

GIULIO IACOLI

Lo stigma nel genere.  
La scena della malattia in  
Hervé Guibert e Pier Vittorio Tondelli

The family identity produced on American television is much more likely to include your dog than your homosexual brother or sister.

LEO BERSANI, *Is the Rectum a Grave?*

Je me dis que ce livre n'a sa raison d'être que dans cette frange d'incertitude, qui est commune à tous les malades du monde.

HERVÉ GUIBERT, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*

*Metodi/Generi/Nomi*

**N**el più ampio discorso sulla rappresentazione dell'omosessualità e dell'Aids nella letteratura europea, la comparazione tra la tarda produzione narrativa di Hervé Guibert e quella di Pier Vittorio Tondelli prospetta, in prima battuta, coincidenze o corrispondenze anagrafiche quanto tematiche, a fronte dell'assenza di relazioni, di influssi verificabili tra le due parti – quanto sosterebbe un lavoro di comparatistica tradizionale, ancorato alle dinamiche di circolazione e fruizione transnazionali<sup>1</sup>. Coincidenze anagrafiche, suggerivo, in

---

<sup>1</sup> Il proposito del saggio è dunque quello di suggerire un raffronto aperto tra due esperienze letterarie «senza un *tertium comparationis* garantito e senza legami causali manifesti», un «incon-

quanto i due scrittori condividono alfa e omega di una breve esistenza (1955-1991) segnata dal medesimo male, un periodo di intensa attività culturale e letteraria segnato da svariati interessi artistici, un atteggiamento di aperta curiosità nei confronti di temi e figure dell'immaginario omosessuale alle loro spalle (l'impulso verso l'elezione di "classici", e il riconoscimento della loro influenza, esercitata nelle proprie opere) e allo stesso tempo di moderata astensione dal prendere parte in maniera attiva, frontale, alle lotte dei movimenti di rivendicazione identitaria. Se si considerano poi le corrispondenze tematiche, la conclamata "sincerità" autobiografica di Guibert, inscenata lungo gran parte della sua opera<sup>2</sup>, difficilmente può rispec-

---

tro fra sconosciuti» al fine di far scaturire «*shocks* ermeneutici» (così in rispondenza a un modello *dialogico*) di contro al modello *sistemico* propugnato dalla comparatistica di impianto tradizionale, in particolare di scuola francese, dominato da un «criterio di comparabilità chiara»: riprendo qui le considerazioni di MICHAEL JAKOB, *Quale futuro per la letteratura comparata?*, in *La letteratura comparata: questioni di metodo*, a cura di N. Ordine, Liguori, Napoli 2004, pp. 21-30: 24.

<sup>2</sup> Sincerità per più di un verso ingannevole, se un'opera dalle intenzioni autobiografiche come *Mes parents* (1986) mette sull'avviso il lettore, là dove chi narra lo definisce «un roman où je mens». Nei libri di Guibert, nondimeno, si è letta l'attivazione di «un contrat de transparence», di volta in volta teso a denudare gli altri (in un romanzo a chiave come *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, due amici illustri su tutti sembrano ben riconoscibili, dietro al *maquillage* letterario: Michel Foucault e Isabelle Adjani) o lo stesso personaggio autobiografico: cfr. JEAN-PIERRE BOULÉ, *Guibert ou la radicalisation du projet sartrien d'écriture existentielle*, in *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, numero monografico di «Revue des Lettres Modernes. Histoire des Idées et des Littératures» 2 (1997), a cura di R. Sarkonak, pp. 25-42: 30-31. Infine, una panoramica intorno alla figura dello scrittore, utile a introdurlo presso il lettore italiano, attraverso l'analisi di immagini dalla sua opera fotografica come di nuclei notevoli del versante narrativo è in RALPH SARKONAK, *Traces and Shadows: Fragments of Hervé Guibert*, in *Same Sex/Different Text? Gay and Lesbian Writing in French*, numero monografico di «Yale French Studies» 90 (1996) a

chiarsi nella cauta rappresentazione di motivi omosessuali disseminata da Tondelli a partire da *Altri libertini*, cauta in termini analitici, di approfondimento del tema lungo la narrazione, non certo quantitativi, di espansione e significato (e comunque, due vistose eccezioni alla regola andranno identificate nel lungo *Viaggio* deputato a imprimere forza e profondità di scandaglio dell'io al primo libro, e, in maniera dirompente, in *Camere separate*). Eppure, alcuni motivi, costitutivi degli AIDS novels, emergono apertamente in Guibert come nell'ultimo romanzo di Tondelli, il quale, se non è inconfutabilmente dedito a tematizzare tale malattia, appare circonfuso di una strana luce allegorica, compreso nella sua interezza in un orizzonte malinconico dove è il passato, del quale il presente rappresenta una labile appendice, e difficilmente il futuro, a stagliarsi rispetto agli onnipresenti segni di malattia e (pre-)morte, senza riuscire a emanciparsene completamente<sup>3</sup>. Co-

---

cura di B. Mahuzier, K. McPherson, C.A. Porter, R. Sarkonak, pp. 172-202 (appare piuttosto interessante, qui, la lettura di gran parte dei testi guibertiani come una continuazione *finzionale* delle teorie di Foucault, *infra*, pp. 180-185).

<sup>3</sup> AIDS novels: mantengo la dicitura anglosassone, di certo oramai consolidata e difficilmente riconducibile alla natura esigua ed episodica di tali manifestazioni narrative nella letteratura italiana, se si eccettua forse *Camere separate* (una nomenclatura ben contestualizzata a livello di genesi nazionale delle forme, dunque; non così in Francia, dove i nomi di Renaud Camus, Guy Hocquenghem, Dominique Fernandez, Tony Duvert, Yves Navarre e altri sono compresi in un'eccellente ricostruzione teorico-tematica da parte di LAWRENCE R. SCHEHR, *Body/Antibody*, «Studies in Twentieth Century Literature» XX (1996), 2, pp. 405-430. Si veda inoltre l'esame di un corpus narrativo (più una sistemazione socio-antropologica di motivi che una ben definita analisi critica, come sostiene peraltro Schehr, ma comunque utile) contenuto in JOSEPH LEVY, ALEXIS NOUSS, *Sida-Fiction. Essai d'anthropologie romanesque*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1994. Più di recente, l'emergere dell'Aids come nuovo tema immanente al presente della scrittura in un insieme di opere fran-

si, *Camere separate*, romanzo conclusivo di Tondelli del 1989, è apparso a uno studioso britannico, Derek Duncan, in un denso, pionieristico lavoro (pionieristico, intendo, non solo per la critica tondelliana, quanto per gli studi di genere applicati alla letteratura italiana, pressoché nella loro globalità), un possibile AIDS novel, «in fact Italy's only AIDS novel», un romanzo segnato dal marchio della separatezza e dall'attenzione costante per il senso di «local difference» che filtra dalla situazione italiana<sup>4</sup>. Una differenza che ad alcuni è apparsa dominante, eccessiva, proprio quando Tondelli avrebbe dovuto sorpassarla agevolmente, dati i tempi e la condizione di (potenziale) libertà creativa di fronte ai quali si trovava a scrivere. Uno scrittore gay come Renaud Camus, dall'alto di una realtà prolifica, in termini di produzione di romanzi a sfondo omosessuale oltre che di specifici AIDS novels, come quella francese, istituisce un raffronto proprio tra il Tondelli di *Camere separate* e Guibert. Più che di una comparazione, si tratta di una precisa antitesi: «Tondelli a eu grand tort d'être si discret. Il faut bien dire que pour un roman si manifestement autobiographique le recours à un personnage central, écrivain venu d'un gros bourg d'Emilie, a quelque chose d'un peu ridicule dans le climat actuel. Guibert a balayé

---

cesi e americane (le quali mostrano il «caractère unique de ces textes du sida: la catastrophe est toujours là, on ne l'écrit ni ne la lit de la manière rétrospective comme ce fut le cas des écrits de guerre, par exemple») è affrontato da HÉLÈNE JACCOMARD, *Les Écrits du sida : heurs et malheurs d'un nouveau corps*, «Essays in French Literature» 37 (2000), pp. 88-113: 90.

