



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM - 14

Tesi di Laurea

*«Con impegno, Pier»*

*Moti tondelliani nella narrativa di  
Christopher Isherwood e Philippe Besson.*

Relatore

Prof. Franco Tomasi

Laureando

Lorenzo Berto

n° matr. 2057950 / LMFMI

Anno Accademico 2022 / 2023



## **Indice:**

<b>Introduzione.....</b>	<b>1</b>
<b>I Parte: L’etichetta e il fenomeno Tondelli.....</b>	<b>11</b>
<b>Capitolo I: Pier Vittorio Tondelli.....</b>	<b>16</b>
L’autore, un “altro libertino”.....	16
<i>Camere separate</i> .....	33
<b>Capitolo II: Questi sono per me i giovani.....</b>	<b>45</b>
<b>Capitolo III: Come ti “frocializzo” la letteratura.....</b>	<b>59</b>
<b>Capitolo IV: Abbasso il riscatto cattolico.....</b>	<b>84</b>
<b>II Parte: «Più soli e ancora più diversi».....</b>	<b>103</b>
L’eroe negato: omosessualità e letteratura.....	103
<b>Capitolo I: Raccontare l’«Amore che non osa dire il suo nome».....</b>	<b>111</b>
Il “ritmo interiore” di Christopher Isherwood.....	111
<i>A Single Man (Un uomo solo)</i> .....	125
La malinconia autobiografica di Philippe Besson.....	130
<i>Arrête avec tes mensonges (Non mentirmi)</i> .....	133
<i>Un certain Paul Darrigrand (Un certo Paul Darrigrnad)</i> .....	139
<b>Capitolo II: Uomini soli.....</b>	<b>145</b>
L’Io che vive: la solitudine nel mondo.....	148
L’Io che scrive: la solitudine nel racconto.....	163

<b>Capitolo III: Corpi comunicanti.....</b>	<b>182</b>
Scoprirsi : la coscienza di sé.....	185
Specchiarsi: l'incontro con l'altro.....	193
Giudicarsi: la scoperta della differenza.....	204
<b>Capitolo IV: Scrittori in viaggio.....</b>	<b>224</b>
Il motivo della fuga.....	230
Il soggetto <i>on the road</i> .....	242
<b>Bibliografia.....</b>	<b>251</b>
<b>Ringraziamenti.....</b>	<b>267</b>





## Introduzione

Pier Vittorio Tondelli, cantore del disimpegno<sup>1</sup> o scrittore totale?<sup>2</sup>

Questa è la domanda principale che ancora oggi, a più di trent'anni dalla scomparsa dell'autore, ci si pone parlando della figura tondelliana o interrogando la sua opera. Quesito il quale, senza ombra di dubbio, ha reso Tondelli uno degli scrittori contemporanei che maggiormente ha diviso la critica e il pubblico.

Da un lato c'è chi sostiene che nella personalità e nella scrittura dell'autore «il disimpegno c'è, [...] svela necessità profonde di personaggi adolescenti ancora incapaci di affrontare consapevolmente sé stessi e la realtà»;<sup>3</sup> dall'altro, invece, si trovano coloro che riconoscono in Pier Vittorio «un Tondelli “scrittore totale”, intellettuale impegnato, sebbene non al servizio di una ideologia politica, né di una religione».<sup>4</sup>

È a questo secondo filone di pensiero che il presente elaborato si accoda, tentando di dimostrare la forte componente d'impegno («impegno sociale magari, e non ideologico; certamente non un impegno partitico. Ma pur sempre una forma di impegno politico, artistico e culturale che ha condizionato il futuro della società italiana in generale [...] e nel particolare ha avuto un influsso fondamentale sulla minoranza LGBTQ+ italiana»<sup>5</sup>) presente non solo nelle pagine delle opere dello scrittore, bensì nella sua persona in generale lungo tutto l'arco della sua vita – dai primi passi spesi in nome della rappresentazione di una gioventù emarginata con *Altri libertini*,<sup>6</sup> fino all'analisi del

---

<sup>1</sup> Espressione utilizzata da buona parte della critica degli anni Ottanta e Novanta per riferirsi allo scrittore correghese; tra i tanti nomi si ricordano i principali: G. Bettin, E. Buia, G. Dall'Orto, A. Guglielmi, G. Turchetta.

<sup>2</sup> Espressione inerente alla tesi sostenuta da S. Gastaldi nel suo elaborato intitolato *Tondelli: scrittore totale*. (S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale. Il racconto degli anni Ottanta fra impegno, camp e controcultura gay*, Bologna, Pendragon, 2021).

<sup>3</sup> E. Buia, *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel, 1999.

<sup>4</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 495.

<sup>5</sup> Ivi, p. 31.

<sup>6</sup> P.V. Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980.

rapporto problematico con la propria dimensione spirituale sul letto di morte tratteggiata nelle lunghe porzioni testuali presenti nei capitoli di *Camere separate*.<sup>7</sup>

In un primo momento viene offerta un'analisi a tappeto dell'intera biografia e opera dell'autore, volta a identificare tutti i vari elementi d'impegno presenti in essa, con l'intento di poter immaginare un Pier Vittorio virtuale che al termine di ciascun intervento – letterario o personale – abbia posto una sua particolare forma di firma – «Con impegno, Pier» –, basandosi quanto più possibile sulle parole proprie dello scrittore:

In questo mi considero infantilmente apolitico, con la perversione del bambino amorale che “non conosce”. Questo non vuol dire che io sia uno scrittore disimpegnato, perché credo ci sia un risvolto sociale nei miei libri. Essere impegnato per me vuol dire far scoprire cosa significa seguire la propria natura e il proprio istinto, saper essere [...] pieni di desiderio e di voglia di cambiare il mondo, anche se io non posso dire in che modo.<sup>8</sup>

In seconda battuta, viene proposta una disamina sull'inserimento di Tondelli all'interno del canone letterario contemporaneo, indagando, grazie allo studio approfondito di *Camere separate*, uno dei suoi grandi modelli – Christopher Isherwood – e suggerendo l'accostamento dell'autore correggese ad una delle voci emergenti dell'odierno panorama narrativo francese – Philippe Besson – attraverso tre filtri tematici a lui cari: la solitudine, il corpo e il viaggio.

Nella prima parte – *L'etichetta e il fenomeno Tondelli* –, articolata in quattro capitoli, si cerca di dimostrare come «sulla figura del nostro autore molto deve essere ricercato e scoperto, perché si è dinanzi al chiaro tentativo di costruire un'immagine diversa di Pier Vittorio Tondelli: un'immagine sentita come edificante e congrua»;<sup>9</sup> si tenta di districare la confusione che si è intessuta nel tempo sulla figura dello scrittore, sventando il tentativo *post-mortem* di costruire «un Tondelli più borghese, cattolico, consono, addirittura benpensante, da sovrapporre al Tondelli reale»;<sup>10</sup> infine, si prova a documentare come «l'apparente apoliticità dei personaggi di Tondelli acquista sfumature

---

<sup>7</sup> Id., *Camere separate*, Milano, Bompiani, 1989.

<sup>8</sup> F. Panzeri, G. Picone, *Tondelli - Il mestiere di scrittore. Un libro-intervista*, Ancona, Transeuropa; nuova edizione accresciuta: Roma, Teoria, 1997; Milano, Bompiani, 2001, p. 58.

<sup>9</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 36.

<sup>10</sup> *Ibidem*.



inedite e inaspettate, lontane da schematismi ideologici: per lo scrittore, [...] la scrittura ha una valenza politica, democratica, proprio in quanto pratica che provoca l'intervento, agisce, si moltiplica, si espande, cioè produce e stimola un nuovo tipo di comunicazione, reinventata ininterrottamente attraverso la partecipazione collettiva, con la conseguente liberazione dall'oppressione delle forme di comunicazione imposte dal potere»:<sup>11</sup>

Proprio in quest'ottica, la scrittura tondelliana è impegnata perché punta a determinare un cambiamento sociale; tratta di disagio ed emarginazione sociale e sessuale e lo fa attraverso il racconto – a rigorosa focalizzazione interna – di personaggi emarginati e discriminati. Personaggi che vengono offerti al lettore da Tondelli nella veste di protagonisti, sempre in chiave di empatia, di osservazione partecipe, mai di condanna.<sup>12</sup>

Nel primo capitolo si passa in rassegna l'intera biografia dell'autore, concentrandosi in particolar modo, poi, sull'esame di *Camere separate*, tra l'analisi della trama e la ricezione – assai polarizzata – da parte della critica, spinti dall'idea già espressa da Mancassola nel 2016:

Basterebbero certe pagine di *Camere separate* [...] per capire che Tondelli arrivò a essere un autore molto più maturo e stratificato di un esponente di una corrente di scrittura giovanile o di un puro osservatore della società postmoderna, come vorrebbero invece alcuni suoi detrattori.<sup>13</sup>

Nel secondo capitolo si osserva la prima forma di impegno di Tondelli, quella dedicata all'attenzione al disagio dei giovani («È una giovinezza politica e militante, più che uno stadio metafisico, [...] una giovinezza simbolo di impegno scapestrato e nomade»<sup>14</sup>) che tenta di rifuggire dallo stereotipo generazionale, grazie al referto offerto

---

<sup>11</sup> G. Cimador, "Forse un drago nascerà" Il '77 di Tondelli attraverso Giuliano Scabia, Seminario Tondelli, nona edizione, Palazzo dei Principi, Correggio, 11-12 dicembre 2009 ([http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/cb79fe2956cdb65ac1257899002bda7f/\\$FILE/Gianni%20Cimador%20revisione.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/cb79fe2956cdb65ac1257899002bda7f/$FILE/Gianni%20Cimador%20revisione.pdf)).

<sup>12</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 190.

<sup>13</sup> M. Mancassola, *Senso di abbandono permanente*, in "Flash-art", dicembre 2016.

<sup>14</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 135.

da alcune delle sue opere (*Altri libertini, Il diario del soldato Acci, Pao Pao, Un weekend postmoderno, il progetto Under 25*):

Tondelli ama e descrive personaggi giovani o trentenni, di norma anonimi, che vivono in provincia e nei margini, ma fieri e spensierati nella loro gioventù. Sono personaggi sempre innovativi per la letteratura italiana del Novecento. Quasi sempre non rientrano nel canone del binarismo, della eterosessualità, del cisgenderismo. Possono essere ora fieri della loro identità LGBTQ+ o non mostrarsi consapevoli che questa costituisca una differenza rilevante.<sup>15</sup>

Nel terzo capitolo si analizza come in Tondelli si riscontri il cantore del libertinaggio, dell'entusiasmo e del sentimento gay, nonché uno dei principali esponenti della più profonda battaglia contro la discriminazione omosessuale in quell'Italia bigotta e pregiudicante di fine secolo scorso. Attraverso l'indagine di alcune opere (*Altri libertini, Pao Pao, Rimini, Dinner Party, Camere separate*) si mostra come lo scrittore, attraverso il suo personale "gay gaze",<sup>16</sup> «con i suoi libri ha dato a tanti omosessuali il coraggio di superare la loro falsa vergogna»<sup>17</sup> e come «interroga effettivamente la validità della cultura eterosessuale in quanto norma sociale»<sup>18</sup>. Un impegno «politico, in senso lato e non ideologico, ma soprattutto sociale: contro l'omofobia, contro l'eteronormatività, contro l'emarginazione che la società provinciale piccolo-borghese del tempo riserva agli outsiders e a chiunque, in generale, esca dal binario della cosiddetta normalità».<sup>19</sup>

Infine, nell'ultimo capitolo di questa prima parte, l'intento è quello di restituire a Tondelli una propria identità spiritual-religiosa, seguendo il suggerimento offerto nel 2000 da Luca Prono:

Rovesciando il titolo di un intervento di Fulvio Panzeri, "Il sofferto cammino di uno scrittore verso la Redenzione", si potrebbe dire che il sofferto cammino verso la

---

<sup>15</sup> Ivi., p. 22.

<sup>16</sup> Espressione di G. Cestaro che identifica lo "sguardo gay" dei personaggi tondelliani (G. Cestaro, *Self-Shattering in a Queerer Mirror: Gaze and Gay Selfhood in Pier Vittorio Tondelli*, in "MLN", 123, 2008, pp. 96-124).

<sup>17</sup> M. Smargiassi, *Addio, ragazzo scandaloso. 'Grazie a te tanti omosessuali hanno sconfitto la vergogna'*, in "La Repubblica", 17 dicembre 1989.

<sup>18</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in "International Journal of Sexuality and Gender Studies", 2000, 5, 4.

<sup>19</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 23.

redenzione appartenga alla critica più che allo scrittore, anche se ovviamente sono ben cosciente dell'impossibilità di letture critiche neutre che riproducano esattamente quello che Tondelli pensava e voleva comunicare. Nell'orizzonte critico tondeggiano si staglia netto un meccanismo di precisione. Ogni pagina dello scrittore, anche quelle più materiali dove sono più chiari i coinvolgimenti della scrittura nella materialità del corpo e del desiderio sessuale, ma soprattutto omosessuale, viene letta in funzione di una ricerca di assoluto e di trascendenza.<sup>20</sup>

Si prova ad allontanare Tondelli dal ruolo di «vittima di chi ha tentato di distorcere la sua memoria, reinventandolo scrittore cattolico, convenzionale e canonico»,<sup>21</sup> anche in questo caso avvalendosi delle testimonianze offerte dalle opere dell'autore (*Altri libertini*, *Rimini*, *Un weekend postmoderno*, *Camere separate*, *L'abbandono*).

