiva immediata, e quindi le condizioni del processo vitale stesso della società sono passate sotto il controllo del *general intellect*, e rimodellate in conformità ad esso».¹⁷ Questo stesso passaggio viene citato in *Alice è il diavolo* e giustifica la scelta del sapere e della comunicazione quali campi di battaglia del movimento (per lo meno, dell'ala che il collettivo A/traverso rappresenta). Il lavoro tecnico-scientifico trova la sua oggettivizzazione nel sapere sociale accumulato che produce il macchinario, capace a sua volta di elaborare 'l'informazione produttiva' e produrre materialmente l'oggetto. In tal modo tanto il lavoro tecnico-scientifico quanto quello manuale si trovano espropriati del proprio oggetto e asserviti rispettivamente al sapere sociale accumulato e alla macchina, i quali sono sempre più autonomi.¹⁸ «Di fronte a questa sussunzione del lavoro intellettuale nel processo di valorizzazione», lavoratore intellettuale e manuale si uniscono nel rifiuto politico che «si manifesta sotto forma di attacco all'organizzazione del lavoro tecnico-scientifica» e «di disgregazione del ciclo produttivo di informazioni».¹⁹ La *pars construens* di tale guerriglia corrisponde con «l'appropriazione degli strumenti dell'informazione» e «l'organizzazione collettiva della conoscenza e della scrittura».²⁰ Compreso che la mutazione delle tecnologie di produzione comunicativa è strettamente legata a quella della produzione culturale, il movimento mira all'appropriazione dei risultati dello sviluppo tecnologico, che riguardano in particolare la stampa e la radio: «Che cento fiori sboccino, che cento radio trasmettano, che cento fogli preparino un altro '68 con altre armi».²¹ Durante gli anni Settanta, infatti, si è diffuso un nuovo mezzo di riproduzione dei testi, la stampa offset, che col suo basso costo ha permesso la nascita delle tantissime riviste e ha influito anche sul loro carattere grafico, perché permetteva una grande libertà compositiva attraverso l'assemblaggio di testi di varia natura (dattiloscritti, manoscritti, collages). A questa produzione informativa si è aggiunta quella delle radio libere, la cui diffusione è stata resa possibile sia da una sentenza della corte costituzionale del '74, che aboliva il monopolio statale della comunicazione, sia dalla riduzione dei prezzi delle apparecchiature. L'uso rivoluzionario di questo mezzo – come voce autorappresentativa del movimento – dipendeva anche dall'utilizzo complementare di un altro mezzo di comunicazione, il telefono: con le telefonate in diretta si rompeva la distinzione fra emittente e ricevente e si autoproduceva il vissuto collettivizzato – che diveniva l'unico minimo comun denominatore della

¹⁴ BERARDI, *L'anno...*, 20-21.

¹⁵ Ivi, 25.

¹⁶ D. MARISCALCO, *Dai laboratori alle masse. Pratiche artistiche e comunicazione nel movimento del '77*, Verona, ombre corte, 2014, 127.

¹⁷ K. MARX, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica* (1857-58), Firenze, La Nuova Italia, 1997; cit. in MARISCALCO, *Dai laboratori...*, 127.

¹⁸ Cfr. COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Alice è il diavolo. Sulla strada...*, 112-113.

¹⁹ Ivi, 114.

²⁰ Ivi, 115.

²¹ «A/traverso», febbraio 1977; cit. in CHIURCHIÙ, *La rivoluzione...*, 99.

comunicabilità.²² Si mirava a superare la contraddizione interna ai mezzi di comunicazione di massa – che, dalla lezione di Baudrillard, sono «antimediatori, intransitivi, e che fabbricano della non comunicazione, se si accetta di definire la comunicazione come uno scambio» –²³ al fine, non tanto di ripristinare una verità rivoluzionaria oggettiva, che si risolverebbe in una «dittatura della volontà sulla vita»²⁴ quotidiana (come quella esercitata dal Partito comunista bolscevico), ma «di mettere in circolazione flussi deliranti, cioè capaci di de/lirare il messaggio dominante del lavoro, dell'ordine, della disciplina».²⁵