<sup>4</sup> DEREK DUNCAN, *Pier Vittorio Tondelli: An Art of the Body in Resistance?*, «Italice» LXXVI (1999), 1, pp. 54-69: 54-57, 66.

d'un coup toutes ces précautions parfaitement vaines»<sup>5</sup>.

In realtà, dietro al romanzo di Tondelli agisce un discorso in parte preordinato e coerente, la comprovata sussistenza di un filo rosso autobiografico legato alla scrittura di sé e all'ambivalente rapporto con il mondo circostante del soggetto narrante/narrato, che avvolge il già citato *Viaggio* in prima persona nel cuore di *Altri libertini*, il profilo dello scrittore Bruno May in uno dei medaglioni narrativi di cui si compone *Rimini*, e per finire un'eredità di Bruno, la figura di un altro scrittore, il Leo protagonista di *Camere separate*, oltre a mille impressioni che promanano dal *Weekend postmoderno*; ciononostante, se si focalizza l'ultima immagine autobiografica cui Tondelli dà vita, sostanzialmente Camus ha ragione. Nelle reticenze che il rapporto mimetico tra la formazione di Leo e quella dell'autore lascia affiorare, si intuisce un qualcosa di incerto e accessorio rispetto al forte impianto autobiografico del tutto; chi scrive, chi narra non identifica con certezza i luoghi dell'infanzia (a differenza di quanto aveva fatto in *Altri libertini*), mette tra parentesi gli anni del suo apprendistato bolognese, culturale quanto erotico-affettivo, così presenti e centrali ancora all'altezza del suo esordio narrativo; distanzia entrambi nel tempo in ossequio alle precauzioni inutili che, seguendo nuovamente Camus, parrebbero suggerire il timore di una desueta società (letteraria, ma non solo) delle *bienséances*, delle reciproche convenienze. E tuttavia,

---

<sup>5</sup> RENAUD CAMUS, *Le Château de Seix : journal 1992*, P.O.L., Paris 1997, p. 86 (cit. in RALPH SARKONAK, *Angelic Echoes: Hervé Guibert and Company*, Toronto University Press, Toronto 2002, pp. 234-235).

forse questo sfugge a Camus ma non a Duncan che legge all'interno del romanzo il segno produttivo della «differenza locale», l'Italia di quegli anni è *anche* così<sup>6</sup>.

Il processo intentato a Tondelli per oscenità all'apparire di *Altri libertini*, le censure più o meno eclatanti subite dai suoi libri tratteggiano una parte di ricezione nazionale sospettosa per non dire inaffidabile, rinviano a un quadro asimmetrico, nella comparazione con i *textes du sida* d'oltralpe (per tacere delle fonti americane alle quali lo scrittore attinge), proprio nei termini della libertà espressiva che lo scrittore italiano si è conquistato – lo si verifica senz'altro ai suoi esordi – incontrando non poche resistenze.

Se non si vuole che la comparazione appaia quanto mai *compendiaria*, occorre allora non astrarre rispetto ai contesti di formazione degli autori, alle vicende nazionali (la qualità degli interventi governativi nelle politiche sanitarie in merito alla diffusione dell'Aids, la maggiore o minore pressione delle autorità religiose, il grado di apertura mentale denotato nei circuiti di diffusione e discussione delle novità letterarie oltre a quello raggiunto dal dibattito interno sullo sviluppo della malattia...); occorre inoltre evitare di appianare gli squilibri fondativi sui quali si sorreggono le differenti possibilità di intervento culturale che si aprono all'atto di scrivere, per Tondelli e Guibert. Confortato da tutto questo, il mio contributo si propone di valoriz-

---

<sup>6</sup> Per una lettura sociologica aggiornata dei movimenti e delle culture omosessuali in Italia, oltre alla verifica della reazione omofoba nei loro confronti, si può vedere LUCA TRAPPOLIN, *Identità in azione. Mobilitazione omosessuale e sfera pubblica*, Carocci, Roma 2004.

zare le indicazioni provenienti dalle (per ora) isolate letture *gender* di Duncan e di Luca Prono (quest'ultimo, in particolare, assedia i tentativi riduzionistici di interpretare Tondelli in chiave religiosa)<sup>7</sup> alla luce di un raffronto ravvicinato con un luogo tematico, una costante esemplare, all'interno dell'opera di Guibert, delle narrazioni che maggiormente hanno riversato notorietà e sensazione intorno alla sua figura autoriale: il trittico composto da *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le Protocole compassionnel* e un romanzo meno riuscito, *L'Homme au chapeau rouge*, dove il motivo autobiografico si lega a traffici internazionali, a ritratti di personaggi ambigui; infine, l'intensa documentazione diaristica del ricovero in seguito a un'infezione che rischiò di compromettere la vista dello scrittore, *Cytomégalovirus. Journal d'une hospitalisation*, opere tutte comprese nell'arco di un biennio. La costante che affiora da tale corpus è la rappresentazione dell'AIDS attraverso l'esibizione, senza indugio alcuno, del corpo malato<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> LUCA PRONO, *A Different Pier. Re-Writing Homosexuality into the Work of Pier Vittorio Tondelli*, «International Journal of Sexuality and Gender Studies» V (2000), 4, pp. 295-310. Il nodo dell'interpretazione in chiave religiosa dell'opera tondelliana è stato vivacemente dibattuto nello scambio di e-mail riportato in ENRICO PALANDRI, ANTONIO SPADARO, *Dialogo su Tondelli*, ospitato dalla rivista elettronica «Bollettino '900», 1 (2001), consultabile all'indirizzo <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2001-i/>

<sup>8</sup> Citerò dai testi di Guibert secondo il seguente sistema di abbreviazione: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, Paris 1990 (=AA); *Le Protocole compassionnel*, Gallimard, Paris 1991 (=PC); *Cytomégalovirus*, Seuil, Paris 1992 (=Cyt). Quanto all'opera di Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, Bompiani, Milano 1989, ora in *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2000 (=CS).