Nella seconda parte della tesi – «*Più soli e ancora più diversi*» –, anch'essa suddivisa in quattro capitoli, si va ad indagare la posizione che Tondelli ha ricoperto e continua a ricoprire all'interno del canone letterario, in particolare modo in quel filone narrativo specificatamente dedicato alla rappresentazione del sentimento amoroso omoerotico. Per farlo ci si avvale di un'approfondita disamina delle pagine di *Camere separate* (1989):<sup>22</sup> il racconto della storia di Leo che, attraverso flashback e riflessioni, sta affrontando il dolore della perdita del suo compagno Thomas: «E qui Tondelli rappresenta tutte le difficoltà di carattere sociale ed esistenziale di un amore omosessuale in un contesto in cui l'omosessualità non è prevista».<sup>23</sup>

Il romanzo viene riconosciuto dalla totalità della critica come l'opera della maturità, «una sorta di ricapitolazione, di presa di coscienza definitiva, della sua breve e intensa esperienza di un uomo e di scrittore vivente e operante in un preciso arco di tempo (gli anni Ottanta) che come nessun altro è stato capace di intendere e marcare con la sua impronta»:<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> L. Prono, contributo per *Il sofferto cammino della critica verso la redenzione*, in "Gay Studies", sito CaroPier (<https://digilander.libero.it/CarMan/caropier/studies.htm>).

<sup>21</sup> P. Milano, *Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli: una nuova proposta di edizione critica*, in "Diacritica" a. II, 4, 2016, pp. 11-40.

<sup>22</sup> P. V. Tondelli, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 1989.

<sup>23</sup> F. Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Dalai Editore, 2018, p. 421.

<sup>24</sup> A. Guglielmi, *Tondelli letto oggi*, in "Panta. I nuovi narratori", 20, 2003.

Il romanzo di Tondelli ha l'andamento di una ricerca appassionata all'interno di un labirinto i cui portelli d'uscita, una volta trovati, sono difficili da schiudere. Tondelli, nei suoi primi libri, è stato uno scrittore o presa diretta sulla giovinezza drammatica ed esosa di anni a noi vicini. Con *Camere separate* è come se si fosse preoccupato di scrutinare quanto è racchiuso nel cono d'ombra che quella giovinezza lancia dietro di sé, scorgerne i turbamenti, le struggenti anomalie, gli angosciosi giochi di rimessa. Il libro [...] ha il suono e il colore dell'elegia.<sup>25</sup>

Nell'opera (che «funziona come una critica della pretesa omosessuale di essere l'unica sessualità “naturale”[...], condanna e rifiuta la religione ufficiale proprio perché legittima tale pretesa»<sup>26</sup>) troviamo, infatti, la sintesi di tutti gli elementi indagati nella prima parte – lo sguardo giovane, l'omosessualità, la religione – per dimostrare l'impegno dell'autore: «Il suo ultimo e più importante romanzo [...] è un romanzo di denuncia sociale contro i pregiudizi dominanti e un grido di dolore per l'invisibilità della coppia omosessuale. E qui, diversamente dall'interpretazione della critica cattolica, il rapporto di Tondelli con la religione cattolica, trasfigurato nella figura di Leo, è in realtà di profonda insoddisfazione e incomprensione reciproca».<sup>27</sup> E ancora: «In realtà *Camere separate* [...] presenta un ripiegamento verso l'interiorità che deve essere letto non come disimpegno, ma come una forma di impegno più vasto, profondo, più estesamente umano, esistenziale, verso se stessi e verso la vita».<sup>28</sup>

Vengono suggerite due piste di ricerca principali. La prima, qui chiamata “il moto a Tondelli”, si impegna ad indagare le forti analogie che intercorrono tra le pagine dello scrittore correggese e un grande romanzo inglese degli anni Sessanta di Christopher Isherwood, *A Single Man* (1964)<sup>29</sup> – una sequenza di scatti della giornata di George, professore inglese alle prese con il lutto per la recente scomparsa del suo amato Jim. La seconda, denominata “il moto da Tondelli”, propone un'indagine innovativa che accosta l'opera tondelliana alle pagine di due romanzi di una delle voci francesi più pregnanti in

---

<sup>25</sup> E. Siciliano, *Altri amori, altre stanze*, in “Corriere della sera”, 7 maggio 1989.

<sup>26</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in “International Journal of Sexuality and Gender Studies”, 2000, 5, 4.

<sup>27</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 496.

<sup>28</sup> L. Levrini, *Il tramando emiliano nell'opera di Tondelli*, Rimini, Guaraldi, 2007, p. 122.

<sup>29</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, London, Methuen, 1964.

materia di narrativa omosessuale: *Arrête avec tes mensonges* (2018)<sup>30</sup> e *Au certain Paul Darrigrand* (2019)<sup>31</sup> di Philippe Besson.

Questo elaborato si presenta come la volontà di analizzare le diverse opere, con l'obiettivo primo di scoprire in che modo Tondelli, grazie alle proprie scelte narrative, sia riuscito a trasporre sulla pagina il processo di costruzione identitario del soggetto, spesso mescolando la vicenda scritta con la vicenda personale, approfondendo, inoltre, i suoi miti e modelli e osservando come esso stesso sia diventato punto di riferimento a sua volta per le generazioni successive.

Il raccontare ed il raccontarsi dei tre scrittori, che abbracciano tematiche topiche nella letteratura quali l'amore (in questo caso omosessuale) e la morte, viene indagato attraverso l'esame degli elementi biopoetici delle opere, concentrandosi in particolare modo su tre motivi ricorrenti cari alla produzione tondelliana in particolare e alla letteratura di stampo gender in generale: la solitudine, il corpo ed il viaggio.

Il discorso corrobora la tesi del rispecchiamento tra Tondelli e Isherwood appoggiandosi a numerosi saggi critici, articoli ed opere di altri scrittori, che trattano le medesime tematiche o aventi in esame il racconto, umano e letterario, dei due autori. Si mostra come in *Camere separate*, nonostante l'indubbia eredità che l'opera deve a diversi autori,<sup>32</sup> venga riportato il ritratto di un uomo solo – quello di Leo – che trova il principale modello al quale ispirarsi – a tratti emulandolo – in quello presentato in *A Single Man*, arrivando ad affermare in maniera inconfutabile che Tondelli era, prima di tutto, «un grande scrittore introspettivo ed intimista, alla Isherwood».<sup>33</sup>

Per quanto riguarda il legame tra Tondelli e Besson, invece, vengono proposte delle suggestioni inedite, non ancora mai indagate dalla critica, che trovano nelle opere dei due scrittori la prova di quanto suggerito e teorizzato; teorie le quali, inoltre, provano a delineare i contorni di un'eredità tondelliana giunta fino ai giorni nostri – dal progetto *Under 25* fino ad alcuni esiti recentissimi come, per esempio, i romanzi di Silvia Ballestra,

---

<sup>30</sup> P. Besson, *Arrête avec tes mensonges*, Paris, Éditions Julliard, 2017; trad. it. *Non mentirmi*. Milano, Guanda, 2018.

<sup>31</sup> Id., *Au certain Paul Darrigrand*. Paris, Éditions Robert Laffont. Trad. it. *Un certo Paul Darrigrand*. Milano, Guanda, 2019.

<sup>32</sup> Ingeborg Bachmann, Jack Kerouac, David Leavitt, Jay McInerney, Joe Jackson, Leonard Cohen, Antonio Delfini, Silvio D'Arzo, Carlo Coccioli.

<sup>33</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, in "Babilonia", 1992, p. 22.

Giuseppe Culicchia e Nicola Gardini –, non solo in un panorama meramente italiano, ma addirittura internazionale.

Nel primo capitolo di questa seconda parte viene offerto un breve resoconto della storia dell'omosessuale come personaggio letterario, propedeutico ai successivi profili di Isherwood e Besson, nell'ambito del quale particolare attenzione è data alle principali opere prese in esame: *A Single Man*, *Arrête avec tes mensonges* e *Au certain Paul Darrigrand*.

Nel secondo capitolo, in prima battuta, si prende in esame la parabola artistica dei diversi autori, identificandone i punti di contatto ed approfondendo gli elementi intertestuali che Tondelli ha ripreso dalla produzione letteraria di Isherwood e che poi, a sua volta, ha offerto come spunto di emulazione per Besson. In particolare, l'analisi si sofferma su come tutti e tre gli autori, nella propria opera, abbiano rappresentato la solitudine: dall'omosessualità repressa e nascosta all'essere portavoce di una generazione giovane, dall'attaccamento alla dimensione del viaggio all'avvicinamento alla sfera religiosa. Successivamente, viene presentata una comparazione delle opere, analizzando il modo in cui proprio la solitudine viene declinata e trattata dagli scrittori nelle corrispettive descrizioni di un soggetto che si sente «più solo e ancora più diverso».<sup>34</sup>

Il terzo capitolo si immerge nelle opere, focalizzandosi sulla declinazione della tematica del corpo al loro interno: per prima cosa si indaga il rapporto – per lo più conflittuale – che i protagonisti, George, Leo e Philippe, instaurano con il proprio corpo, per poi osservare come questi entrino in relazione con l'Altro, indentificato in prima battuta nei corrispettivi amanti – Jim, Thomas, Thomas Andrieu e Paul – e poi in una serie di personaggi secondari (amici, donne, studenti, amanti). Affrontando la «ragioni del corpo»<sup>35</sup> – vissute sotto il segno della formazione dell'Io – si esplorano temi quali il rapporto giovane-vecchio, la dicotomia salute-malattia, il senso di perdita, la natura della relazione amorosa in un altalenante gioco di dipendenze e separazioni.

Infine, nel quarto capitolo, ci si concentra su come il viaggio abbia assunto, a livello umano e artistico, un ruolo cardine nella vita dei diversi autori: la «necessità di mettersi in moto e partire»,<sup>36</sup> la quale è sia fuga ed evasione sia ritorno a casa, sia ricerca ed anelito

---

<sup>34</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 1989, p. 9.

<sup>35</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle "camere separate" di Pier Vittorio Tondelli*, in "Studi Novecenteschi", 36, 77, 2009, p. 191.

<sup>36</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in "Seminario Tondelliano", Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2001, p. 8.

verso nuove mete sia «semplice gusto di andare».<sup>37</sup> Viaggio il quale, volendo mettere in luce i percorsi di costruzione identitari dei vari protagonisti, fa proprie alcune tematiche ricorrenti: la solitudine, la morte, l'amore.

Si è deciso di avvicinarsi a questi scrittori e al tipo di analisi comparatistica proposta non solo per una ovvia questione di passione e gusto personale – in aggiunta al fatto che tutte le opere citate rappresentano dei capisaldi della letteratura omosessuale rispettivamente inglese, italiana e francese –, ma per prestare maggiore attenzione al legame – assai forte, stando a quanto viene sostenuto nel corso di questo elaborato – tra Tondelli e il canone passato e futuro di autori affini alla tematica omosessuale; legame il quale spesso volte è stato frainteso, lasciato in ombra e poco approfondito, come si avrà modo di evidenziare in diverse porzioni testuali.

In particolar modo, si è voluto dimostrare come si possa definire Tondelli uno scrittore totale che ha fatto dell'impegno (che si può così riassumere: «sperimentalismo linguistico; opera di “democratizzazione della letteratura”; scoperta dei fermenti culturali tipici della “provincia alacre”; lavoro sui registri narrativi diversi; rilevanza sociale dei contenuti trattati; applicazione della lezione camp»<sup>38</sup>) la sua coordinata di riferimento: «la scrittura di Pier Vittorio Tondelli – espressione italiana di letteratura gay post-Stonewall, camp e “minore” – rappresenta un formidabile esempio di letteratura dell'impegno da parte di un autore che è stato, senza ombra di dubbio, uno scrittore totale».<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> E. Buia, *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel, 1999, p.78.

<sup>38</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 495.

<sup>39</sup> Ivi, p. 496.





## I PARTE: L'etichetta e il fenomeno Tondelli

Tondelli ha dato forma agli anni Ottanta che, quanto a loro, sembravano destinati alla deriva della dispersione e dell'insensatezza. Tondelli è uno scrittore certamente grande: la sua grandezza è più grande delle opere che ci ha lasciato. E se paradossalmente delle sue opere possiamo fare a meno, certo non possiamo rinunciare ai suoi insegnamenti. Sono questi insegnamenti e le indicazioni (di ordine strutturale e linguistico) che contengono a consentire ai pochi autori di qualche interesse oggi operanti di scrivere i loro libri e a noi di capirli.<sup>40</sup>

Queste le parole di Angelo Guglielmi dedicate allo scrittore correggese in occasione dei dieci anni dalla morte, nel suo intervento durante il convegno tenutosi a Reggio Emilia il 27 ottobre 2001. Stando a quanto afferma il critico, si tenderebbe a presupporre che Tondelli venga considerato uno scrittore cardine all'interno del canone della letteratura italiana contemporanea, tanto da divenire modello di stile e contenuti per gli autori a lui successivi. È interessante osservare come, però, poco più di dieci anni prima, nel 1989, subito dopo l'uscita dell'ultimo romanzo dell'autore (*Camere Separate*), lo stesso Guglielmi scriveva così: «Con *Camere Separate* Tondelli si dimostra uno scrittore maturo: ma ciò nel senso che si dimostra per sempre, superando i nostri dubbi dell'inizio, uno scrittore comune, cioè un piccolo scrittore».<sup>41</sup>

Il significativo cambio di prospettiva di Guglielmi è un esempio indicativo della poca comprensione e della molta confusione che hanno investito Tondelli e le sue opere nel momento in cui sono entrati in contatto con il mondo, non solo da parte del pubblico e della critica, ma «trovando nella famiglia Tondelli e nel Comune di Correggio due grandi, formidabili alleati».<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> A. Guglielmi, *Tondelli Tour*, in "Panta. I nuovi narratori", Milano, Bompiani, 2003 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, in P.V. Tondelli, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 2016, p. 294).