I 'flussi deliranti' sono quelli prodotti dall'inconscio come macchina desiderante, secondo la teorizzazione che ne fanno Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo*: è necessario liberare l'inconscio dal fantasma di Edipo che lo inchioda al lettino della psicoanalisi, rendendolo controllabile, e restituirlo a se stesso in quanto fabbrica di concatenazioni di desideri.²⁶ Come inserire tale produzione delirante nella produzione testuale? Sono sempre Deleuze e Guattari a darne le coordinate, in *Kafka. Per una letteratura minore*, ripreso quasi alla lettera nel testo *Di grande, di rivoluzionario, non c'è che il minore*, contenuto in *Alice è il diavolo*. La letteratura minore viene definita come «quella che una minoranza fa in una lingua maggiore»,²⁷ qual è il caso di Kafka, ebreo di Praga. Tale letteratura risponde a tre caratteri: «la deterritorializzazione della lingua, l'innesto dell'individuale nel politico, il concatenamento collettivo d'enunciazione».²⁸ Per cui l'aggettivo 'minore' indica:

le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilita). Anche chi ha la sventura di nascere nel paese d'una grande letteratura deve scrivere nella propria lingua come un ebreo ceco scrive in tedesco, [...] trovare il proprio punto di sotto-sviluppo, un proprio dialetto, un terzo mondo, un deserto tutto per sé.²⁹

Così, calcando la descrizione che Deleuze e Guattari ne fanno, il linguaggio 'minore' che A/traverso promuove non precede «per metafore ma per metamorfosi»;³⁰ rompe con la sintassi, non vi è alcun soggetto, «ma un concatenamento collettivo di enunciazioni»;³¹ non conosce separazione fra l'individuale e il politico, «la classe è linguaggio, il linguaggio è classe»;³² «è pura materia sonora», «grido che sfugge alla significazione».³³ Se al testo 'pulito' corrisponde una scrittura formalizzata, statica e sempre in ritardo sul processo reale, i testi del collettivo sono 'sporchi', perché in movimento, non sono mezzo ma 'pratica', che «fa parlare il desiderio, il corpo»³⁴ e per questo sono 'osceni'. Tale pratica ha un nome specifico e provocatorio, e il suo manifesto recita:

²² Cfr. BERARDI, Postfazione, in COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, a cura di Bifo e Gomma, Milano, ShaKe, 2002, 155-173: 167-168.

²³ J. BAUDRILLARD, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972; cit. in BERARDI, Postfazione..., 161.

²⁴ BERARDI, Postfazione..., 164.

²⁵ Ivi, 163.

²⁶ G. DELEUZE e F. GUATTARI, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972 (trad. it. di A. Fontana, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975).

²⁷ DELEUZE e GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975 (trad. it. A. Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 2018, 29).

²⁸ Ivi, 33.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ A/TRAVERSO, *Alice è il diavolo. Sulla strada...*, 73.

³¹ Ivi, 75.

³² Ivi, 74.

³³ Ivi, 75.

³⁴ Ivi, 110.

[...] dichiariamo la nascita del MAO-DADAISMO, una pratica della scrittura non separata, ma trasversale, capace di ricomporre gli ordini dell'esistenza. [...] dichiariamo la nascita del TRASVERSALISMO, forma teorica che interpreta il percorso pratico della scrittura-creatività-sovrersione. [...] Dissolutezza sfrenatezza festa. Questo è il livello a cui è attestato il comportamento dei giovani, degli operai, degli studenti, delle donne. E se per i burocrati questa non è politica, ebbene, è la nostra politica, magari la chiameremo in un altro modo. Appropriazione e liberazione del corpo, trasformazione collettiva dei rapporti interpersonali sono il modo in cui oggi ricostruiamo un progetto contro il lavoro di fabbrica, contro qualsiasi ordine fondato sulla prestazione o sullo sfruttamento.³⁵

La formula mao-dadaista voleva «mettere insieme lo spirito provocatorio del dadaismo e lo spirito della rivoluzione culturale», in una sintesi che eccede gli elementi di partenza: da una parte, il referente Mao perde il suo valore dogmatico e viene preso a prestito come «figura pop»;³⁶ dall'altra, del dadaismo si riprende l'indicazione di «criticare e superare la separatezza dell'arte dalla vita» che i dadaisti avevano però operato ancora all'interno del dominio dell'arte.³⁷ I 'mao-dadaisti' vogliono oltrepassare tale limite mettendo al centro della propria pratica un 'nuovo sapere', che corrisponde proprio con il 'rimosso' della politica: il corpo, la sessualità, la vita affettiva.