*Un degente traditore e cannibale*

L'esposizione del corpo all'implacabile intervento di medicalizzazione costituisce una resa figurativa eloquente, nell'ultimo Guibert, del lavoro di scavo foucaultiano sulle pratiche di manipolazione del malato messe in atto dalla scienza medica e dal discorso sulla sessualità imperante a partire dal XIX secolo<sup>9</sup>. Quello che anima la continua introspezione del sé malato, quasi una bernhardiana "irritazione"<sup>10</sup>, nei testi di Guibert, è la volontà oscena di stagliare la personale esperienza del dolore contro un mondo ingrigo, una panoplia di istituzioni, di stazioni normative che il *protocollo* da seguire, il decorso della malattia con le decisioni e i rischi ad esso connessi, l'intervento *ab alto* di medici e infermieri, induce a percorrere. Nel fare questo, la narrazione della malattia deforma i dati del reale, si presenta come finzione dai tratti ambivalenti: ora prevale un effetto di distorsione (dove il corpo è sottoposto ad alterazioni, a modificazioni, come la realtà di riferimento, mentre l'Aids appare, più che un semplice fe-

---

<sup>9</sup> Il doppio meccanismo di piacere e potere sul quale si innesta la serie di investigazioni medico-psichiatriche, pedagogico-familiari volte a ispezionare le sessualità «periferiche» e al contempo a catalogarle è bene espresso nell'analisi dell'invenzione della perversione contenuta nel primo volume della *Histoire de la sexualité*, MICHEL FOUCAULT, *La volontà de savoir*, Gallimard, Paris 1976, trad. it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 36-48.

<sup>10</sup> Il rapporto di emulazione nei confronti di Thomas Bernhard (descritto in più di un passo di *À l'ami*, e patente in due aspetti fondamentali: la costanza nevrotica negli interventi contro il mondo circostante e il suo riflesso retorico, la costruzione di periodi spiraliiformi, estenuanti – la «métastase bernhardienne», nelle parole di Guibert, AA 231; ma Bernhard ritorna in *Cyt*. 35, con il suo «génie d'écriture») è analizzato da RALPH SARKONAK, *Du para- au métatexte*. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, in *Le corps textuel* cit., pp. 155-185: 163-168.



nomeno descrivibile, «a medium of representation» secondo la recente lettura di Donna Wilkerson-Barker)<sup>11</sup> ora, come avviene in particolare modo in *À l'ami*, la resa del vero appare di una cruda, spietata trasparenza – ovvero, domina la volontà di non lasciare dietro di sé zone opache nella conoscenza, correlazioni mancanti nel tentativo di riprodurre le proprie vicende private. Così, il narratore ci informa della malattia, dei controversi rapporti con la famiglia come delle predilezioni sadomasochistiche dell'amico Muzil, dietro il quale si cela appena il Foucault depositario della sua stima e della sua amicizia. Una simile condotta narrativa ha avanzato a suo tempo verso lo scrittore forti accuse di tradimento da parte di alcuni lettori, ma è indubbio che la coscienza della propria degradazione morale è già, nello stesso Guibert, parallela e ricompresa nel più assillante degrado fisico. Rientrato a casa dopo aver baciato la mano di Muzil in ospedale, l'Hervé in scena si insaponava le labbra, cerca di stornare da sé l'infezione. La vergogna provata per l'incredibilità del gesto viene duplicata e amplificata a mano a mano che l'esperienza si deposita sulla pagina del proprio diario:

Mais je me retrouvais encore plus honteux et soulagé une fois que ce sale geste fut écrit. *De quel droit* écrivais-je tout cela ? *De quel droit* faisais-je de telles entailles à l'amitié ? Et vis-à-vis de quelqu'un que j'adorais de tout mon cœur ? Je ressentis alors, c'était inouï, une sorte de vision, ou de vertige, qui m'en donnait

---

<sup>11</sup> Cfr. DONNA WILKERSON-BARKER, "Hervé Guibert: Writing the Spectral Image", in *The Space of the Screen in Contemporary French and Francophone Fiction*, Peter Lang, New York 2003, pp. 89-121 (105).

*les pleins pouvoirs*, qui me *déleguait* à ces transcriptions ignobles et qui *légitimait* en m'annonçant, c'était donc ce qu'on appelle *une prémonition*, un pressentiment puissant, que j'y étais pleinement habilité car ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en train de décrire que *l'agonie qui m'attendait*, et qui serait identique, c'était désormais *une certitude* qu'un plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologique commun (AA 106-107, corsivi miei).

I due àmbiti semantici sui quali il capitoloframmento 34 appena letto si gioca sono quello della legittimità del gesto («ces ignobles transcriptions») e quello della predestinazione, dell'attesa – intimamente connessi tra loro. La giustificazione che il narratore adduce è la futura, prossima equivalenza tra il privato di Muzil e la sorte di Guibert sulla quale questo si proietta: la malattia si fa qui salvacondotto per trasgredire le leggi della reciproca lealtà, elemento di giunzione di un corpo sociale (dove l'io e l'altro aspirano a una forma di indistinzione), di sutura tra immagine pubblica e sofferenza privata in una prospettiva indifferenziata, «un sort thanatologique commun». Nell'instaurazione di un simile corpo collettivo, ridisegnato (sondato, cartografato, parcellizzato)<sup>12</sup> secondo l'iter degli esami e delle terapie, il tradimento appare meno un'applicazione della logica dell'*homo homini lupus* che il rivendicare un'avve-

---

<sup>12</sup> Nella volontà narrativa di individuare singoli elementi vulnerabili del proprio corpo, il lavoro descrittivo di Guibert appare in consonanza con le pratiche di intervento sul soggetto proprie della cultura come della medicina contemporanea: si veda PIERPAOLO ANTONELLO, *Il pasto nudo: cannibalismi postmoderni e antropologie del corpo*, «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e la comunicazione» 2 (2004), pp. 123-143: 134.

nuta incorporazione: l'eredità dell'altro diviene discorso sovraordinato nella mia esistenza, nel mio orizzonte quotidiano, nella registrazione spietata e impassibile del mio diario<sup>13</sup>. In altre parole, nel costituire una narrazione esibitamente autobiografica, Guibert si iscrive nella linea fuorilegge dell'omosessualità come tropo, a livello di strutturazione dei personaggi, rivelatore di una sovversione sociale, di una differenziazione rispetto alla cultura dominante, una linea rilevata da Leo Bersani in *Homos*, a proposito di Gide, Proust e Genet. In quest'ultimo, in particolare, l'impiego dei «termini della cultura dominante (specialmente le categorie etiche e sessuali)» avviene non con il fine di «rielaborarli e sovvertirli, ma per sfruttarne la potenziale capacità di cancellare la stessa relazionalità culturale»<sup>14</sup>, include la rinuncia alla lealtà per ridisegnare il territorio della soggettività. Un tale comportamento, quando si leghi a precise valenze erotiche, assume la forma specifica del tradimento: Genet dà così forma alla «sua originale e inquietante idea per cui l'omosessualità è affine al tradimento e, spingendosi oltre, il

---

<sup>13</sup> Nel *Protocole* il narratore risponde così alle accuse di un amico, riguardo alla sua condotta e a quella che i suoi libri autorizzano a valutare: «Mais moi je ne pense pas que mes livres sont méchants. Je sens bien qu'ils sont traversés, entre autres choses, par la vérité et le mensonge, la trahison, par ce thème de la méchanceté, mais je ne dirais pas qu'ils sont méchants au fond. Je ne vois pas de bonne œuvre qui soit méchante. Le fameux principe de délicatesse de Sade. J'ai l'impression d'avoir fait une œuvre barbare et délicate» (PC 112-113). Quanto all'intento diaristico, si possono ora leggere in parallelo i frammenti guibertiani che vanno a comporre *Le Mausolée des amants. Journal 1976-1991*, Gallimard, Paris 2001.