<sup>41</sup> Id., In "La Stampa", 29 luglio 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., 2016, p. 292).

<sup>42</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale. Il racconto degli anni Ottanta fra impegno, camp e controcultura gay*, Bologna, Pendragon, 2021, p. 10.

[...] l'autore di Correggio sconterà la freddezza di una critica che non lo ha mai compreso fino in fondo e il progressivo disinteresse di un pubblico che non riconosce più la scrittura che un tempo aveva apprezzato. L'acquisizione di una più profonda consapevolezza riguardo alla propria identità religiosa e sessuale non conduce a un risultato univoco, ma frammentario e sfaccettato, più complesso e meno vendibile, eppure più umanamente e artisticamente coinvolgente.<sup>43</sup>

Scrittore cattolico e redento, in «attesa di salvezza teologicamente connotata»;<sup>44</sup> autore omosessuale, «busone da sbarco»;<sup>45</sup> rappresentante dell'universo del giovane «tagliato fuori»;<sup>46</sup> molte sono le etichette che hanno tentato di cucire addosso a Tondelli e, di conseguenza, alla sua opera, della quale è stato detto tutto e il contrario di tutto:

Questa ambiguità che pervade la produzione dell'autore di Correggio è purtroppo arrivata a estendersi anche sull'uomo Tondelli: ragazzo religioso, cattolico, addirittura un eterosessuale che avrebbe posato da omosessuale per ragioni mimetico-letterarie [...], autore dalle cui righe sgorgerebbe una continua ricerca dell'Eterno. [...] Oppure, di contro, [...] l'alfiere di una delle più profonde e commoventi battaglie contro la discriminazione omosessuale nell'Italia bigotta di fine ventesimo secolo, il cantore del libertinaggio, della goliardia gay, del vino, del sesso trasgressivo, del sentimento e dell'amore omosessuale.<sup>47</sup>

Per di più, si riscontrano delle difficoltà nel comprendere la portata dell'impegno – sociale, politico, ideologico, nonché letterario – dell'autore correggese all'interno delle sue opere, data l'oscillazione tra chi lo definisce uno «scrittore del disimpegno»<sup>48</sup> e chi, invece, afferma che la sua scrittura sia «espressione italiana di letteratura gay post-

---

<sup>43</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, in "Humanities", II, 1, 2013.

<sup>44</sup> A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Jaka Book, 2002, p. 267.

<sup>45</sup> Espressione utilizzata da Giovanni Dall'Orto per definire Tondelli in *Leggere Omosessuale* (1984); <http://www.giovannidallorto.com/biografie/tondelli/tondelli.html>

<sup>46</sup> P.V. Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980, p.126.

<sup>47</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 16-18.

<sup>48</sup> A titolo informativo si ricordano alcuni critici: Bettin, 1980; Medici, 1982; Turchetta, 1989; Dall'Orto, 1992; Guglielmi, 1986, 1989, 1995; Buia, 1999.

Stonewall, camp e “minore”»<sup>49</sup> e che rappresenti «un formidabile esempio di letteratura dell’impegno da parte di un autore che è stato, senza ombra di dubbio, uno scrittore totale»:<sup>50</sup>

Questo prova che sulla figura del nostro molto ancora deve essere ricercato e scoperto, perché si è dinanzi al chiaro tentativo di costruire un’immagine diversa di Pier Vittorio Tondelli: un’immagine sentita come edificante e congrua. Ed ecco che nasce, *post-mortem*, un Tondelli più borghese, cattolico, consono, addirittura benpensante, da sovrapporre al Tondelli reale.<sup>51</sup>

Lungo il corso di questo elaborato si tenterà di districare il groviglio intricato che si è intessuto sopra la figura di Tondelli, ricordando che, come ben scrisse Giacomo Papi:

Tondelli fu uno dei primi intellettuali a tentare di raccontare e descrivere il presente non da una prospettiva distaccata, ma vivendoci dentro e mettendoci le mani e il corpo. Facendosi lui stesso presente, senza però cedergli. Aveva pudore, e una chiarissima coscienza della serietà del lavoro intellettuale: per indole e convinzione rifiutò per tutta la vita di farsi spettacolo, di trasformarsi in un simbolo o in un personaggio tv.<sup>52</sup>

L’intento, quindi, è quello di individuare cosa si nasconde dietro a questa figura problematica, che ha lasciato in eredità opere dal significato apparentemente sfuggente, riconducendo la scrittura di Tondelli alla sua forma primaria: la manifestazione dell’esigenza di dar voce a «chi si ritrova ai margini della società dell’epoca che li respinge disprezzandoli»<sup>53</sup>, ai giovani e agli omosessuali, combattendo a livello letterario «contro l’omologazione della letteratura di massa degli anni ottanta, contro la standardizzazione del linguaggio, contro il conservatorismo culturale veicolato dalla cultura piccolo-borghese italiana del tempo»:<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 496.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Ivi, p. 36.

<sup>52</sup> G. Papi, *Perché è importante Pier Vittorio Tondelli*, in “Il Post”, 16 dicembre 2016.

<sup>53</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 297.

<sup>54</sup> O. Campofreda, *Dalla generazione all’individuo. Giovinezza, identità, impegno nell’opera di Pier Vittorio Tondelli. Con due inediti tondelliani*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2020, p. 22.

Il problema allora si colloca non nel mancato interesse nei confronti di questo autore da parte della critica, ma nel modo in cui fino a questo momento le opere di Tondelli sono state interrogate. È proprio su questo limite che è necessario intervenire al fine di restituire una certa autonomia e valore all'opera tondelliana.<sup>55</sup>

Il tutto verrà svolto senza dimenticare che «c'è in Tondelli la ribellione contro qualunque etichetta ideologica, pratica o di militanza».<sup>56</sup> Si cercherà di dimostrare, quindi, che Tondelli, per quanto alcuni critici abbiano sempre affermato il contrario, si è distinto per il suo profondo impegno, il quale si è giocato su piani diversi:

a) Letterario e contenutistico, dirompente contro le due omologazioni imperanti: quella dei classici da un lato, e contro la narrativa consumistica o edificante degli anni Ottanta [...]. Tondelli ama e descrive personaggi giovani o trentenni, di norma anonimi, che vivono in provincia e nei margini, ma fieri e spensierati nella loro gioventù. Sono personaggi sempre innovativi per la letteratura italiana del Novecento. Quasi sempre non rientrano nel canone del binarismo, della eterosessualità, del cisgenderismo. Possono essere ora fieri della loro identità LGBTQ+ o non mostrarsi consapevoli che questa costituisca una differenza rilevante. Quando vivono una dimensione religiosa [...] vivono l'abbandono da parte dell'uomo amato come un abbandono da parte di Dio stesso. Il tema dell'abbandono è un altro dei tanti fili rossi che si colgono lungo tutta l'opera di Tondelli: nel duplice senso di essere abbandonati e di abbandonarsi a ciò che l'amore – Dio – stabilisce per sé. [...] I personaggi di Tondelli possono pure essere tossicodipendenti scapestrati o alcolisti senza ambizioni, travestiti eterosessuali o checche post Stonewall che frocializzano una caserma [...]

b) Linguistico-sperimentale, contro il canone delle belle lettere [...]

c) Culturale, contro il conservatorismo perbenista che identifica nei giovani e nella controcultura giovanile una fonte di problemi in quanto portatori di istanze avverse alla classicità e alla tradizione. Attenzione: ogni personaggio giovane descritto da Tondelli rifugge dallo stereotipo generazionale. Nei romanzi, la sua lente sul giovane è più simile a quella dell'entomologo che non del sociologo. Negli articoli di costume, al contrario, lo scrittore descrive delle tendenze, dei modi di essere di un

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 17.

<sup>56</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 28.

certo gruppo, ma sempre dando spazio al dettaglio del singolo individuo osservato [...].

d) Politico, in senso lato e non ideologico, ma soprattutto sociale: contro l'omofobia, contro l'eteronormatività, contro l'emarginazione che la società provinciale piccolo-borghese del tempo riserva agli outsiders e a chiunque, in generale, esca dal binario della cosiddetta normalità. Ma anche contro i cantori del militantismo gay separatista [...].

In virtù dell'impegno su tutti questi tavoli, della versatilità di stile e genere nelle opere di Tondelli, mi sento di inserirlo nella categoria degli "scrittori totali".<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Ivi, pp. 21-23.

## Capitolo I

### Pier Vittorio Tondelli

#### 1.1 L'autore, "un altro libertino"

14 settembre 1955:<sup>58</sup> nasce Pier Vittorio Tondelli a Correggio, luogo che per tutta la vita manterrà per lui i contorni di «un'oasi»,<sup>59</sup> come lo definirà lui stesso in *Camere separate*:

Il paese è un piccolo borgo della bassa padana, con i portici, l'acciottolato sul corso principale, la basilica dedicata al patrono, il palazzo rinascimentale, le torri, i campanili, la rocca, le vecchie case ottocentesche del centro, alcuni palazzi del Settecento, la struttura urbana rimasta intatta e raccolta attorno al circolo delle vecchie scomparse mura. Lui è nato qui in una vecchia grande casa che ancora si affaccia sulla piazza principale.<sup>60</sup>

Per Tondelli, Correggio è un borgo di «gente ordinaria, gente comune, gente che batte le strade provinciali e comunali, gente lontana dalla cronaca e dal pettegolezzo»,<sup>61</sup> in cui vive l'infanzia in nome del legame con la famiglia: il padre Brenno, la madre Marta, il fratello Giulio, il nonno Dembrao, che rappresentano per lui «la tradizione, la conservazione, il mondo contadino com'era e come non è più».<sup>62</sup>

Fin da giovanissimo instaura un rapporto intimo con il mondo delle lettere, in particolare con la scrittura, nella quale riconosce «un'abitudine gravida di senso»<sup>63</sup> e «uno strumento attraverso il quale [...] sente di poter rimarcare la sua intima diversità».<sup>64</sup>

---

<sup>58</sup> Riferimenti bibliografici; sugli aspetti bibliografici cfr. Fondazione Tondelli (<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/>); come profili critici cfr. *Il romanzo, la critica*, cit.; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, in "Babilonia", 1992; G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, in "Humanities", II, 1, 2013; M. Di Pasquale, *L'Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, in "Seminario Tondelliano", Correggio, Palazzo dei Principi, 15 dicembre 2006.

<sup>59</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 113.

<sup>60</sup> Ivi, p.107.

<sup>61</sup> Cit. da Fondazione Tondelli (<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/>).

<sup>62</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 42-43.

<sup>63</sup> E. Rota, *Biglietti dagli amici*, Bologna, Tempi Stretti, 1995, p.11.

<sup>64</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 45.

Grazie ai resoconti offerti dalle sue stesse opere, si può affermare con un margine abbastanza ampio di sicurezza che Tondelli fin dai primi anni dell'adolescenza si sente abbandonato, "separato" dal resto del mondo, «più solo e ancora più diverso»:<sup>65</sup>

Tutto fa parte di una vita che non è la sua e nella quale lui non si inserirà mai. Può solo prestare attenzione, sorridere, immalinconirsi, mai sentire nel suo corpo la profondità, nel bene e nel male, di quanto riguarda la vita degli abitanti del suo paese. Si diverte a osservare sua madre, questo sì. [...] Ma è tutto appena un poco distante da lui. Tutto come assistere alla vita di un paese separato.<sup>66</sup>

È un Tondelli dodicenne quello che inizia ad esplorare la letteratura attraverso i più famosi romanzi d'avventura che lui stesso ricorderà con affetto negli anni a seguire, da *Voyage au centre de la Terre* (trad. it. *Viaggio al centro della terra*, 1864) di Verne fino a *Treasure Island* (trad. it. *L'isola del tesoro*, 1883) di Stevenson. Le letture si affineranno poi passando ai romanzi di formazione e ai thriller, mescolando tra loro autori padani e anglo-americani: Salinger, Kerouac, Joyce, Fitzgerald, Hemingway, Celati, Arbasino, Gadda, D'Arzo e molti altri. Spinto da questo legame letterario sempre più saldo, tra il 1969 ed il 1974 frequenta il Liceo Classico "Rinaldo Corso" di Correggio, alternando la vita scolastica con la vita delle comunità giovanili, tra l'attivismo cattolico e la collaborazione con una radio del paese.

«Ho sempre scritto, da quando avevo sedici anni... Per me il fatto di scrivere è sempre stato legato al sogno, al desiderio»;<sup>67</sup> sono di questi anni appunto i primi tentativi di scrittura, concretizzatesi in testi per giornalini ciclostilati riconducibili all'ambiente dell'oratorio ("Noi...noi e gli altri", "Spazio Aperto", "Azione Cattolica" e "ACLI"), tutti firmati "Vicky", soprannome con cui lo chiamavano tutti.