Il linguaggio del corpo e il corpo del linguaggio rimandano ad Artaud, già eletto da Deleuze e Guattari a funzione letteraria: «Artaud lo schizo», colui che «da un pezzo ha fatto scoppiare il muro del significante».³⁸ Ne *Il teatro e il suo doppio* (1964) – muovendo dalla consapevolezza avanguardista per cui «è indispensabile che le cose saltino in aria per poter ricominciare da capo»³⁹ – teorizza un teatro che si pone come esperienza collettiva che permetta di recuperare «un'idea della conoscenza fisica delle immagini e dei mezzi per provocare *trances*».⁴⁰ Ma il recupero di tale potere d'azione può essere solo successivo alla riappropriazione di un linguaggio che non sia quello eminentemente scritto, bensì «espressione dinamica nello spazio»,⁴¹ che include oggetti e gesti: «aggiungo al linguaggio parlato un altro linguaggio, e cerco di restituire al linguaggio della parola, le cui misteriose risorse sono state dimenticate, la sua autentica efficacia magica, la sua efficacia fascinatrice, integrale».⁴² Allo stesso modo, il movimento vuole stracciare il linguaggio come codice sterile univocamente interpretabile e – per utilizzare un altro suo referente, il Marcuse dell'*Uomo a una dimensione*, compiendo un parallelismo messo in luce da Chiurchiù – superare la monodimensionalità del linguaggio, quale pura convenzione al servizio dell'unico mondo possibile, così come Marcuse smaschera la finta libertà imposta dal sistema, facendo emergere le occultate e alternative possibilità di sviluppo dell'uomo e della società.⁴³

La risacca però non ha tardato ad arrivare, il momento in cui le armi del movimento gli si sono rivoltate contro, inglobate dallo stesso sistema che stavano cercando di combattere. Ciò può essere spiegato parzialmente – sul piano dell'arte – da una lettura fatta da Maurizio Calvesi già nel '78, quando nel testo *Avanguardia di massa* aveva operato il nesso tra rivoluzione e consumismo, prendendo le mosse dalla coincidenza cronologica di due eventi: l'apertura e il grande successo di

³⁵ *Scrittura trasversale e fine dell'istituzione letteraria*, «A/traverso», Quaderno n. 3, giugno 1976; cit. in CHIURCHIÙ, *La rivoluzione...*, 98.

³⁶ BERARDI, *Postfazione...*, 165.

³⁷ A/TRAVERSO, *Alice è il diavolo. Sulla strada...*, 120-121.

³⁸ DELEUZE e GUATTARI, *L'Anti-Edipo...*, 151.

³⁹ A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 (trad. it. di E. Capriolo, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000, 191).

⁴⁰ Ivi, 197.

⁴¹ Ivi, 204.

⁴² Ivi, 225.

⁴³ CHIURCHIÙ, *La rivoluzione...*, 88.

visite del Centre Pompidou, che definisce come «‘supermarket’ dell’avanguardia»,⁴⁴ e l’insorgere del movimento studentesco del ’77. Vede entrambi come effetti di una progressiva massificazione della cultura e allo stesso tempo rintraccia una fatale compresenza di rivoluzione e consumismo all’interno della logica stessa delle avanguardie, tra le quali si iscrive anche il movimento. Queste sono infatti, per definizione, portatrici di una creatività sovversiva e rispondono a un ciclo di distruzione e superamento che può essere letto come lo schema stesso del consumo.⁴⁵ La proliferazione di questo schema è stata veicolata dalla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa che con Radio Alice – e le altre esperienze di radio libere – entrano nel mondo del proletariato giovanile, ma, come scrive Berardi, a posteriori questo mondo ha rappresentato «l’ambiente di formazione del lavoro creativo ad alta tecnologia che alla fine del secolo tende a divenire il fattore decisivo della trasformazione produttiva dell’Occidente».⁴⁶