<sup>14</sup> LEO BERSANI, *Homos*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1995, trad. it. *Homos*, Pratiche, Milano 1998, pp. 148-174: 149.

tradimento conferisce il giusto valore morale all'omosessualità»<sup>15</sup>.

Bersani parla di una «configurazione mitica» del tradimento; senza dubbio il Genet di *Pompes funèbres*, da lui analizzato, radicalizza la risultante di una simile configurazione, confluendo in una forma di «kitsch etico» che prevede l'attrazione per il nazismo come «mito del sommo tradimento»<sup>16</sup>. Quello che qui importa è vedere come la struttura della perfidia (etimologicamente, del venir meno alla *fides*, al legame fondante della parola data) autorizzi, dal lato opposto, una introversione del soggetto che in Guibert si fa accentuata, un ritrarsi dall'incombente questione morale per mostrare come, in realtà, l'incorporazione dell'altro sia avvenuta a livello di compartecipazione fisica – un *analogon* di riferimento, del quale condividere le sorti fisiche, l'agonia «qui serait identique». Il meccanismo di identificazione espande così la materia del vissuto, rivolgendosi a destini consimili dal valore di *exemplum*, come quello di Muzil, assolve alla natura policentrica del testo dove figure di amici, amanti, appena trattiene al di qua della pagina in virtù dell'adozione di uno pseudonimo, rimbalzano dalla vita quotidiana, dalla personale documentazione fotografica, dalle pagine di diario, direttamente nella materia pulsante degli ultimi riti di sopravvivenza.

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 150. DEREK DUNCAN, il medesimo autore del saggio pilota su corpo, Aids e omosessualità in *Camere separate*, ha richiamato per *À l'ami* il triangolo genettiano costituito da omosessualità, malattia e criminalità, *Gestes autobiographiques : le sida et les formes d'expressions artistiques du moi*, in *Hervé Guibert*, numero monografico di «Nottingham French Studies» XXXIV (1995), 1, pp. 100-111: 105.

<sup>16</sup> LEO BERSANI, *Homos* cit., pp. 150, 153, 162.

*Fantasie di sopravvivenza*

Ma, su tutto, è ancora il corpo, un corpo che ancora desidera e che si fa cannibale, questa volta in senso non puramente metaforico, a ritagliare per sé l'attenzione centrale del libro, a porsi come significante assoluto sul quale incentrare la spietatezza ravvicinata dell'auto-ritratto; in tal senso è allora *Le Protocole compassionnel* a illustrare in maniera più intima tale funzione:

Je manque tellement de chair sur mes propres os, dans mon ventre puisque je ne mange plus ni viande ni poisson depuis des mois, sur ma langue et sous mes doigts, dans mon cul et dans ma bouche ce vide que je n'ai plus envie de combler, que je deviendrais volontiers cannibale. Quand je vois le beau corps dénudé charnu d'un ouvrier sur un chantier, je n'aurais pas seulement envie de lécher, mais de mordre, de bouffer, de croquer, de mastiquer, d'avalier. Je ne découperais pas à la mode japonaise un des ces ouvriers pour le tasser dans mon congélateur, je voudrais manger la chair crue et vibrante, chaude, douce et infecte (PC 90).

I riferimenti alla cronaca (nello specifico, a un episodio di antropofagia, risalente all'inizio degli anni Ottanta, che mette i brividi, è il caso di dirlo: il giapponese Issei Segawa violentò e uccise a Parigi una ragazza olandese per poi suddividerne il corpo in "tagli" a loro volta ripartiti nel congelatore) intessono un rapporto ironico con la malattia che sembra non venire mai meno nello spettrale *Cytomégalo*virus, classificati nei frammenti che si susseguono andando a comporre le giornate-tipo del mala-

to, insieme a ritratti pungenti del personale medico e infermieristico, a perle umoristiche disseminate tra il rigore della descrizione (impetoso nel proposito di non celare nulla, chi narra arriva a nascondere il menu ospedaliero, per ricopiarlo a beneficio del lettore):

Quand une infirmière m'installe ma perfusion, je peux m'empêcher de penser que c'est peut-être de la flotte, «puisque de toute façon il doit crever», et de repenser aux trois infirmières lesbiennes de Tübingen qui liquidaient les vieillards en coinçant une petite cuillère sous leur langue et en noyant leurs poumons (*Cyt.* 17).

«Ouvrez la bouche ! Vous avez entendu ?», me demande la grande infirmière. «Oui, qu'est-ce qu'ils font ?» Réponse : un lavage de bouche. Les infirmières de Tübingen (*ivi*, 19).

Il faut attendre de cinq à dix minutes si on sonne, on a l'impression que les infirmières font des roulements sauvages pour aller en catimini, ou en patins à roulettes, au dancing *La Rumba* du centre commercial Auchan (*ivi*, 16).

On pourrait dresser un dictionnaire humoristique des termes du sida : le candidat est un champignon qui pose sa candidature pour prendre le pouvoir dans votre gorge, votre œsophage, votre estomac, et les manger (*ivi*, 21).

Con l'ultimo estratto testuale l'analisi del corpus guibertiano della malattia si ramifica in due differenti tendenze discorsive: da un lato la riproduzione di una retorica invasiva, dell'Aids come morbo belligerante e mobile, secondo il quadro che Susan Sontag aveva delineato in maniera certa e approfondita a proposito del cancro, le cui cellule «invadono», penetrano, si

diffondono, «colonizzano» (nell'immaginazione umoristica di Guibert il fungo mortale viene descritto in termini di storia politica, un candidato alla presa di potere)<sup>17</sup>. Dal canto loro, le cure radioterapiche fanno sì che i malati vengano «bombardati»; la chemioterapia è «guerra chimica», rivolta a «uccidere» le cellule cancerose: in tale scenario, «ogni medico e ogni malato appena attento conoscono perfettamente, e forse anche accettano, questo linguaggio militare-sco»<sup>18</sup>. Mi ripropongo di tornare più avanti, concentrandomi sul testo tondelliano, a rintracciare la relazione metonimica oltre che metaforica tra cancro e Aids, avallata in seguito dalla stessa Sontag, per focalizzare ora il discorso parallelo che contrappunta il resoconto delle operazioni militari lungo il corpo dello scrittore, quello ironico. La riscrittura dei dati, degli oggetti che circondano la degenza del nar-

---

<sup>17</sup> La metafora della forza dirompente, del potere, si ribalta in negativo nel punto di vista del corpo aggredito, inabile al contrattacco, in un passo del *Protocole*: «Arrive un stade de la maladie où l'on n'a plus prise sur elle, où il serait vain de croire qu'on peut en maîtriser les mouvements. Nous sommes entrés dans la zone de l'incontrôlable» (PC 27-28, corsivi miei). La qualità diretta, metaforica della scrittura guibertiana è stata così letta: «c'est précisément parce qu'elle se veut mimétique que la fiction de Guibert est métaphorique: s'il préfère toujours la métaphore à la métonymie et affectionne la parataxe, l'énumération et le détail dans la description, c'est parce qu'il veut simplement dire des choses sans les justifier ou contextualiser, parce qu'il veut accéder à un parler-homme aussi bien qu'à un parler-Guibert», MICHAEL WORTON, *En (d)écrivant le corps en imaginant l'homme le «vrai corps» de Guibert*, in *Le corps textuel* cit., pp. 63-75: 69.