A quindici anni entra in contatto con la storica Libreria del Teatro di Nino Nasi, a Reggio Emilia, specializzata in controculture giovanili, alternative e d'avanguardia, e che metteva in vendita opere di alcuni autori gay ritenuti tra i più deviati (A. Rimbaud, J. Cocteau, J. Genet, C. Isherwood, E. White); proprio qui Tondelli trova per la prima volta

---

<sup>65</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 8-9.

<sup>66</sup> Ivi, pp.109-112.

<sup>67</sup> Cit. da Fondazione Tondelli (<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/>).

«i segni di quell'indice libertario»<sup>68</sup> che lo accompagnerà poi lungo il corso della sua intera produzione letteraria:

Innanzitutto, bisogna notare come questo locale storico [...] abbia saputo, soprattutto negli anni settanta, seguire da vicino tutti i movimenti politici e culturali che infiammarono il decennio. In quegli anni di riviste, ciclostilati, bollettini, stampe alternative, controcultura, la “Libreria del Teatro” era il solo negozio in cui trovassero commercio libri e pubblicazioni marginali, prodotti per lo più da giovani per giovani. E così la libreria sia andata specializzando [...] in cultura giovanile.<sup>69</sup>

Sarà lo stesso Nasi a spingere il giovane Tondelli a cimentarsi in una riduzione teatrale de *Il piccolo principe*.

Tondelli prosegue poi gli studi iscrivendosi al Dams di Bologna, dove fuggerà «per non sentirsi soffocato nella sua dimensione eccentrica di artista e omosessuale. La motivazione che lo spinge oltre i confini del borgo viene soprattutto dalla consapevolezza di appartenere a una minoranza discriminata in tutte le piccole realtà di provincia».<sup>70</sup>

Allontanandosi dal mondo della sua adolescenza, inoltre, «si sbarazza del gioco cattolico tutto d'un tratto, crescendo»,<sup>71</sup> e si ritrova immerso nella corrente culturale di una città che si sta preparando al movimento del Settantasette: «Indiani metropolitani, artisti dada, movimenti femministi, collettivi studenteschi e i primi circoli di politica omosessuale danno vita alla cosiddetta *controcultura*, che a Bologna sarà ricca, underground e frastagliata».<sup>72</sup>

All'Università segue i corsi di Umberto Eco e di Gianni Celati, e consegue la laurea a pieni voti. Anche qui però non riesce a strapparsi di dosso la solitudine dal quale si sente avvinto:

Si sarebbe sentito in contatto con tutti i suoi coetanei, li avrebbe cercati iscrivendosi all'Università di Bologna, li avrebbe trovati solo per rendersi conto che la propria

---

<sup>68</sup> P.V. Tondelli, *E Tondelli ricorda 'questo spazio dove i libri ti avvolgono...'* Un articolo dello scrittore reggiano, in “La Gazzetta di Reggio Emilia”, 11 ottobre 1986.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 58.

<sup>71</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, con una nota di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1990, p.123.

<sup>72</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 64.



vita si sarebbe giocata in solitudine e avrebbe potuto unirsi agli altri unicamente attraverso l'esercizio solitario distanziato di una pratica vecchia quanto il mondo: la scrittura. Avrebbe capito che non sarebbe mai stato un protagonista ma un osservatore.<sup>73</sup>

Nel mentre mantiene viva la passione per il cinema e lo spettacolo continuando a lavorare in radio, collaborando con una compagnia teatrale ed entrando a far parte del Comitato di Gestione del Teatro di Asioli di Correggio.

In aggiunta, tenta di pubblicare presso Feltrinelli il suo primo romanzo, dalla cui riscrittura nasceranno i racconti che andranno a formare l'opera con la quale irromperà nel panorama letterario italiano (*Altri libertini*), accompagnato dal redattore e amico Aldo Tagliaferri, conosciuto grazie alla mediazione di Nasi avvenuta nel 1978.

Nel gennaio del 1980, dopo un travagliato iter compositivo che ha presupposto continui spostamenti tra Correggio e la Milano «della fantasia, della libertà, del desiderio»,<sup>74</sup> viene appunto pubblicato da Feltrinelli, *Altri libertini*, opera che da subito attira l'attenzione della critica e del pubblico, in particolar modo quello giovanile, il quale era deluso e via via più disinteressato alla politica del tempo, insofferente nei confronti dei pregiudizi di genere ed amante della cultura pop:

Dopo nessuno ci ha più sonno e andiamo a far tardi per la campagna, ma siamo un po' spompati tutti quanti lo si vede che non facciamo che cantar canzoni di dieci anni fa Lucio Battisti e Luigi Tenco e Fabrizio de André, insomma torniamo ragazzini, le prime festicciole, i bacetti, le scampagnate in bicicletta, i primi intorti, le gnoccate là in quel bel posto vicino alla bonifica e ai mulini di mia cugina e le prime strette di culo e i pattinaggi sulle piste delle balere, tutto prima del liceo, della politica, dei concerti; ahhhh che regressioni lo sballo in questa notte di luna!<sup>75</sup>

Il libro è, a detta di Tondelli, un romanzo ad episodi, «quello della mia terra e dei nostri miti generazionali»: <sup>76</sup> vengono presentati sei racconti (*Postoristoro, Mimi e*

---

<sup>73</sup> P.V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2000, p. XXXVI.

<sup>74</sup> Cit. da Fondazione Tondelli (<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/>).

<sup>75</sup> P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p.58.

<sup>76</sup> Cit. da Fondazione Tondelli (<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/>).

*istrioni, Viaggio, Senso contrario, Altri libertini, Autobahn*), ciascuno dei quali, pur essendo una narrazione a sé stante, dona compimento al macrotesto che, considerato nella sua interezza, ha «come filo comune l'esperienza dei giovani degli anni Settanta fra viaggi a Amsterdam e Londra, droga, lotte studentesche, ricerca della propria identità, utopie di libertà». <sup>77</sup> L'autore, attraverso questo «privatissimo sfogo, un esorcismo, un atto di cannibalismo verso una realtà di provincia di cui [...] voleva liberarsi raccontandola», <sup>78</sup> offre un ritratto dei primi anni '80 assai degradato.

Le vicende narrate vengono accentuate da un linguaggio gergale, intriso di turpiloquio, di bestemmie, di «espressioni comunemente blasfeme, dialettismi emiliani e gergo generazionale», <sup>79</sup> della descrizione esplicita di scene erotiche e di violenza; il senso profondo del libro risiede, stando a quanto afferma Angelo Guglielmi, «nell'invenzione linguistica, nell'essere riuscito [*Tondelli*] a trasportare (e inventare) sulla pagina [...] «il sound del linguaggio parlato, l'emozione del linguaggio parlato»», <sup>80</sup> portando a compimenti in tal modo un'operazione di «democratizzazione della letteratura». <sup>81</sup> L'opera, così, si orienta verso una rappresentazione della realtà capace, come sostiene Guglielmo Pispisa, «di stare ben dentro il suo tempo, di cantarne le evoluzioni senza remore o snobismi blasé». <sup>82</sup> Ci affidiamo alle parole di Pispisa per offrire un ritratto del linguaggio di *Altri Libertini*:

È una scrittura che si potrebbe definire studiatamente performativa, che fa propaganda di sé, che tende a far proseliti fra i lettori, i quali si sentono chiamati a far parte di una comunità. C'è il piacere di essere e sentirsi eleganti, ricercati, protagonisti della propria scrittura, senza alcuno sforzo di mimesi da parte del narratore, che invece gode a essere ben visibile per il lettore. C'è un nuovo dandysmo della parola, di cui Tondelli si fa portatore e interprete, i cui ascendenti letterari immediati, rivelati a più riprese dallo stesso autore sono Alberto Arbasino e Gianni Celati, fra gli italiani, e, all'estero, fra gli altri, Jack Kerouac e Louis-Ferdinand Céline. <sup>83</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 22.

<sup>79</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 13.

<sup>80</sup> A. Guglielmi, *Tondelli letto oggi*, in "Panta. I nuovi narratori", 20, 2003, pp. 49-49.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 89.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 90.

Sarà questa scrittura eretica il fattore scatenante che porterà il libro, dopo soli venti giorni dalla pubblicazione, ad essere sequestrato dalle autorità giudiziarie «per il suo contenuto luridamente blasfemo ed osceno nella triviale presentazione di un esteso repertorio di bestemmie contro le divinità del Cristianesimo, nonché di irrifribili turpiloqui, [...] onde il lettore viene violentemente stimolato verso la depravazione sessuale ed il disprezzo della religione cattolica».<sup>84</sup> Lo stesso Tondelli affermerà:

Quando ho scritto *Altri libertini* sapevo di toccare la suscettibilità di molti, sapevo che le storie che ho raccontato potevano dare fastidio, quindi era anche prevedibile che qualcuno si sentisse poi in diritto di intervenire per mettere a tacere le storie stesse. Queste cose sono sempre accadute, i sequestri ci sono sempre stati anche per libri più importanti del mio; ma alla fine sono stati sempre liberati, spero che ciò accada anche per la mia opera. Quello che è certo è che la letteratura alla fine è sempre stata vincente. Nessuno infatti è mai riuscito a imbavagliarla con sentenze e sequestri né a spezzarla con forbici censorie. L'unica cosa che si può sperare è che, fermandosi un attimo a pensare a questa considerazione, si capisca l'inutilità di questi gesti.<sup>85</sup>

Come spesso accade, lo scandalo attrae l'attenzione generale: questa sorta di censura fece nascere nel pubblico la voglia prepotente di leggere l'opera. Tale pressione mediatica e popolare portò a rivalutare l'atto censorio avvenuto ai danni dell'opera, la quale verrà processualmente assolta. *Altri Libertini* divenne nel giro di pochi giorni un best-seller, facendo rivestire a Tondelli i panni del caso letterario: «diventò così il simbolo d'una generazione, colui che aveva dato voce a una fauna di alternativi, femministe, tossici, gay, travestiti, “scoppiati”, che fin lì non aveva avuto accesso all'aureo mondo della carta stampata».<sup>86</sup> Ecco allora che a Tondelli, «pronto a farsi cantore degli emarginati e dell'amore omosessuale libero [...] andando così allo scontro “col Vaticano”»,<sup>87</sup> viene riconosciuto che «a questa nuova epoca si dà con generosità: diviene

---

<sup>84</sup> Motivazione emessa dal Procuratore generale dell'Aquila il 28 febbraio 1980 (qui cit. da M. Fortunato, *Altri libertini assolto! Dall'accusa di oscenità al dissequestro del suo primo romanzo*, in “L'Espresso”, 5 gennaio 1981).

<sup>85</sup> P.V. Tondelli, *Censura. Reazione al sequestro di Altri libertini*, in “ADN Kronos”, 28 febbraio 1980.

<sup>86</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 21.

<sup>87</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 74.

la figura di riferimento per un passaggio che fa storcere il naso a molti, ma che raccoglie consenso in un nuovo territorio».<sup>88</sup>

Lasciatisi alle spalle la questione legata ad *Altri Libertini*, nell'aprile del 1980 Tondelli parte per il servizio militare, esperienza che ci testimonia lui stesso in dieci cronache raccolte sotto il titolo di *Il diario del soldato Acci*, pubblicate su "Il resto del Carlino" e su "La Nazione" a partire dal febbraio del 1981. In questo feuilleton, definito da Antonio Spadaro come «un nervo scoperto e vagabondo»,<sup>89</sup> Tondelli racconta «una storia nuova»,<sup>90</sup> nella quale «vuole ritrarre lo spleen notturno [...] di chi, appena diciannovenne, è costretto a lasciare all'improvviso il proprio ambiente e la propria famiglia per [...] partire militare»,<sup>91</sup> con l'obiettivo di denunciare l'istituzione della leva obbligatoria suscitando empatia nel lettore. *Il diario del soldato Acci* è la «contestazione giovanile nei confronti della leva, della sua organizzazione iper-burocratica, il sentimento di precarietà e insicurezza di questi ragazzi provenienti da tutta Italia che vivono la prima esperienza di istituzione coercitiva».<sup>92</sup>

Assolti gli obblighi di leva e tornato a Bologna, inizia a collaborare con la rivista "Linus". Nel giugno del 1982 Tondelli pubblica, sempre presso Feltrinelli, il suo secondo romanzo, *Pao Pao*, i quali temi erano già stati anticipati ne *Il diario del soldato Acci*. Il titolo della nuova pubblicazione gioca sulla sigla PAO (picchetto armato ordinario), introducendo il lettore alla tematica che verrà poi affrontata lungo l'arco narrativo dell'opera: la realtà soffocante della naja («un anno con i suoi dolori, ma anche con i suoi amori»<sup>93</sup>) ed il rito di passaggio che essa implica nella vita di ogni uomo:

[...] avrei detto non mi piace come vanno le storie della gente, nemmeno la mia, è come se tutto fosse troppo piccolo e racchiuso quando invece sento il mio cervello partire e volare e alzarsi mio dio fin verso quell'oltre che non posso dire, non so, ma che ci sto a fare qui dove il Tempo m'insegue e mi bracca e non sono più io sempre

---

<sup>88</sup> M. Di Pasquale, *L'Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 2.

<sup>89</sup> A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 80.

<sup>90</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1993, p. 75.

<sup>91</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 315-316.

<sup>92</sup> Ivi, p. 319.