Il movimento non è riuscito a scongiurare il rischio di trasformare anche la propria azione in spettacolo, in segno astratto di cui si è impadronito il potere, il quale ha inglobato proprio quello spazio trasversale dell’informazione che doveva essere il terreno della trasformazione. «Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione»⁴⁷ scriveva Guy Debord già nel 1967, di cui si sente l’eco nelle parole di Berardi:

Nell’ambito di questa generale sostituzione del mondo da parte del sistema del simulacro, si determina una completa svalutazione del concreto. Concreto e reale si allontanano, in quanto concetti vissuti e percepiti socialmente. La concretezza è una scoria scarsamente reale di un mondo di astrazioni potentemente reali. [...] Quello che negli anni seguenti al ’77 venne chiamato ‘riflusso’ è in un certo senso la conseguenza diretta di questo processo: man mano che la concreta collettività viene surrogata dalla relazione simulata, dall’informazione mediatizzata, diviene sempre più difficile attendere qualcosa dalla vita concreta e dalla concreta comunità.⁴⁸

Nel ’77 era studente al DAMS di Bologna Pier Vittorio Tondelli che nel 1980 esordisce con la raccolta di racconti *Altri libertini*. L’unico racconto in cui protagonisti vivono nella stessa Bologna è *Viaggio*, nel quale si registra che già nell’autunno del ’76 “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”.⁴⁹ Il racconto registra il fenomeno delle auto-riduzioni al cinema⁵⁰ e dell’occupazione dell’università⁵¹. Poi, la storia personale della coppia incontra quasi casualmente la Storia di quell’anno anche a Milano, sbarcandovi proprio in occasione delle rivolte contro l’apertura della stagione teatrale alla

⁴⁴ M. CALVESI, *Avanguardia di massa. Compagno gli indiani metropolitani* (1978), Milano, Postmedia, 2018, 7.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, 7-8.

⁴⁶ BERARDI, *Postfazione...*, 166-167.

⁴⁷ G. DEBORD, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967 (trad. it. di P. Stanziale, *La società dello spettacolo*, Bolsena, Massari editore, 2004, 43).

⁴⁸ BERARDI, *Dell’innocenza. 1977: l’anno della premonizione*, Verona, ombre corte, 1987; cit. in CHIURCHIÙ, *La rivoluzione...*, 192-193.

⁴⁹ P.V. TONDELLI, *Altri libertini* (1980), Milano, Feltrinelli, 2016, 110.

⁵⁰ «[...] 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» *ibidem*.

⁵¹ «[...] non appena a febbraio si occupa l’università dico a Dilo “non me la sento, ho bisogno di stare solo con te e basta, cerca di capire amore” e lui dice “ti capisco, ma vieni anche tu che è bello vedrai, stanotte si dorme là e così anche domani e c’è posto per noi, ce lo siamo conquistato, perdio lo capisci?”» *Ivi*, 116.

Scala.⁵² Anche la provincia emiliana, che è sfondo di tutti gli altri racconti, non è esente dal mutamento di clima: in *Mimi e istrioni* «come quando in un sottobosco ben docciato e acquazzonato nascono funghetti trallallero-trallallà, così in città nostra [Rèz, Reggio Emilia] tutto uno sbocciare di cappelle e prataioli, cioè collettivi giovanili e gruppi autogestiti»⁵³ e radio libere. Molti dei personaggi di *Altri libertini* vivono in una dimensione collettiva e tutti cercano di disegnare delle linee di fuga per uscire dalla realtà opprimente della provincia in cui sono immersi. Queste si concretizzano in ‘fughe da fermo’: nella forma autodistruttiva dell’uso di droghe, o nella forma dell’innamoramento, ché, come si legge in *Alice disambientata*, «innamorarsi è come cadere in un romanzo o in una favola. Si segue una figura con il valore ipotetico delle finzioni. [...] È un partire su linee di fuga senza più chiedersi che senso ha l’avvenimento»;⁵⁴ oppure si articolano in ‘fughe di movimento’, che implicano un effettivo spostamento spaziale, un viaggio. Il *topos* della partenza potrebbe essere definito come una costante generazionale, in quanto, scrive Palandri, rappresentazione sia d’un modo di articolare «per tanti giovani il sogno di non fare una carriera, o almeno non solo quello, nella vita», sia di un’identità che superi la spersonalizzazione data da «un consumismo senza confini e tradizioni, che annulla il senso di tutto quello che viene prodotto dagli uomini nel segno della merce».⁵⁵