<sup>18</sup> SUSAN SONTAG, *Illness as Metaphor*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977, trad. it. *Malattia come metafora*, Einaudi, Torino 1979, pp. 53-54. Spicca, nel saggio di Sontag, l'individuazione di una metaforica spaziale, per più di un verso funzionale alla retorica invasivo-militaresca in analisi: «il cancro non è tanto una malattia temporale, ma una malattia o una patologia spaziale. Le sue metafore principali hanno riferimenti topografici (il cancro «si estende», o «prolifera» o «si diffonde»), ivi, p. 13.

ratore, in questa chiave ha la funzione di segnalare una presenza soggettiva intatta, segna un discrimine ontologico, assicura all'intelligenza di chi scrive un dominio, se non esteso all'ambiente circostante, almeno intuitivo, in grado di preservare la scelta del registro adeguato per cogliere e descrivere gli attimi che vanno a comporre il diario. Il rigore analitico di Guibert emerge allora dai frammenti paratattici nella varietà delle percezioni registrate dalla pagina: il comico puro si mescola con l'indero-gabile realtà ospedaliera, dando forma al grottesco delle allusioni alla cronaca (il cannibalismo, le lesbiche di Tübingen), a contraccolpi di humour sadico nel ritrarre spietatamente infermiere incompetenti e inservienti tiranniche, fino a svaporare in un indistinto sgomento per la condizione compassionevole del malato, per le aggressioni mediche ai suoi danni: e qui la scrittura si fa carico di un masochismo pensoso. Ma se questo è un lato relativamente in luce nelle letture critiche del corpus guibertiano in oggetto, mi preme qui puntualizzare l'esercizio spiazzante del discorso sulla malattia al suo interno: l'Aids e le patologie ad esso correlate ridefiniscono l'immagine-corpo dell'autore, la proiettano in una narrazione continuata che si astiene dal mettere in scena un'ipotesi convenzionale di colpa e di sofferenza individuale (l'innalzamento della «statura metaforica» dell'Aids che Sontag vede alla base della diffusione della paura nella società, innestato sulla «valenza principale» della malattia: «l'Aids come conseguenza di atti illeciti»)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> EAD., *Aids and Its Metaphors*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1988, trad. it. *L'Aids e le sue metafore*, Einaudi, Torino 1989, p. 60.



Al contrario, la rete di contatti con il mondo esterno, la solidità dei riferimenti amicali, la ricchezza dell'esperienza ravvivano nella coscienza dell'autore il suo *Je ne regrette rien*<sup>20</sup> come un mantra interiore e prodigioso che preserva intatta la sua volontà di sviluppare un discorso narrativo come inesausta definizione gnoseologica, osservazione e scrittura di un mondo governato da regole, iterazioni, e che come tale può essere colto attraverso una frammentaria enumerazione di cose, non priva, come si è visto, di occasioni per l'ironia. È il punto di massima prossimità rispetto a *Camere separate* e al suo punto di osservazione privilegiata sulla realtà, lo scrittore-testimone Leo: ma al romanzo conclusivo di Tondelli è estranea, statutariamente, ogni possibilità di distanziamento ironica, tutto teso com'è verso un orizzonte elegiaco di ripensamento di sé e del tempo trascorso, e incalzato dalla negazione di un futuro materiale<sup>21</sup>.

### *La malattia dislocata*

Il dato che si avverte con maggiore incisività, in *Camere separate*, è l'assenza di una tematizzazione coerente e lineare della malattia lungo il romanzo. Nondimeno, la rappresentazione del corpo risente di un preciso investi-

---

<sup>20</sup> E in questa chiave l'esibizione spettacolare del proprio vissuto eversivo richiama da vicino quella messa in atto da Cyril Collard nel romanzo *Les Nuits fauves* (Flammarion, Paris 1989) poi tradotto dallo stesso autore sullo schermo nel 1992.

<sup>21</sup> Alla scrittura di Tondelli ha conferito un ottimo inquadramento nella dialettica tra presenza e nostalgia il saggio di MARCO BELPOLITI, *La nostalgia di sé*, «il verri», n.s., 3-4 (1993), pp. 161-165.

mento tematico: il legame tra malattia e segni di morte assicura una omogeneità sotterranea, una sorta di basso continuo alla narrazione (a tal proposito, Belpoliti ha giustamente parlato di un «doppio narcisismo, un narcisismo di vita e un narcisismo di morte» per un romanzo nel quale «le immagini di morte si mescolano di continuo a quelle di vita»)<sup>22</sup>. Quello che muta è l'oggetto dell'osservazione analitica: il corpo malato non può, non deve identificarsi *tout court* con quello dello scrittore; Tondelli sdoppia, incrementandone la consistenza, una monade narrativa, lo scrittore Bruno May del precedente *Rimini*, e insieme scinde le funzioni della scrittura: da un lato il testimone, dall'altro i corpi, letti nella loro funzione attiva e sofferente. Non più un narratore in prima persona che *veda* il proprio corpo riflesso nella descrizione dell'esperienza (il corpo drogato, significativamente sessuato, eversivo di *Altri libertini*)<sup>23</sup> ma una narrazione che di volta in volta, assecondando il punto di vista del protagonista, Leo, illustra la sofferenza nell'altro. Sin dal primo movimento narrativo, attraverso l'esibizione dell'agonia del compagno di Leo, Thomas, il romanzo si fa teatro di un travestimento tragico

<sup>22</sup> Ivi, p. 163.