<sup>93</sup> P.V. Tondelli, *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, 1982, p.12.

diverso da un attimo all'altro e mi dimentico, mi dimentico, le cose che cambiano, i muri, i cieli che s'illuminano, qual è la nostra vera storia?<sup>94</sup>

*Pao Pao* «è un romanzo mimetico-realistico, polifonico e collettivo [...] che però mantiene un'ispirazione fortemente autobiografica»;<sup>95</sup> è un'opera nella quale si riconoscono i tratti distintivi dell'estetica camp:<sup>96</sup>

Il camp spesso si occupa di aspetti marginali, proprio come fa Tondelli in *Pao Pao* che, invece di proporre una critica materialista all'istituzione militare come sovrastruttura della borghesia che ha il fine di omologare i giovani soffocandone la creatività, si sofferma a raccontare come sia possibile, per dei ragazzi gay scanzonati, sopravvivere all'interno del Leviatano, non solo senza rinnegare se stessi, ma addirittura volgendo a proprio vantaggio i suoi stessi meccanismi. La graduale omosessualizzazione della caserma di *Pao Pao*, come si vedrà, rappresenta appunto la marginalità di cui Tondelli si occupa. Al termine del romanzo pare evidente che quel tipo di sistema militare, ridondante nelle sue gerarchie, nei suoi permessi e permessini, nei suoi riti stantii, non può formare né dei patrioti né, con tutta probabilità, dei soldati efficienti.<sup>97</sup>

Ecco che anche in *Pao Pao* si osserva il protrarsi della critica nei confronti dell'istituzione militare:

---

<sup>94</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>95</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 309.

<sup>96</sup> «Si tratta di un'estetica, uno stile o un gusto, è stato detto, oppure di una sensibilità, un modo d'essere. Uno stile di pensiero e di performance. Una specifica formazione - fors'anche una prerogativa - omosessuale, una strategia di sopravvivenza (ma con stile, nella maschera dell'ironia), eppure difficilmente circoscrivibile all'omosessualità, di per se condizione non necessaria né sufficiente. Di volta in volta, la si assume come categoria metastorica, oppure inesorabilmente legata al particolare, a una economia o posizionamento culturale», F. Cleto, a cura di, *PopCamp*, vol. I e vol. II, Milano, Marcos y Marcos, 2008 p. 10; «È possibile individuare tematiche forti in ogni particolare cosa o evento tipico del camp. Le tre più ricorrenti caratteristiche mi sono sembrate l'incongruenza, la teatralità e l'umorismo. Tutte e tre sono intimamente legate alla situazione e alla strategia omosessuale. L'incongruenza è il soggetto del camp; La teatralità, il suo stile e l'umorismo, la sua strategia», (trad. it), E. Newton, *Role Models*, in "Mother Camp: Female, Impersonators in America", Engelwood Cliffs, Prentice Hall, 1972; «Il camp serve a divertirsi; lo scopo del camp è quello di far ridere il pubblico. In effetti, è una modalità di umorismo. L'umorismo camp è un sistema per ridere della propria posizione incongrua invece di piangere», (trad. it), E. Newton, *Role Models*, cit., p. 106.

<sup>97</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 330.

Per raccontare l'anno di leva, Tondelli si diverte infatti a creare una commistione in cui tutto è interpretato, secondo a lezione di Mario Mieli (1977), attraverso le lenti camp di un'omosessualità gioiosa, goliardica e spensierata. Collocando personaggi e azioni sfrontatamente omosessuali nel cuore di una delle strutture più istituzionalmente omofobiche, quale ambiente militare, Tondelli contribuisce con i suoi testi alla "conquista" di un ambito ostile alla cultura gay.<sup>98</sup>

L'anno seguente lo scrittore correggese intraprende la costruzione di un cantiere letterario assai ardito: un romanzo (il progetto originario di quella che poi sarà la raccolta dei suoi racconti intitolata *Un weekend postmoderno*) ambientato nei primi anni Ottanta che riuscisse a testimoniare l'atmosfera delle feste di quegli anni, concentrandosi sulla trasposizione su carta della lingua tipica di quei circoli; portò a termine i primi tre capitoli, per poi abbandonare l'intero progetto in favore della stesura di *Rimini*, romanzo che lo impegnerà fino al 1985.

Non riuscendo a trovare un finale soddisfacente per il romanzo dedicato al litorale romagnolo, nei primi mesi del 1984 Tondelli si dedica alla composizione della prima stesura di *Dinner Party*: una commedia borghese in due atti nella quale, la sera dell'11 luglio 1982, mentre l'Italia vince il Mundial di Spagna, un gruppo di personaggi si riunisce per cena; nel frattempo, sulla terrazza di casa Oldofredi, prende forma un divertente ma crudele gioco, fatto di ambiguità, tradimenti e colpi di scena:

I personaggi della commedia sono tutti delle isole, costretti a interagire uno con l'altro per i motivi più disparati, ma in realtà nutrono sentimenti che vanno dall'indifferenza al disprezzo, passando per un'insofferenza comune a tutti. [...] Il tema centrale [...] è quello della sconfitta, poiché tutti i personaggi sono degli sconfitti e giocano uno contro l'altro.

[...] Con *Dinner Party* l'impegno della scrittura tondelliana è più chiaro che altrove e agisce su un doppio piano: quello della critica sociale, tema centrale della commedia, e nella consueta rappresentazione di più personaggi non eterosessuali.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 355.

<sup>99</sup> Ivi, pp. 401-407

Tondelli la definisce «una storia di trentenni, di una generazione a cui è difficile affibbiare delle etichette, un dramma un po' violento e un po' sofisticato»,<sup>100</sup> come si può desumere dallo sfogo di Didi, uno dei personaggi della commedia, nel quale la critica ha individuato l'alter ego dello scrittore emiliano:

Lo dicono anche le stracciacazzi che non esistono più le generazioni; tutto si consuma troppo in fretta. È quello che dico anch'io. Non esistono proprio le generazioni stratificate ogni venticinque, dieci o due anni. Sono delle spaccature verticali, degli abissi che fendono diacronicamente il tempo. Lo sforzo sta tutto nel non essere accomunati agli altri poiché nessuno che abbia meno di trent'anni è accumulabile a un altro. È un coacervo di stili altrui, è il vertice, l'apoteosi dell'inautenticità, lo capisci questo?<sup>101</sup>

Nella sua seconda versione del 1985, la commedia vince il Premio Speciale assegnato alla memoria di Paolo Bignami durante la trentottesima edizione del Premio Riccione-Ater.

Ancora nel 1984 Tondelli instaura un rapporto che diventerà fondamentale negli anni a seguire con un personaggio che si può definire la controfigura francese di ciò che Aldo Tagliaferri era stato per Tondelli in Italia: François Wahl, critico e editore, il quale porterà a pubblicazione in Francia il romanzo *Pao Pao*.

Infine, sempre nello stesso anno, inizia la stesura di *Biglietti agli amici*, «il testo che delinea una cesura tra il Tondelli cantore dello “scazzo”, della goliardia militare o della iper-realtà rivierasca, e il Tondelli scrittore maturo e complesso degli ultimi anni».<sup>102</sup>

Nel 1985 Tondelli lascia la Feltrinelli in favore di Bompiani, grazie alla quale, in maggio, pubblica il romanzo *Rimini*, a detta dell'autore un «'contenitore' di storie diverse ... un affresco, forse una sinfonia, della realtà italiana di questi anni, e dei vari modi – quello sentimentale, quello drammatico, quello esistenziale – di raccontarla».<sup>103</sup> L'opera è un vero e proprio mosaico letterario – si potrebbe definirlo un romanzo-*pastiche* – che sta a metà tra fenomeno di costume e romanzo poliziesco, con l'aggiunta di elementi

---

<sup>100</sup> M. Garbesi, in “La Repubblica, 12 aprile 1984.

<sup>101</sup> P.V. Tondelli, *Dinner Party*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1994, p. 44.

<sup>102</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 80.

<sup>103</sup> Cit. da Fondazione Tondelli (<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/>).

attinti dal genere noir, *hard boiled*, lirico ed omosessuale; impernia il suo tessuto narrativo attorno alla capitale estiva romagnola, molto cara all'autore:

l'aspetto più seducente – soprattutto da un punto di vista narrativo – fu per me il poter ambientare un romanzo non tanto in una città, ma in una metropoli balneare che non ha equivalenti in Europa: una grande città della notte e del divertimento che si estende per centocinquanta chilometri di costa e in cui si riversano milioni di persone per celebrare il rito di quell'unico, vero periodo di deroga carnevalesca che la società odierna consente, cioè la vacanza.<sup>104</sup>

Questo si può desumere anche dei vari e ampi accenni che le dedica nei suoi articoli e nei suoi racconti: «insegne multicolori, luci al neon, vetrine di negozi lucenti come specchi, grandi pannelli pubblicitari elettronici che si animano di disegni e di slogan, scritte, musica, senza una definitiva soluzione di continuità fra il dentro (i bar, i negozi, le case, le stanze...) e il fuori (la strada, il viale, gli aberi...)».<sup>105</sup> Tondelli descrive la città nella sue diverse realtà senza filtri morali, facendola assurgere a metafora di una cultura di massa nazionale:

La fauna, in questo paese delle meraviglie [...] si mischia come in una Nashville patriottica e poliglotta, si interseca, si ricicla, si bagna, si asciuga, si dissolve, si droga, si eccita, prova variazioni alla “somma idraulica”, si pigia in un caleidoscopico plot che nessun romanziere, o cinematografaro, ha ancora osato minimamente immaginare. [...] Rimini [...] è l'unico luogo in cui è ancora possibile vivere e innestarsi nel continuum del romanzo nazionalpopolare.<sup>106</sup>

Questa città diventa sfondo di tre storie a sé stanti: la principale, che vede un giornalista milanese alle prese con la risoluzione di un mistero frutto di intrighi politici, si accompagna a quella di Beatrix, una donna berlinese che decide di partire alla ricerca della sorella scomparsa Claudia, e a quella di una famiglia alle prese con la gestione della propria pensione:

---

<sup>104</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 497-498.

<sup>105</sup> Ivi, p. 110.

<sup>106</sup> P.V. Tondelli, *Rimini*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 98-101.



[*Rimini*] presenta un pluralismo linguistico oggettivo e ciascun personaggio racconta la sua storia come se fosse un narratore differente, si può dire che il romanzo presenti una trama principale che segue il giornalista Marco Bauer e le sue indagini, ma Tondelli costruisce una complessa struttura polifonica composta di altre cinque sottotrame eterogenee e sfasate nel tempo, che sfiorano appena le vicende di Bauer, senza intersecarsi con queste. L'unico punto in comune è il luogo geografico in cui tutte le storie hanno inizio o fine: la Riviera adriatica attorno al capoluogo romagnolo. [...] A beneficio di Rimini va ricordato che esiste un filo conduttore di tutti i discorsi: ogni personaggio è alla ricerca di se stesso, a modo suo, ovvero attraverso l'inseguimento di un sogno irrealizzato o delle ambizioni di carriera, mettendosi sulle tracce di una sorella scomparsa o interrogandosi sul senso del proprio sentire artistico, sessuale o religioso.<sup>107</sup>

Il nuovo progetto di Tondelli è «un sommario della degenerazione, dell'instabilità, del caos emotivo. Nonché della malinconia, delle gioie sfrenate, della precarietà del vivere, dell'indefinibilità dei rapporti, delle incertezze sul futuro,<sup>108</sup> dove lo sguardo dell'autore «si sposta dagli emarginati a coloro che emarginano, dagli esclusi alla società degli inclusi, dai giovani antagonisti ai trentenni borghesi disposti a tutto pur di far carriera».<sup>109</sup> Se fino ad ora Tondelli con le sue opere aveva ottenuto un discreto successo di critica, con *Rimini* punta invece al successo di pubblico (l'opera venderà più di 100.000 copie), proponendo quello che la critica ha definito un romanzo commerciale e di consumo:

Il massiccio *Rimini* rientra nell'alveo di una narrativa mimetica e meditata, che vuole essere recepibile da un pubblico quanto più vasto. Se c'erano dubbi sulle qualità di Tondelli come narratore di ampio respiro, essi vengono fugati in *Rimini*. [...] Tondelli mostra una nuova e insospettata maestria nel costruire le narrazioni in terza persona, per lui tecnica quasi del tutto nuova, oltre alla usuale abilità nel far parlare i suoi io narranti.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 375.

<sup>108</sup> A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 141.

<sup>109</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 387.

<sup>110</sup> S. Tani, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990, pp. 202-203.

Da questo romanzo nel quale Tondelli «è uscito da quel ‘noi’ un po’ asfittico per dispiegare una sua grande abilità di entertainer, pienamente godibile [...] e senza equivalenti in quegli anni»<sup>111</sup> nascerà anche l’idea di trarne un omonimo sceneggiato cinematografico.