Il linguaggio utilizzato da Tondelli è anch’esso, potremmo dire, trasversale, caratterizzato da una sintassi franta e una lingua che «dà l’evidenza della forma alla dissoluzione vissuta dalle forme stesse»,⁵⁶ per usare le parole del suo editore francese, François Wahl, secondo il quale: «*Altri libertini* e *Pao Pao* rimarranno, ne sono certo, la forma stilistica rivelata della Bologna post ’68: il modo di vivere della città traslato nella sua lingua».⁵⁷ Tale linguaggio, che si materializza in una scrittura che Tondelli stesso definisce ‘emotiva’,⁵⁸ vuole creare un legame quasi fisico con il lettore: «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».⁵⁹ Questo punto di partenza teorico lo ha portato a lavorare molto sul linguaggio usato dai suoi personaggi, definiti «rapsodie di un parlato che si muove» o «sax mobili e vagabondi»⁶⁰. Scrittura emotiva e scrittura parlata diventano per Tondelli quasi espressioni sinonimiche: il parlato è un bacino in espansione, da cui deriva un linguaggio ‘sporco’ e la libertà creativa dei neologismi (tra gli altri, ‘pensierare’,⁶¹ ‘imperpessato’,⁶² ‘drunkato’⁶³, e il ‘Gran Trojajo’⁶⁴ per nominare il mondo). L’onnicomprendività del linguaggio di Tondelli implica anche l’inclusione dei media che hanno contribuito alla creazione dell’immaginario

⁵² «Uno stipendio per una poltrona. Con la prima alla Scala la borghesia milanese inaugura un nuovo anno di sacrifici per i proletari. L’incasso della prima agli organismi giovanili di base. A chi nega il diretto alla vita noi neghiamo la prima alla Scala. I giovani rifiutano i sacrifici. Milano martedì 7 dicembre tutti in piazza della Scala ore 18». Si legge in un volantino che promuoveva la rivolta in BERARDI e BRIDI (a cura di), *1977 l’anno...*, 42.

⁵³ TONDELLI, *Altri libertini...*, 53.

⁵⁴ GRUPPO ALICE/DAMS, *Alice disambientata...*, 101.

⁵⁵ PALANDRI, *Altra Italia*, «Panta», 9, 1992, 20.

⁵⁶ F. WAHL, *PVTTTPV*, «Panta», 9, 1992, 253.

⁵⁷ Ivi, 251.

⁵⁸ TONDELLI, *Colpo d’oppio*, in TONDELLI, *L’abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* (1993), a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008, 7.

⁵⁹ Ivi, 9.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ TONDELLI, *Altri libertini...*, 67.

⁶² Ivi, 188.

⁶³ Ivi, 99.

⁶⁴ Ivi, 178.

collettivo che potremmo definire il grado zero della formazione della stessa generazione di Tondelli. Infatti in una conversazione con Angelo Mainardi del 1985, Tondelli dice:

Io credo che la mia formazione sia culturale sia generazionale, di ragazzo comune che non viene da una famiglia colta e che è cresciuto con tutti i suoi coetanei in un clima abbastanza normale, abbia come suoi referenti il cinema, la televisione, il fumetto, e tutta la mitologia legata ai personaggi del pop, del rock, anche la droga all'interno di questa mitologia, piuttosto che l'alta cultura. Questo mondo giovanile io lo sento molto mio. I discorsi intellettuali non li sento miei.⁶⁵

Questa affermazione trova la sua complementare esemplificazione in alcune pagine del racconto *Altri libertini*, dove una descrizione senza respiri elenca quanto presente nella soffitta di Annacarla,⁶⁶ passando in rassegna tutti i riferimenti culturali dei suoi coetanei.