<sup>23</sup> Sulle modalità comiche del corpo in *Altri libertini*, secondo un'ascendenza celatiana (e, di lì, bachtiniana), rinvio a MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 191. Per un approfondimento dei rapporti intertestuali tra i due autori, in particolare dell'influsso sulla prima narrativa tondelliana di un romanzo come *Lunario del paradiso*, si vedano i contributi di ERIK BERNASCONI, *Italiano cencioso: interpretazione e altri aspetti di Tondelli libertino*, in *Studi per Tondelli*, a cura di F. Panzeri e V. Masoni, MUP, Parma 2002, pp. 15-147: 135-139, e MAURO VIANELLO, *Memorie dell'opera di Gianni Celati nella prima produzione narrativa tondelliana*, in *Tondelli tour*, a cura di F. Panzeri, numero monografico di «Panta» XX (2003), pp. 253-262.

che non esita a mostrare il corpo denutrito e disabitato, solcato da agenti esterni, aghi, fili, tubi, ripresentando l'oggetto amato in una messinscena irreal e iperbolica, riorganizzando il discorso amoroso del romanzo in modi analitici e sensazioni complesse e dolorose:

Thomas non risponde al saluto. Gira la testa lentamente verso il braccio in cui ha infilato l'ago ipodermico. Controlla, con quella che sembra una fatica estrema, il livello del flacone di glucosio che lo sta nutrendo [...]. Thomas lo inquadra nella luce dei suoi occhi neri. Scopre il lenzuolo e fa un cenno con la testa indicandogli il ventre. Una striscia di garza bianca e di cerotti lo attraversa dall'inguine al centro del petto. Dal fianco sinistro escono alcune cannule scure che scendono verso la parte nascosta del letto [...].

Sono trascorsi cinque giorni dall'intervento chirurgico e dieci da quando Thomas ha avvertito per la prima volta degli insopportabili dolori al ventre. Fitte che gli scorticavano la carne, bruciori, come di veleni, che gli dissolvevano l'intestino. E l'addome così stranamente, innaturalmente, dilatato.

Leo non si sarebbe mai aspettato di trovarlo così sfiancato. Dimagrito in modo osceno, quasi mummificato. Il volto scavato, tirato sugli zigomi. Le labbra quasi scomparse, ridotte a un esile filo di pelle che non riesce a ricoprire i denti. I capelli rasati a zero. Le braccia e le gambe simili a quelle di un bambino denutrito. E quel ventre enorme, rivoltato e squartato. Del Thomas che ha conosciuto restano solo gli occhi, se possibile ancora più grandi, più larghi, più neri. Sono occhi che si muovono a fatica, che restano praticamente immobili e in cui le pupille sono scomparse. Sono due buchi neri spalancati sul vuoto e che sembrano ossessivamente ripetere una sola cosa: "Non

posso, non posso credere che stia succedendo a me” (CS 937-938).

Accanto al rosa qua e là dominante nel romanzo, l’impietosa retorica della distorsione già intravista in Guibert e, se non è un pensiero troppo azzardato, l’affacciarsi del sentimento misto di colpa e di incredulità che accompagna la tragedia dell’Aids. La sproporzione del corpo presente rispetto a quello per il quale si nutre nostalgia (una superficie a cui ora diviene difficile fare ritorno, irriconoscibile in quanto *innaturalmente* modificata) prende forma nella frase che conclude la sequenza, e prima ancora nell’inquietudine del dettaglio degli occhi. È il luogo di svelamento della natura metaforica e metonimica insieme della malattia di Thomas – un cancro che sta per qualcosa d’altro e che si rivela connotato in termini di genere, una sorta di metafora corretta latente. Se il calvario sta «succedendo a me», nelle parole di Thomas, ciò sembra implicare che preesistano, alla confessione che promana dal suo sguardo, termini di riferimento, storie di amici, figure da una comunità gay già intraviste nel loro soggiacere al medesimo destino di sofferenza individuale (e inoltre, in termini di strutturazione verbale, non si dovrebbe tralasciare, credo, di ricorrere a una possibilità intertestuale, l’eco di una canzone degli Smiths prediletti da Tondelli, un gruppo esplicito quanto alla trattazione di temi gay, *The Joke isn’t Funny Anymore*, conclusa dalla ripetizione della frase «I saw it happen in other people’s lives and now it’s happening in mine»)²⁴. Lo spazio collettivo della malattia vie-

---

²⁴ Non si dimentichi che alcuni versi di una canzone di Morrissey, cantante e leader degli Smiths, *Break up the Family*

ne a stringersi su di un dettaglio, nella riflessione individuale, nell'appello silenzioso che il malato lancia, sospeso tra due orizzonti passati, la libertà omosessuale e, con essa, l'espressione fisica, il segno di una causalità incontrovertibile che l'Aids pare reclamare a livello morale, perlomeno nel clima della metà e dei tardi anni Ottanta italiani (delitto e castigo, per sintetizzare brutalmente i meccanismi omofobici e criminosi denunciati da Sontag), e, dall'altro lato, euforico, il senso di ordine e completezza che l'essere assieme a Leo infondeva allo stesso personaggio<sup>25</sup>. Nel *momentum* sensuale, dal punto di vista del narratore, esso consisteva nella creazione di «un linguaggio fra i propri corpi, un codice che nessuno può al momento decifrare poiché non ne conosce la parola chiave, attrazione» (926); nella situazione del ripensamento dell'esperienza, nella propulsione verso il presente di nuovo connessa al punto di vista di Leo, il loro rapporto è investito da una modificazione inesorabile. «In quest'altra notte gravida del pensiero di Thomas che sta morendo Leo sente che tutto ancora sta cambiando. Gli sembrava di avere raggiunto un equilibrio con il suo amico, ma ora tutto è di nuovo in gioco» (954). Prima del tempo, inizia per lui l'elaborazione del lutto, la coscienza di avere relegato Thomas con il suo sguardo supplichevole di bambino in uno spazio inattuabile, «sul letto estremo della sua camera separata» (941).

---

(dal primo album solista, *Viva Hate*, del 1988), riecheggiano nel finale del romanzo (CS 1105).

<sup>25</sup> Alcuni leggono, a tal proposito, una preminenza del tema della paternità/maternità nel romanzo: cfr. MARINO SINIBALDI, "So Glad to Grow Older", in *Pier Vittorio Tondelli*, numero monografico di «Panta» 9 (1992), pp. 109-116.

Tondelli inchioda dunque al luogo della malattia lo sviluppo possibile di un motivo, la comunione omosessuale; nella metafora ricorrente che dà il titolo al romanzo sintetizza la disillusione di Leo rispetto al progetto di una felicità mondana (il suo essere «Leo-con-Thomas» in una comunità di *pares*)<sup>26</sup>; il destino di isolamento del personaggio viene prescritto e modulato nei campi semantici del buio e del silenzio che accompagnano il lungo autunno incipiente<sup>27</sup>. I toni dell'elegia sentimentale non contrappongono allora, solamente, presente e passato; orchestrano sì il forte investimento metaforico intorno alla presenza e alla scomparsa di Thomas, quasi una riscrittura postmoderna del mito di Persefone. Ma lo scenario di distruzione, la fitta metaforica dell'abbandono e della separatezza, della solitudine futura, tutta una simile strategia narrativa promuove al suo centro la rimozione del corpo; rievocando come un desiderio irrealizzabile la descrizione dell'intimità tra Thomas e Leo conclude per quest'ultimo lo spazio della *jouissance* omosessuale.

---

<sup>26</sup> «Ma l'amore ha bisogno del mondo, per potersi affermare e Leo sapeva come la felicità avesse bisogno di restare *mondana* per potersi appagare», CS 967.