Nello stesso anno prende avvio anche il progetto *Under 25*, «mosso dalla curiosità di capire chi siano i giovani degli anni Ottanta»:<sup>112</sup>

Vorrei raccontare qualcosa sui giovani e non so da che parte iniziare. Chi sono i giovani d'oggi? Che cosa pensano? Saranno vere le categorie, così pubblicizzate dai mass media, che li vedono raggruppati in comportamenti e mode assolutamente non paragonabili tra di loro? Saranno tutti stupidi, reazionari, bambocci preoccupati soltanto del vestito e del “cosa mettere stasera”?<sup>113</sup>

Promuovendo il lavoro attraverso la rivista “Linus”, Tondelli propone di creare un’antologia di testi scritti da giovani sotto i venticinque anni d’età, gli «scartamenti individuali rispetto alla norma»,<sup>114</sup> con tematica quella della condizione giovanile contemporanea:

Per me, fare letteratura non significa solo scrivere, ma anche pubblicare. Significa lavorare sui testi di questi ragazzi, chiedere di riscriverli, correggerli e aiutarli nella pubblicazione. In un certo senso, è un lavoro collettivo che mi ripaga dell'estrema solitudine in cui sono costretto quando a scrivere sono io. [...] Per essere ancora più sincero, dirò che da qualche tempo mi interessa maggiormente far raccontare gli altri anziché essere io a raccontare in prima persona.<sup>115</sup>

Il progetto si presenta come «un osservatorio sulla realtà dei giovani che scrivono»<sup>116</sup> articolato in tre volumi: *Giovani Blues* (1986, Il Lavoro Editoriale), *Belli & Perversi* (1987, Transeuropa) e *Papergang* (1990, Transeuropa):

---

<sup>111</sup> R. Barilli, *RicercaRe e la narrativa nuova-nuova*, in “La Bestia”, 1, 1997, pp.8-18.

<sup>112</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 473.

<sup>113</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 321.

<sup>114</sup> Id., *Gli scarti*, in “Linus”, 243, giugno 1985.

<sup>115</sup> Id., *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1993, pp. 47-48.

<sup>116</sup> Id., *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., p. XLVII.

La sua forza risiede non tanto nella forza di un singolo testo, quanto nel fatto che il testo in questione è una singola intensità di una lunghezza d'onda collettiva. Nello stesso tempo, questa filosofia situa il progetto a metà strada fra sociologia o esame dei comportamenti giovanili (in particolar modo di quelli che scrivono) e universo letterario vero e proprio. Più che un'ipotesi letteraria (insita, per esempio, nell'idea stessa di rivista) *Under 25* è un'ipotesi di lavoro letterario. La differenza è proprio tutta in quel lavoro. Forse, allora, *Under 25* altro non è che un'inchiesta letteraria, non giornalistica, sul lavoro culturale e sulla creatività scritta dei ragazzi italiani di oggi. [...] Detto questo, che cosa hanno scritto i nostri Under 25? [...] potremmo suddividere [...] in questo sommario modo: testi intimisti, testi generazionali, testi di genere (giallo, fantasy, horror, mistero, romanzi storici, romanzi rosa, resoconti di viaggio, fantascienza ecc.), testi sperimentali e poesie.<sup>117</sup>

Nel 1986 Tondelli si trasferisce a Milano, alternando la realtà della città lombarda a numerosi viaggi in giro per l'Europa, in particolare a Parigi, ad Amsterdam e a Berlino; «il viaggio, lo spostamento verso Nord saranno temi costanti lungo tutta l'opera di Tondelli e in questo periodo rappresentano anche il filo rosso di vari racconti».<sup>118</sup>

Ed è proprio il tema del viaggio uno dei nuclei cardine sul quale si basa il suo nuovo libro, *Biglietti agli amici*, pubblicato a Bologna per le edizioni Baskerville:

*Biglietti agli amici* è l'unico testo integralmente autobiografico, intimista, privato. [...] Non ha nemmeno l'intenzione di entrare nel campo della fiction. I riferimenti alla realtà, in questo testo, eccedono la categoria di realismo o di verismo, per entrare in quella del vero. [...] *Biglietti agli amici* non è dunque un prodotto letterario, quanto piuttosto un'opera che afferisce all'ambito della scrittura privata.<sup>119</sup>

Un libro per pochi, quindi, «personale, [...] artigianale, curato, prezioso»,<sup>120</sup> nel quale Tondelli cerca di «recuperare un dialogo con se stesso attraverso la solitudine del

---

<sup>117</sup> Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 338

<sup>118</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 83.

<sup>119</sup> Ivi, pp. 366-367.

<sup>120</sup> Cit. da Fondazione Tondelli (<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/>).

viaggio e del ritorno»,<sup>121</sup> ponendo il fulcro della narrazione sull'indagine della propria identità durante quel momento critico che è l'ingresso nell'età adulta; usando le parole di Ingeborg Bachmann: «Quando un uomo si avvicina al suo trentesimo anno di età [...] diventa insicuro, ha l'impressione che non gli si addica più definirsi giovane [...] Sprofonda e sprofonda»<sup>122</sup> (Tondelli aveva appunto da poco compiuto trent'anni).

Nel 1987 Tondelli lavora a *Mouse to mouse*, una “serie editoriale”, sulla falsa riga del progetto *Under 25*, nella quale lo scrittore cerca di manifestare sulla pagina i cambiamenti della società e della scrittura, scrittura la quale viene considerata come elemento vitale per quei giovani del mondo della moda, delle arti figurative e dello spettacolo – quelli che Tondelli definisce «creativi»<sup>123</sup> – che sentono la necessità di far emergere il proprio talento, distanziandosi dalle periferie della cultura nelle quali si sentono riposti.

Nel 1988 lo scrittore correggese apre il cantiere di *Camere separate*, «[...] un romanzo percorso da un “lutto profondo e sacro”, che descrive la storia d'amore tra i giovani Leo e Thomas e segue il tentativo di Leo – intensamente introspettivo e cronicamente “separato” – di “ritornare disponibile” a nuove esperienze dopo la morte di Thomas per Aids».<sup>124</sup> L'opera verrà terminata l'anno seguente, con la successiva pubblicazione in primavera. Il libro, definito dalla critica il “romanzo della maturità”, si presenta come «la storia di un percorso scandita in tre movimenti-capitoli concentrici e contigui come un'operetta di musica ambientale. Il tema della morte, del lutto per la perdita del compagno, la religiosità, la madre, il paese, i viaggi, l'amicizia costituiscono il tessuto narrativo di una complessa ricerca di interiorità e di approfondimento».<sup>125</sup>

Nel gennaio del 1990, pubblicato da Bompiani, esce “Panta”, rivista letteraria a tema monografico alla quale Tondelli collabora assieme ad Alain Elkann ed Elisabetta Rasy:

---

<sup>121</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 90.

<sup>122</sup> I. Bachmann, *Das dreißigste Jahr*, Piper, München, 1961, trad. it., *Il trentesimo anno*, Milano, Adelphi, 1995, p.23.

<sup>123</sup> «Sono in maggioranza “creativi”: hanno tutti, in un qualche modo, a che fare con l'industria della moda; sono abili artigiani, hanno gusto artistico», P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 80.

<sup>124</sup> J. Cady, *AIDS Literature*, in “Summers”, 1995, p. 17.

<sup>125</sup> Cit. da Fondazione Tondelli (<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/>).

Al fondo del progetto di *Panta* non c'è una ideologia tradizionale, né una specifica nozione di impegno di militanza; eppure, nel corso degli incontri che hanno accompagnato la realizzazione di questo primo numero temi come "impegno", "ideologia", "gruppo", hanno imposto una loro ineludibilità, e un altro dato comune si è affermato. Diremo allora che *Panta* è realizzata da un gruppo di autori la cui appartenenza a una stessa generazione si esprime nella ritrovata fiducia del narrare; e che la linea di tendenza della rivista intende valorizzare, e non mortificare, le differenze tra i vari modi di vedere la realtà, i diversi itinerari di formazione, gli stili e le personali scritture. A questo punto *Panta* viene a esprimere una convinzione forte e precisa: e cioè che oggi la letteratura possa raccontare il mondo facendo riferimento solo a se stessa, e alle proprie motivazioni.<sup>126</sup>

Insieme a Fulvio Panzeri inizia a comporre *Un weekend postmoderno*: il progetto voleva presentarsi come un romanzo critico «che raccoglie il meglio della produzione giornalistica di Tondelli, riletto e revisionato. Il progetto è vasto e alla fine verrà diviso in due volumi: *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, che uscirà nel 1990, e *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, pubblicato postumo, nel 1993, più aderente al genere della raccolta antologica».<sup>127</sup> È «una sorta di opera postuma, un riordinamento delle carte sparse fatto poco prima di andarsene»,<sup>128</sup> un collettore dell'intera produzione letteraria, giornalistica e saggistica di Tondelli prodotta nel corso degli anni Ottanta;

un viaggio per frammenti, reportage, illuminazioni interiori, riflessioni, descrizioni partecipi e dirette, nella parte degli anni Ottanta più creativa e sperimentale. È un viaggio nella provincia italiana, fra i suoi gruppi teatrali, fra i suoi artisti, i filmmaker, i videoartisti, le garage band, i fumettari, i pubblicitari, la fauna trend che da Pordenone a Lecce, da Udine a Napoli, da Firenze a Bologna ha contribuito a rivestire quegli stessi anni Ottanta, vacui e superficiali in apparenza, di contenuti e sperimentazioni, al punto da proporre, come capitale morale del decennio, non più una città, ma l'intera provincia italiana.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> P.V. Tondelli, in "Panta. I nuovi narratori", 1, 1990.

<sup>127</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 88.

<sup>128</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 23.

<sup>129</sup> F. Panzeri, G. Picone, *Tondelli - Il mestiere di scrittore. Un libro-intervista*, Ancona, Transeuropa; nuova edizione accresciuta: Roma, Teoria, 1997; Milano, Bompiani, 2001, p. 63; P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 72.

Il primo volume verrà pubblicato da Bompiani nell'autunno di quell'anno.

Nell'aprile del 1991 Tondelli si trasferisce a Bologna. Nello stesso anno, alla fine dell'estate, viene ricoverato all'ospedale di Reggio Emilia: «Si andava da un ambulatorio all'altro, da una clinica specializzata in malattie infettive a un ospedale, con la caparbieta e lo spirito organizzativo che solo pochi mesi prima avremmo riservato ai viaggi e alle mete turistiche. [...] La giovinezza era finita di colpo, in un soprassalto di realtà». <sup>130</sup>

Lo scrittore correggese morirà il 16 dicembre, dopo essersi riavvicinato negli ultimi mesi della sua vita alla religione cattolica: «Questo viaggio letterario ricco di vissuti, di esperienze, di ricordi, di volti, di amici inevitabilmente finisce la dove è cominciato, in terra d'Emilia». <sup>131</sup>

Di cosa è morto Pier Vittorio Tondelli? Ufficialmente di “polmonite bilaterale”, ufficialmente la sua vita si è spenta a causa della “peste del duemila”, di quel «morbo oscuro carico di pesanti connotazioni morali negative», <sup>132</sup> insomma, di AIDS, aspetto che la famiglia, <sup>133</sup> e probabilmente Tondelli stesso, ha cercato di mantenere nascosto: «Il motivo per cui Tondelli non rompe quel silenzio non è stato spiegato dall'autore; certo è facile immaginare che la mancata denuncia sia stata il prodotto della paura dello stigma, unito al senso del pudore dello scrittore di provincia di formazione cattolica». <sup>134</sup> Alcuni membri della critica si sono scagliati ferocemente contro le ultime azioni di Tondelli, basti osservare l'esempio offerto da Aldo Busi in un suo intervento del 1992:

si è perso nelle pastoie del cattolicesimo, e del senso di colpa, esattamente come chiunque altro, e il messaggio che lancia non è granché, né nelle sue opere né nella sua morte; tant'è vero che, come una checca velata qualsiasi, non muore di Aids, ma muore irrimediabilmente di vergogna. <sup>135</sup>

---

<sup>130</sup> M. Fortunato, *Noi tre*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 90-91.

<sup>131</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., pp. 168-169.

<sup>132</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 23.

<sup>133</sup> Questa la smentita della mamma nei confronti di chi affermava che Tondelli fosse morto a causa dell'HIV: «Pier Vittorio è morto per collasso cardio-circolatorio, dopo aver avuto una polmonite bilaterale» (*Vittima dell'Aids? La madre smentisce*, in “La Stampa”, 19 dicembre 1991)

<sup>134</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 429.

<sup>135</sup> A. Busi, *Il menestrello di Montichiari*, in “Babilonia”, 99, 1992.

Senza seguire l'estremizzazione sferzante del giudizio, si potrebbe comunque sostenere allora, come ha già fatto Giovanni dall'Orto, che lo scrittore correghese si sia spento proprio a causa di quel silenzio:

Tondelli ha voluto morire nel silenzio, nella famiglia e nella religione cattolica, ed aveva il pieno diritto di farlo.

[...] di fronte alla morte ha scelto di essere finalmente se stesso: il ragazzo di provincia, cattolico, legato alla famiglia ed agli affetti famigliari.

[...] però laddove il silenzio è la sola scelta possibile, perché gli amici non vogliono essere angosciati da te e soprattutto sono terrorizzati dall'idea di essere "sputtanati" in quanto omosessuali perché hanno un amico con l'AIDS, in questo caso è vero più che mai che "silenzio=morte".

Laddove il silenzio è imposto ma presentato come rispetto per la tua privacy, allora "silenzio=morte".