Gianluigi Simonetti ne *La letteratura circostante* (2018), analizzando la letteratura dell'Italia contemporanea, individua un punto di svolta proprio alla fine degli anni Settanta, che rende come «senso audiovisivamente mutato del piacere del testo»⁶⁷ e che risponde all'introiezione dei nuovi media nella nostra percezione del mondo. Conseguenza di tale mimesi è la costituzione di una letteratura che Simonetti definisce, riprendendo significativamente la nomenclatura tondelliana, 'emotiva'.

Un certo grado di spettacolarizzazione ha investito anche gli *Altri libertini*, complici anche, da una parte, la vicenda del sequestro per oscenità (dal quale fu presto scagionato) e, dall'altra, l'etichetta 'generazionale' che gli fu da subito associata. Lo stesso Tondelli avalla l'idea di aver coltivato un discorso generazionale, dal momento in cui «*Altri libertini* era la storia della fauna giovanile degli anni settanta vista con molta spietatezza e assunta a soggetto letterario attraverso il suo linguaggio».⁶⁸ Etichettare però vuole anche dire racchiudere un fenomeno all'interno di un recinto per restringerne l'effetto, e questa secondo Enrico Palandri è stata un'operazione critica ed editoriale consapevole. Infatti ricorda come il libro fu «infilato sbrigativamente in un filone bukowskiiano dalla maggior parte della critica»⁶⁹, il che è sintomatico di «una difficoltà nei rapporti tra le generazioni [...] che produsse quella spettacolarizzazione della giovinezza che era in sostanza la sua negazione».⁷⁰

Una generalizzazione simile ha investito l'intera classe di scrittori appartenenti a questa stessa generazione, creando il fenomeno dei 'giovani scrittori', che è una categoria, come dice Tondelli in un'intervista, «esterna agli scrittori stessi. Nessuno di noi ha mai pensato di riunirsi per autopresentarsi come gruppo che avesse precise idee estetiche da comunicare. Dall'esterno,

⁶⁵ TONDELLI, *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi* (1985), in Idem, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2001, 952-953.

⁶⁶ “[...] 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 [quasi fosse solo espressione di un certo status intellettuale] tra la collana grigiobianca di Psicologia e Psicoanalisi di Feltrinelli, gli Strumenti Critici Einaudiani e quelli 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 [edizione legata al movimento], troppo pericolosamente accanto agli Adelphi e ai Guanda civettosamente sparsi accanto ai beverageggi.” TONDELLI, *Altri libertini*..., 151-152.

⁶⁷ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, 50.

⁶⁸ TONDELLI, *Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi* (1985), in Idem, *Opere. Cronache*..., 44.

⁶⁹ PALANDRI, *Altra Italia*..., 18.

⁷⁰ Ivi, 19.

giornalisticamente, è stato creato il fenomeno».71 Queste parole concordano perfettamente con quanto affermato da Palandri – a sua volta esordiente nel 1979 con *Boccalone. Storia vera piena di bugie* – che non riconosceva alcuna ‘poetica collettiva’ per la sua generazione (come poteva invece essere per quella precedente rientrata nel Gruppo 63), caratterizzata «non da un’adesione ma semmai da un rifiuto: segnato più dal montaliano *quel che non siamo, quel che non vogliamo* che da manifesti».72

Questa forma di normalizzazione dell’estraneo letterario investe anche le singole vite dei protagonisti di *Altri libertini*. Infatti tutti i finali dei racconti registrano un senso di fallimento e disincanto, così come il progressivo abbandono della rappresentazione di una dimensione collettiva e un linguaggio ‘sporco’ appartiene alla stessa parabola letteraria di Tondelli, che si chiude nell’isolamento solipsistico di *Camere separate*. Chi non accetta la metamorfosi, sembra dirci l’ultimo racconto di *Altri libertini*, continuerà a perpetrare il gesto estetico, ma fallimentare in partenza, del protagonista di *Autobahn*, che parte su una Cinquecento scassata per fare centinaia di chilometri con poca benzina e senza portafogli, alla ricerca di un odore.

⁷¹ TONDELLI, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri* (1989), in Idem, *Opere. Cronache...*, 969-1011: 1000.

⁷² PALANDRI, *Pier. Tondelli e la generazione*, Roma, Laterza, 2005, 53.