<sup>27</sup> Il carattere autobiografico di un tale ritirarsi dal mondo, contestuale alla seconda metà degli anni Ottanta, è chiarito da Tondelli in una conversazione con Generoso Picone, apparsa sul «Mattino», nel novembre del '90: «in questi anni di festa, di velocità e di colore c'è anche un varco aperto sul dolore, c'è l'altra faccia dei morti per droga e Aids. Perciò gli anni ottanta sono pure anni di tragedia e questa è una delle componenti per cui il mio percorso da grande presenzialismo è diventato di grande ritiro», ora nelle *Note al Weekend* a conclusione del secondo volume delle *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, pp. 1062-1065: 1063.

### Il “peso della realtà”

A conclusione della visita, e di un processo nel quale Leo acquisisce la coscienza progressiva dell'imminente distacco, il corpo individuale di Thomas assume su di sé le connotazioni ambivalenti di un corpo collettivo, comunitario: l'oggetto del desiderio contiene in sé un'immagine disforica, la tragedia dell'Aids che, in maniera mi sembra probante, una pagina riposta del *Weekend postmoderno*, di poco alle spalle del romanzo rappresenta, senza eufemismi né infingimenti di sorta.

Su un'imbarcazione, di ritorno da Elià verso Mykonos, il cronista Tondelli appare fermamente ancorato al punto di vista testimoniale, di osservatore malinconico, a sua volta da lui accordato al protagonista di *Camere separate*. Così vede e racconta:

Seduti l'uno a fianco dell'altro, stavano due americani sui trent'anni. Tipo gay internazionale: capelli corti, baffi spioventi, zainetto, scarpe da jogging. Non si parlavano. Mentre tutti gli altri cercavano di stare allegri in mezzo a quelle ondate, loro avevano lo sguardo fisso nel vuoto. Uno dei due, in particolare, presentava una corporatura asciutta e smagrita, quasi l'ombra di un altro fisico che in passato, solo qualche mese prima, forse, era stato il suo vanto e il suo orgoglio. Il suo compagno cercava di accendersi una sigaretta, ma gli spruzzi glielo impedivano. Rinunciò. E così si perse anche lui con lo sguardo oltre l'orizzonte, dove il sole ormai rosso fuoco stava declinando. Per le tre ore che impiegammo, quel giorno di luglio, a riguadagnare il porto, non si rivolsero parola. Completamente assenti, appartati nei loro pensieri<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Elià (1988), *Un weekend postmoderno*, in *Opere. Cronache cit.*, pp. 585-590: 586.

Le due comparse che condividono questo inserto narrativo (un prolungamento in esterni della scena *conclusa*, convenzionale, della malattia) non saranno, senza dubbio, i modelli precipui di riferimento, fisico e psicologico, per la caratterizzazione di Leo e Thomas; nel loro stile «internazionale» essi rimandano piuttosto a un'immagine generazionale quasi indistinta, a una tipologia imposta da mezzi di comunicazione e pornografia, a beneficio degli stessi gay. Ma «quegli stereotipi dell'emancipazione e del consumismo omosessuale, persi nelle spire di una malinconia infinita»<sup>29</sup> si vedono riflessi nel medesimo passaggio dall'esaltazione alla disperazione del corpo che si è infiltrato tra i due amanti di *Camere separate*; Tondelli ha in tal modo configurato un palinsesto sovranazionale, lo scenario delle trasformazioni indotte dall'Aids nei comportamenti di una comunità, nominando esplicitamente la malattia e il suo contesto. All'interno di un simile quadro diagnostico, sulle linee incerte della descrizione dei due amanti americani andava poi riplasmato e sbizzato l'*exemplum* romanzesco di Thomas, nel quale la malattia, forse troppo ravvicinata per essere affrontata con il suo nome e insieme preservare un alone distaccato e lirico intorno a sé, tende a risentire di un cospicuo investimento figurale: una sostituzione implicita che condensa metafora e metonimia, lo si è visto, ma, su tutto, un'oppressiva reticenza che si incarica di guidare alla chiave nascosta, privata e per così dire sociologica, dell'episodio<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> In questo senso apparirebbe, oltre che lecito, illuminante l'interrogativo «Can we, therefore, conclude that Tondelli is writing about AIDS by encoding a semiotics of loss already familiar to



La descrizione della traversata continua, lasciando spazio a una teorizzazione malinconica:

Quel ritorno al porto di Mykonos, senza parole, senza sguardi, lasciandosi andare alle forze del mare, con le spalle voltate alla prua, senza più voglia di guardare verso la meta, senza la capacità di opporre alcuna resistenza, resta per me il simbolo di come l'AIDS *abbia inquinato* di malinconia e di sofferenza i rapporti tra le persone. Proprio nell'isola greca, in cui un'utopia di libertà omosessuale aveva assunto una qualche ludica forma, ecco anche lì il peso della realtà<sup>31</sup>.

Nel ritmo dolente e privativo delle anafore, ancora un rilievo metaforico per la malattia, letta come agente aggressivo, patogeno, dunque in linea con l'immaginazione di Guibert e le analisi di Sontag, connesso a un tema che stringe con intensità i due poli della produzione narrativa tondelliana, *Altri libertini* e il romanzo di Leo, la fine delle utopie. Al loro posto, «il peso della realtà»: e tuttavia, la descrizione prosegue enfatizzando la continuità nei riti (è questa la parola chiave dello scritto) comunitari, la presenza di un erotismo ubiquitario e sfrenato. Sembrerebbe che «anche in anni difficilissimi, pur a ridosso di quello che negli Stati Uniti è stato definito l'«olocausto gay», nessuno sia disposto ad abdicare alla diffusa voglia di libertà

---

a gay readership who consequently are attentive to its hidden registers and articulations?», formulato da DEREK DUNCAN, *Pier Vittorio Tondelli* cit., p. 62. In termini di teoria della lettura e di poetica postmodernista, *Camere separate* potrebbe allora postulare un *double coding*, offrendo un taglio di lettura specifico per un orizzonte, connotato quanto a genere, empatico.

<sup>31</sup> *Elià* cit., p. 586, corsivo mio.

e di divertimento, a stringere ancora di più i legami della *gayness*<sup>32</sup>. È la summa dell'articolo, eppure, se la si applica a *Camere separate*, la logica appare ambivalente; l'enunciato, se appare vero per una modalità di sentire «diffusa», si scontra, nel romanzo, con il ritiro dal mondo di Leo, dai palesi toni autobiografici. Ora, con la separazione da Thomas non si chiude per lui il cerchio delle esperienze; la sua formazione romanzesca transita almeno per un'ulteriore, significativa immersione nel mondo gay, una ben nota scena dalla persistente impostazione pornografica. Durante un soggiorno americano, accompagnato dall'amico Michael, si reca in un locale, il Blue Boy, dove segue con particolare interesse l'esibizione di uno spogliarellista di origine portoricana – e qui, nuovamente il passo di *Elià* si rivela una prova narrativa, nella descrizione di un boy al lavoro in una notte in discoteca a Mykonos, il quale «sceglie qualcuna, la strapazza un attimo e riceve in cambio bigliettoni fra le cosce o nella coppa»<sup>33</sup>.