Laddove il silenzio serve a nascondere che l'AIDS sta decimando una generazione di gay (celebri e oscuri, letterati e non) allora "silenzio=morte".<sup>136</sup>

## 1.2 Camere separate

*Camere separate*<sup>137</sup> viene pubblicato nell'aprile del 1989 per Bompiani nella collana "Letteraria" e, a detta dello stesso Tondelli, vuole essere «la storia di un percorso scandita in tre movimenti-capitoli concentrici e contigui come un'operetta di musica ambientale. Il tema della morte, del lutto per la perdita del compagno, la religiosità, la madre, il paese, i viaggi, l'amicizia costituiscono il tessuto narrativo di una complessa ricerca di interiorità e di approfondimento». <sup>138</sup> Una narrazione nella quale «l'adulto Tondelli scopre dentro di sé l'adolescente e per l'appunto si misura con i grandi temi

---

<sup>136</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 23.

<sup>137</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Tondelli cfr. P.V. Tondelli, *Camere separate*, Milano, Bompiani (edizione del 1989 ed edizione del 2016); sugli aspetti bibliografici cfr. Fondazione Tondelli (<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/>); come profili critici cfr. *Il romanzo, la critica*, cit.; G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit.; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; P. Mauri, *Libertino innamorato*, cit.; R. Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea, 1998; L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in "International Journal of Sexuality and Gender Studies", 2000, 5, 4.; A. Spadaro, *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in "La civiltà cattolica", 1995, 4, 30-43, quaderno 3487.

<sup>138</sup> Cit. da Fondazione Tondelli (<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/>).

tipici di quell'età: grandi amori delusi, Dio, la morte, la ricerca di un'identità, e sotto a tutto una disperata richiesta di affetto e di diritto ad esistere»:<sup>139</sup>

Il romanzo di Tondelli ha l'andamento di una ricerca appassionata all'interno di un labirinto i cui portelli d'uscita, una volta trovati, sono difficili da schiudere. Tondelli, nei suoi primi libri è stato uno scrittore a presa diretta sulla giovinezza drammatica ed esosa di anni a noi vicini. Con *Camere separate* è come se si fosse preoccupato di scrutinare quanto è racchiuso nel cono d'ombra che quella giovinezza lancia dietro di sé, scorgerne i turbamenti e struggenti anomalie, ali angosciosi giochi di rimessa. Il libro [...] ha il suono e il colore dell'elegia.<sup>140</sup>

Una storia che si intesse appunto su “tre movimenti” (*Verso il silenzio, Il mondo di Leo, Camere separate*) vissuti sotto il segno dell'interiorità del protagonista Leo («La struttura temporale della narrazione è quella, fluida, del pensiero del protagonista. Il narratore onnisciente che parla di lui in terza persona si confonde con Leo stesso, procedendo con l'andirivieni tipici di uno stream of consciousness»<sup>141</sup>), scrittore italiano trentaduenne ed omosessuale dichiarato, il quale riepiloga il percorso esistenziale della propria vita successivamente alla morte del suo compagno, il musicista tedesco Thomas («la perdita di Thomas lo sta portando lontano, verso se stesso. Ora che Thomas è morto [...] lo sforzo maggiore della sua vita è accettare di scoprire il senso della propria solitudine.»<sup>142</sup>).

Attraverso numerosi flashback e profonde riflessioni, al lettore viene permesso di ricostruire passo dopo passo quella che si può definire l'esistenza di “Leo con Thomas”, ovvero la turbolenta relazione che lega questi due uomini: «La storia d'amore tra i due è fatta di momenti di grande coinvolgimento, ma anche di delusioni e fraintendimenti. E qui Tondelli rappresenta tutte le difficoltà di carattere sociale ed esistenziale di un amore omosessuale in un contesto in cui l'omosessualità non è prevista».<sup>143</sup> Così il lettore osserva il loro primo incontro ad una festa a Parigi, i diversi viaggi fatti assieme in diverse

---

<sup>139</sup> P. Mauri, *Libertino innamorato*, in “La Repubblica”, 2 giugno 1989, pp. 32-33.

<sup>140</sup> E. Siciliano, *Altri amori, altre stanze*, in “Corriere della sera”, 7 maggio 1989.

<sup>141</sup> R. Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea, 1998.

<sup>142</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 106.

<sup>143</sup> F. Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Dalai Editore, 2018, p. 421.



regioni europee, il tentativo fallito di convivenza e la conseguente scelta di vivere in “camere separate” («un rapporto di contiguità, di appartenenza ma non di possesso. [...] pur nella separatezza, loro si appartenevano e continuavano ad amarsi.»<sup>144</sup>), la relazione di Thomas con Susanne a Monaco e la sua morte prematura ad appena venticinque anni: «La complessità di Leo si sviluppa nel suo lutto per la morte del compagno Thomas, che lo ha reso emotivamente e sentimentalmente monco. Qui siamo dentro un’autobiografia sentimentale, intima, dolorosa».<sup>145</sup>

Da questo momento in poi nel romanzo prende avvio la narrazione di quel “Leo senza Thomas”, che si vede intraprendere un percorso erratico, sia reale sia spirituale, il quale lo porterà a viaggiare per tutta l’Europa, da Milano a Londra, dalla Germania alla sua cittadina natale nella bassa padana, fino ad atterrare anche negli Stati Uniti: «In questa perdita, si riverbera una sensazione di abbandono assoluto, perché i parametri del mondo sono cambiati e ovunque, nelle metropoli tentacolari come nel paesino di provincia in cui il protagonista è nato, si ritrova la traccia di una stessa, onnipresente malinconia».<sup>146</sup> Un viaggio, quello del protagonista – che lo spingerà a cercare il suo primo ragazzo, Hermann, con il quale aveva instaurato al tempo un rapporto deleterio basato su tradimenti e droga; un’esperienza che lo condurrà a rivalutare vecchie amicizie come Rodolfo e a stabilirne di nuove, come quella disinteressata e senza pretese con il giovane Eugenio, alla fine del romanzo.

Nelle ultime pagine del libro, infine, si approda al rapido accenno ad un’ipotetica malattia inguaribile del protagonista, la stessa che avrebbe ucciso il giovane Thomas nelle prime pagine del romanzo: «Tondelli non ebbe il coraggio di chiamare la malattia col suo nome, [...] la sindrome è presentata anzitutto come qualcosa di generazionale e innaturale, che uccide i figli e lascia i genitori a seppellirli».<sup>147</sup> A riguardo interviene in maniera precisa Gastaldi, scrivendo:

Il romanzo fu scritto nel 1988-89, quando Tondelli era già consapevole di aver contratto il virus dell’Hiv, e sapeva di avere poco da vivere. E se anche la vita di Tondelli non è il suo romanzo, il dato biografico non può essere qui considerato

---

<sup>144</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 178.

<sup>145</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 409-410.

<sup>146</sup> Ivi, p. 410.

<sup>147</sup> Ivi, p. 422.

come secondario: lo scrittore è morto di Aids, non di polmonite o di cancro. *Camere separate* è, in modo esplicito, il suo "bilancio esistenziale" [...], il suo lento e sofferente congedo dal mondo dei vivi, un congedo anche spirituale. Il primo motivo per cui possiamo dunque individuare in questo romanzo un esempio di scrittura dell'impegno è appunto nel fatto che *Camere separate* si pone, fino al 1989, come l'unico romanzo italiano che tratta della morte per Aids, scritto in un momento storico in cui la diagnosi di sieropositività al virus equivaleva a una condanna a morte.<sup>148</sup>

La narrazione si muove lungo i binari di uno stile che si potrebbe definire "polarizzato", il quale abbraccia da un lato vette di una lingua alta, sublime, intimistica e a tratti poetica, come nelle scene di descrizione del sentimento amoroso; dall'altro un registro estremamente realistico, basso, gergale e "degradato", riscontrabile ad esempio nella rappresentazione degli amplessi erotici. Anche le tematiche – usuali o inedite – trattate nel testo, come lo stile d'altronde, si discostano dai canoni delle opere precedenti, soprattutto da *Altri libertini*, per andare verso l'adozione di nuovi modelli, in particolar modo identificabili in Ingeborg Bachmann, David Leavitt e Christopher Isherwood.

Dopo la pubblicazione del romanzo, la critica lo ha accolto come l'opera della maturità dell'autore correggese:

*Camere separate* è – deve esserlo per forza, non essendovene successive – l'opera della maturità. Con la maturità subentra l'accettazione (di quel che si è ma anche di quel che non si è) e questo comporta la somiglianza della nuova maschera all'originale. Tondelli non ha più bisogno di maschere distanti da sé, necessita anzi del contrario, di esplicitare la propria accettazione raccontandosi il più possibile.<sup>149</sup>

Si è stati concordi nell'affermare che lungo la narrazione ci sia una consistente immissione nel testo di materiale autobiografico da parte dell'autore, che appunto tenta di raccontarsi il più possibile attraverso la figura del protagonista Leo, il quale diviene un alter ego, una maschera tondelliana:

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 433.

<sup>149</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p.102.

Proprio perché Leo non è un mero frutto di fantasia, ma è un “quasi Tondelli”, proprio perché di Tondelli, Leo acquisisce gusti, bisogni e speranze, forse la sua non completa coerenza interiore rivela più che una forzatura artistica dell’autore, più che un difetto tecnico della sua scrittura, un supplemento di verità. [...] E le contraddizioni del personaggio Leo sono dovute al fatto che esso non è del tutto un personaggio, ma una delle forme nelle quali si esprime la personalità del suo autore.<sup>150</sup>

Questa tesi è stata corroborata dalle parole stesse dell’autore, il quale, in una lettera a François Wahl, scrive che lavora al romanzo «strappandolo letteralmente dalla mia pelle»,<sup>151</sup> volendo quasi lui stesso suggerire che sono molte le corrispondenze immediate che si possono scorgere tra la vita del personaggio e la propria biografia: la malattia inguaribile di Leo che richiama di certo la sieropositività di Tondelli; l’amato Thomas, il quale si ispirerebbe ad un compagno dell’autore di nome Mario scomparso anch’esso per AIDS nel 1986; il personaggio di Leo stesso, che si fa portavoce di una dimensione spirituale e mentale, di valutazioni, di considerazioni e di pensieri che sono evidentemente quelli del suo creatore, nonché del problematico rapporto con la propria omosessualità:

L'autobiografia di *Camere separate* è intima e dolorosa per contenuti, tematiche spirituali e materiali, ambientazioni geografiche e di condizioni di vita. Leo, infatti, il cui nome esteso è Leone (p. 100) è senza dubbio l'alter ego dell'autore: come lui, fa lo scrittore (p. 13), vive a Correggio ("Si fermava immobile davanti alle grandi tele di cui riconosceva, negli sfondi, i paesaggi e le città del suo paese natale [...] nella Madonna con San Francesco di Antonio Allegri, originariamente situata nella chiesa in cui da bambino serviva messa", p. 75), in un palazzo all'ottavo piano (p. 117), lavora come giornalista freelance per le stesse testate per cui lavora Tondelli (pp. 93-94), è molto più alto della media (p. 163) ed è alla irrisolta ricerca del suo "metaphysical bug" (p. 216). Gli episodi di Leo tratti dall'esperienza autobiografica di Tondelli sono molteplici; uno dei più eclatanti è quello in cui Leo osserva una distesa di giovani saccopelisti sulla tolda di una nave che rientra dalla Grecia,

---

<sup>150</sup> Ivi, p.94.

<sup>151</sup> P.V. Tondelli, *Opere*, Milano, Bompiani, 2000, p. 1213.

raccontata in prosa in *Camere separate* (pp. 206-209) e, con questi toni, sull'*Espresso* nel maggio del 1987.<sup>152</sup>

E ancora, a riguardo, come scrive Barilli:

deve balzare in primo piano, o almeno sembra davvero corta la distanza tra l'autore e il protagonista di questi capitoli, che giustamente prendono la denominazione di "movimenti", a indicare il carattere dinamico assunto dalla narrazione; ma naturalmente non certo di fatti esteriori, che sono quasi inesistenti, bensì di patimenti interiori, elevatissimi, nelle sconfitte, nei mali, nelle gelosie d'amore, ormai interamente dichiaratosi di specie omosessuale; compensati però, gli uni e le altre, da momenti di gioia, da estasi altrettanto intense.<sup>153</sup>

È indubbio quindi, come ha efficacemente scritto Giuseppe Bonura, che «Tondelli ha avuto il coraggio di identificarsi quasi totalmente con il protagonista, rischiando il patetico dell'autobiografismo»;<sup>154</sup> sarebbe sbagliato affermare il contrario:

*Camere separate* è però un romanzo con un impianto affatto singolare, nel quale il piano finzionale e quello di realtà si confondono con la naturalezza e la frequenza con cui la voce del narratore e quella del protagonista si sovrappongono l'una all'altra; un romanzo nel quale Tondelli usa la forma narrativa per parlare della sua esperienza o, quantomeno, della sua visione del mondo trasposta nell'esperienza del personaggio da lui creato. I processi mentali di Leo, il protagonista della storia, le sue valutazioni, la sua dimensione spirituale sono palesemente quelli di Tondelli.<sup>155</sup>

Il pericolo in *Camere separate* però è quello di confondere spesso, e forse troppo facilmente, la voce dell'autore con quella del personaggio, il piano finzionale con quello di realtà, l'opera con la vita, in un «cortocircuito fra identità e scrittura»;<sup>156</sup> fattore, questo, che non necessariamente è negativo di per sé («in questa fase della vita e dell'opera di

---

<sup>152</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 412.

<sup>153</sup> R. Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-avanguardia*, Torino, Testo & immagine, 2000, p.42.

<sup>154</sup> G. Bonura in "Il Secolo XIX", 2 luglio 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., 2016, p. 288).