Il punto è che Leo, qui come altrove, non dà forma ai suoi desideri espliciti; a conclusione della serata scivola, per così dire, in un fortuito incontro con uno sconosciuto *leatherman*, incontro che, per quanto liberatorio, desta in lui sentimenti contraddittori. Nella cruda descrizione del rapporto sessuale emerge infatti la negazione della *jouissance*, ancora più forte se si considera come la scena erotica debordi in

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 590.

<sup>33</sup> Ivi, p. 588. In *Camere separate* assistiamo, in più, a una tipologia diramata di spogliarellisti – un possibile *pendant* erotico rispetto alla celebre, ironica tipologia di partner maschili (i Vondel Park, i *wrong blonds*, i Chez Maxim's, i Whitman) sui quali si apre e conclude il romanzo.

una scena di morte in vita dall'infanzia, con Leo trasportato in sala operatoria, in un vorticoso montaggio alternato: le immagini scorrono in piena contiguità reciproca andando e venendo da ognuno dei due set, la narrazione non fa ricorso al flashback come di consueto nel romanzo, tutto si svolge su un unico, continuato, piano diegetico. Il lettino di cuoio nero sul quale il rituale sadomasochistico tra sconosciuti prende vita si tramuta, per interi attimi scanditi dalla memoria del freddo patito e di un'impetosa luce bianca, nel tavolo operatorio dell'infanzia, nel rivivere «una così diretta, accicante esperienza del sé cadavere, del sé anatomico» (CS 1051). Una tecnica narrativa, questa, tesa in generale ad abolire l'effetto di brusca interruzione tra il recupero del passato e l'esperienza del presente e a favorire la costruzione di una simultaneità eloquente, «come se l'erotismo e il disfacimento del corpo fossero in stretta comunicazione», secondo quanto ha rilevato Bazzocchi, il quale parla, per l'episodio, di un «corpo annichilito, diventato carne»<sup>34</sup> – e in effetti il narratore prospetta l'immagine di Leo inerme nel passato come un «corpo nudo che attendeva di essere macellato» (CS 1051) – ma allo stesso tempo si tratta di una fusione dal chiaro valore regressivo. Nello scacco alla *jouissance*, lo spazio della malattia si introduce attraverso il ricordo nella sessualità presente, ne impregna le atmosfere garantendo una distinta isotopia tematica a unificare il calvario di Thomas, i ricorrenti segni di morte, e le fasi di un romanzo (sentimentale) della maturità che

---

<sup>34</sup> MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Corpi che parlano* cit., pp. 193, 194.

sembra arenarsi a ogni tentativo, ratificando così la scelta di separatezza di Leo in un finale dolente e al contempo, forse, consolatorio, dominato dalla prefigurazione solenne della sua morte.

### *Prime conclusioni*

Leggere *Camere separate* come un AIDS novel conduce a emancipare, rispetto alle voci critiche che si sono succedute, importanti questioni di genere, oltre a prolungare il significato della scena della malattia verso altri nuclei del racconto, investendoli così di un preciso valore funzionale: l'Aids monopolizza il registro dominante infondendo un tono grave all'insieme, portando la narrazione a focalizzare l'isolamento della condizione omosessuale (sovvertendo, in questo, le indicazioni dello stesso Tondelli e le letture del romanzo avvenute senza mai «pensare alla specificità dell'amore omosessuale»<sup>35</sup>); orienta in negativo la possibilità, per Leo, di rappresentarsi un futuro; erode, con funzione regressiva, gli spazi della convivenza e dello scambio sessuale – destabilizza la connessione del personaggio con il proprio orizzonte presente. Quello che stupisce, sempre pen-

---

<sup>35</sup> CLAUDIO PIERSANTI, *Nel mondo di un altro*, «Panta», *Pier Vittorio Tondelli* cit., p. 98. La frase un po' ingenua dello scrittore (non isolata, andrà aggiunto) si merita la seguente replica: «Maybe Piersanti has read a different novel altogether» (LUCA PRONO, *A Different Pier* cit., p. 300). Se sono reali le preoccupazioni di Tondelli di parlare di una più ampia storia d'amore e di evitare le secche della ghetizzazione, non andranno perse di vista le istanze di denuncia delle iniquità sociali e delle ambivalenze insite nell'istituzione familiare: così, correttamente, MAURO VIANELLO, *L'opera di Pier Vittorio Tondelli tra strategie narrative e scrittura della memoria*, in *Studi per Tondelli* cit., pp. 149-383: 356-362.

sando alle vicende della critica tondelliana, è che, se non erro del tutto, la descrizione contenuta nel *Weekend postmoderno, Elià*, così esplicita a proposito dello *Zeitgeist* di una generazione legata al diffondersi dell'Aids non sia mai stata convocata per leggervi le anticipazioni evidenti rispetto a *Camere separate*, né tantomeno la penetrante lettura sociologica contenuta al suo interno. Con tutta probabilità, il dato è da riconnettere, oltre che a una ramificata condotta censoria riguardo all'omosessualità in Tondelli, alla più generale dimenticanza, fatte salve alcune lodevoli eccezioni, di fare i conti con la lettura intratestuale del *Weekend* nel trattare delle opere narrative: isolando così *Camere separate* rispetto alle preoccupazioni dell'autore, lo si può persino legittimamente interpretare come romanzo d'amore universale – ma si può immaginare a quale costo.

Quanto alla comparazione con i testi di Guibert, dal chiaro valore sperimentale, accanto alle differenze costitutive degli stili dei due scrittori, si profilano ben definite costanti retoriche: la tensione guibertiana a enucleare immagini dirette, spietate, individuata tra gli altri da Michael Worton, conduce a ravvisare nel corpus narrativo in esame una serie protratta di amplificazioni metaforiche; in *Camere separate* è al contrario in opera un modo di descrizione laterale, contiguo e sotterraneo, un'insistenza metonimica sui segni inferti dalla malattia che proietta l'interpretazione nel territorio del preterito, della reticenza. In termini strutturali, la scena della malattia, in Guibert come in Tondelli, non appare un elemento isolato ma un motivo di organizzazione concreta del testo, sia che schiuda alla descrizione un

intero oltremondo ospedaliero, scrutinato con l'osservazione maniacale dell'*insider*, oppure che, come avviene nel caso dello scrittore correggese, induca a scoperchiare una rete di traumi passati tali da riverberare nel presente, rendendo il personaggio inabile a perseguire una compiuta realizzazione di sé.

La rappresentazione dell'Aids e delle sue manifestazioni visibili si serve allora di scene scioccanti come nuclei generativi e di risonanze testuali, legami a distanza che la narrazione istituisce, attivi primariamente intorno a un principio di inesorabilità del male: in ultimo, un motivo comune, tra Tondelli e Guibert, si segnala, legato alla descrizione della malattia, ed è la visita in ospedale, dalle chiare valenze premonitrici. È il senso della visita di Hervé a Muzil in *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, un coacervo di segni drammatici che si impongono alla visione del narratore, destinato a ripercorrere, nelle parole di Guibert, la medesima sorte tanatologica, ma è anche la chiave appena dissimulata di *Camere separate*, l'affermazione di un principio di identità sussistente tra la malattia di Thomas e quella distanziata nel tempo, che eccede rispetto ai limiti della narrazione ma vi si ritrova già preconizzata, di Leo-Pier Vittorio.