<sup>155</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 93.

<sup>156</sup> M. Fortunato, *Le parole in maschera*, in "Panta. I nuovi narratori", 9, 1992, pp. 117-122.

Tondelli non è facile, e forse nemmeno proficuo, mantenere i due piani separati»<sup>157</sup>), ma al quale bisogna prestare attenzione nel momento in cui si rischia di giungere all'esito estremo di divenire vittime incondizionate di tale mimesi, come ha già avuto modo di riscontrare Mario Fortunato, non riuscendo più a distinguere l'identità autoriale dalla scrittura:

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

[...] Il romanzo non racconta più se stesso (le proprie forme): ma prova a raccontare il suo autore come realmente è.<sup>158</sup>

Tornando alla ricezione dell'opera, successivamente alla pubblicazione del libro in primavera, nell'estate del 1989, nonostante tutti fossero concordi nel considerare il romanzo come quello della maturità, quest'ultimo venne interpretato in modi assai distanti. In particolar modo, si riconoscono due principali filoni di pensiero critico. Da un lato si trovano i critici<sup>159</sup> che guardano *Camere separate* entusiasticamente, considerandolo come la svolta significativa nella narrativa di Tondelli: lo stile polarizzato e le tematiche trattate, nonché l'aderenza a nuovi modelli, portano l'autore ad approdare finalmente verso una piena consapevolezza di sé, un'ottima padronanza dei mezzi a propria disposizione ed un equilibrio superiore, che non possono far altro che portare l'opera alla completezza: «Basterebbero certe pagine di *Camere separate* [...] per capire che Tondelli arrivò a essere un autore molto più maturo e stratificato di un esponente di

---

<sup>157</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 94.

<sup>158</sup> M. Fortunato, *Le parole in maschera*, in "Panta", 9, 1992, pp. 117-122.

<sup>159</sup> G. Cerchi, *Panorama* (23 luglio 1989); E. Siciliano, *Corriere della Sera* (7 maggio 1989); G. Pampaloni, *Il Giornale* (21 maggio 1989); L. Canali, *Paese sera* (23 maggio 1989); O. Del Buono, *Panorama* (4 giugno 1989); G. Picone, *Il mattino* (20 giugno 1989); G. Bonura, *Il secolo XIX* (2 luglio 1989); C. De Michelis, *Il Gazzettino* (22 luglio 1989).

una corrente di “scrittura giovanile” o di un puro osservatore della società postmoderna, come vorrebbero invece alcuni suoi detrattori». <sup>160</sup>

Dall'altro lato però ci sono quei critici <sup>161</sup> che descrivono il romanzo come un progetto costruito («Come si vede incombe in *Camere separate* la minaccia del *feuilleton*» <sup>162</sup>): il lavoro dell'autore, costituito da elementi antitetici e contrastivi sul piano stilistico e lessicale, creerebbe un effetto di lettura caotico e destabilizzante nel lettore; inoltre viene giudicato in maniera negativa quello che è stato percepito come lo sforzo da parte di Tondelli di revitalizzare e donare nuovo profilo a tematiche desuete, avvalendosi di quello strumento problematico che è la retorica di natura enfatica, giungendo inoltre allo spiacevole esito di far risultare il testo non come frutto di una vera necessità di scrittura, quanto più come mero adattamento alle esigenze imposte dal pubblico:

Come si vede incombe in *Camere separate* la minaccia del *feuilleton*: a questa minaccia Tondelli risponde, nel tentativo di pararla, con una iniziativa di scandalo e una iniziativa di scrittura. L'iniziativa di scandalo consiste nel rendere eccentrica (straordinaria) la storia d'amore, raccontando un amore tra due giovani (dico un amore omosessuale); l'iniziativa di scrittura consiste nel tratteggiare il quadro psicologico dei due ragazzi e l'evolversi della loro passione con una ricchezza di particolari e di sfumature più propria del ragazzo che ai fatti preferisce le digressioni. Ma tanto l'uno che l'altro espediente non risolvono il problema. [...] Sì, è vero, con *Camere separate* [...] Tondelli si dimostra uno scrittore maturo (come è scritto nel risvolto di copertina): ma ciò nel senso che dimostra per sempre, superando i nostri dubbi dell'inizio, di essere uno scrittore comune, cioè un piccolo scrittore. <sup>163</sup>

Di seguito si riportano alcuni frammenti, immediatamente successivi alla pubblicazione del romanzo, di quei critici che si sono espressi a favore degli aspetti inediti dello stile e del linguaggio tondelliani:

Quello di Tondelli è un plurilinguismo figurale, nel senso di una continua variazione di approcci, di prospettive e di luci. C'è anche un plurilinguismo lessicale: gergo

---

<sup>160</sup> M. Mancassola, *Senso di abbandono permanente*, in “Flash-art”, dicembre 2016.

<sup>161</sup> L. Clerici, *Linea d'ombra* (settembre 1989); P. Mauri, *la Repubblica* (2 giugno 1989); G. Turchetta, *l'Unità* (7 giugno 1989); L. Baldacci, *Europeo* (7 luglio 1989); A. Guglielmi, *La Stampa* (29 luglio 1989).

<sup>162</sup> A. Guglielmi, *Tondelli Tour*, cit.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

giovanile, per lo più americano, canzoni, citazioni, qualche grumo duro. [...] Questa venatura crepuscolare, di un crepuscolare affascinato dall'assoluto è una delle doti più suggestive del racconto.<sup>164</sup>

Ora il discorso di Tondelli corre veloce, disinvolto, preciso, a livello intermedio tra "lingua parlata" e "lingua scritta" ...il ritmo della narrazione avvince, i personaggi non sono descritti dall'esterno, ma si rivelano attraverso i gesti del loro esistere. Si sarebbe potuti cadere nell'oscenità o in una visceralità melodrammatica: invece la storia ha una sua dignità, e persino una sua pudicizia.<sup>165</sup>

Piacevolmente stupiti si sono mostrati anche nel momento in cui sono andati ad analizzare i temi dell'opera, eredi di nuovi modelli al quale l'autore ha deciso di ispirarsi:

*Camere separate* è il libro di uno scrittore autentico, vibrante delle sue debolezze e della sua imperfezione di essere umano, dunque capace di punte di intensa emozione come di spazi in cui il racconto pare abbia bisogno di tergiversare, raccogliersi e quindi alzarsi: è il romanzo con il quale Tondelli si scrolla di dosso il passato di autore giovane e giovanilistico e la lingua quotidiana e gergale che l'aveva contraddistinto per approdare su sponde di matura capacità letteraria, forte di una educazione (Kerouac, Isherwood, Bachmann) e di una tradizione (Delfini, D'Arzo, Cocioli).<sup>166</sup>

Dal "minimalismo" al "fondamentalismo": si potrebbe riassumere così il percorso che la generazione di Tondelli ha finora compiuto, riconoscendo che quanto più il discorso scava in profondo, alla ricerca delle ragioni di vita, tanto più la sua scrittura si arricchisce di registri inediti. *Camere separate* così è uno straordinario e felice romanzo d'amore e di morte, di nostalgia e maturità, di impotenza e grandezza, nel quale riconosciamo la crisi del nostro tempo e le sue misteriose ragioni.<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> G. Pampaloni, in "Il Giornale", 21 maggio 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., 2016, p. 286).

<sup>165</sup> L. Canali, in "Paese sera", 23 maggio 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., 2016, p. 286).

<sup>166</sup> G. Picone, in "Il Mattino", 20 giugno 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., 2016, p. 287).

<sup>167</sup> C. De Michelis, in "Il gazzettino", 22 luglio 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., 2016, p. 289).

Tanto positivamente si è espresso il primo gruppo di critici, quanto ha manifestato pesanti “stroncature” e riserve il secondo. Di nuovo, partendo dalla lingua e dallo stile:

Un altro errore fondamentale di Tondelli è il tentativo sfarzoso di costruire un neo-sublime post-modernistico, snobisticamente cosmopolita, gremito di bar, ristoranti, viaggetti con lunghe trafilate di oggetti preziosi, vestitini, cibi e bevande accuratamente descritti e nominati, che non si sa perché dovrebbero interessarci. Il problema è soprattutto di stile, poiché Tondelli rimette in auge tutto l’armamentario della retorica enfatica, con esiti che lasciano a dir poco perplessi. La fenomenologia dello stile alto appare quasi al completo, ma in una forma ingenua, degradata. In questo modo un traliccio narrativo che poteva anche funzionare viene distorto e fatto funzionare, per forza di enfasi, come una specie di romanzo rosa.<sup>168</sup>

Per giungere poi a giudicare temi e contenuti:

L’iniziativa di scandalo consiste nel rendere eccentrica (straordinaria) la storia d’amore, deviandola verso un amore tra due giovani (dico un amore omosessuale); l’iniziativa di scrittura consiste nel tratteggio psicologico dei due ragazzi e l’evolversi della loro passione con una ricchezza di particolari e di sfumature più degna di un romanzo ottocentesco.

Accade tuttavia che l’eccentricità, pur puntando sul disagio che procura al lettore, non riesce a nascondere la banalità dell’intreccio amoroso -tutto costruito su improbabili slanci sentimentali alternati a furiosi scontri erotici e improvvise ripulse- mentre i numerosi fili che intessono la tela del racconto, o meglio i tortuosi percorsi che quei fili attraversano, i complessi giri e ricami che disegnano, anziché dare corposità e peso alla storia raccontata ne evidenziano ancor di più la pateticità, la povertà drammatica, la retorica sentimentale.<sup>169</sup>

Nel corso degli anni, in particolar modo successivamente alla morte dell’autore e quindi all’impossibilità da parte di quest’ultimo di sciogliere eventuali dubbi interpretativi riguardo l’opera, molti critici hanno cercato di etichettare, impadronendosi, *Camere separate*, strumentalizzandola ed eleggendola a proprio

---

<sup>168</sup> G. Turchetta, in “l’Unità”, 7 giugno 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., 2016, p. 291).

<sup>169</sup> A. Guglielmi, in “La stampa”, 29 luglio 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., 2016, p. 292).



manifesto: da un lato troviamo coloro che guardano Tondelli, avvalendosi dell'espressione di Luca Prono,<sup>170</sup> come un "libertino redento" che, ritrovatosi nei panni di "pecora smarrita" negli ultimi giorni della sua vita – umana e letteraria –, cerca nella religione l'estrema salvezza che possa renderlo un "libertino al quale viene concesso libero accesso al paradiso", al prezzo di piegare i suoi ultimi giorni – e le sue ultime pagine – alle volontà dei luoghi comuni del catechismo cattolico: «una lettura teologico-soteriologica, che vede nella dimensione religiosa del romanzo [...] un fine e non un mezzo». <sup>171</sup> Si è arrivati addirittura a definire il romanzo «una testimonianza tormentata e sincera di una "vocazione"». <sup>172</sup>

Dall'altro lato, invece, ci sono quelle persone che ghezzano Tondelli nell'identità di "scrittore gay", reputando tutte le sue scelte contenutistiche e tematiche una militante manifestazione del proprio orgoglio omosessuale, riconducendo qualsiasi considerazione di carattere universale all'interno dell'opera ad una mera riflessione analizzabile solo attraverso il filtro dell'identità di genere e considerando *Camere separate* come un lavoro basato esclusivamente «sulla forza e l'orgoglio di un amore romantico gay vissuto alla luce del sole, nella società». <sup>173</sup>

Queste diverse prese di posizione, tra l'altro, si sono trovate spesso a collimare tra loro, in quanto, per un verso la religione viene «condannata come una di quelle stesse forze che contribuiscono alla marginalizzazione e al rifiuto dell'amore e delle coppie omosessuali nella nostra società», <sup>174</sup> dall'altro l'omosessualità viene passata sotto silenzio, marginalizzata o ignorata da quei critici cattolici che la consideravano «d'ostacolo alla loro costruzione di Tondelli come intellettuale redento». <sup>175</sup>

Nonostante sia indubbio il fatto che Tondelli fosse gay e che nella sua vita «la sensibilità per il fatto religioso è un motivo di sottofondo, che emerge tra le righe in vari luoghi della produzione», <sup>176</sup> sarebbe utile affidarsi a quelle sue poche ma essenziali ultime dichiarazioni, le quali ci rivelano molto su come egli considerasse il modo di valutare la propria vita e la propria produzione letteraria; così Luca Prono riporta le parole dell'autore

---

<sup>170</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.

<sup>171</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 445.

<sup>172</sup> G. Severini, *Private liturgie*, in "Panta. I nuovi narratori", 9, 1992, p. 107.

<sup>173</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 452.

<sup>174</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p.302.

<sup>175</sup> Ivi, p. 295.

<sup>176</sup> A. Spadaro, *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in "La civiltà cattolica", cit.

in una delle sue ultime interviste: «Io non parlerei di omosessualità. Parlerei di amore e basta. [...] Io sono un po' stanco di queste separazioni fra un modo d'amare che in fondo mi sembra abbastanza simile per tutti». Se si sostituisce ad “omosessualità” la parola “religione”, ad “amore” la parola “fede” e si modifica “d'amare” con “di pregare”, ecco che il discorso dello stesso autore permette di abbattere tutte le definizioni che si sono stratificate sulla sua figura fino ad ora e che hanno sempre soffocato la sua vera espressione, personale ed artistica. Le tesi sostenute lungo il corso di questo elaborato hanno l'obiettivo di allontanare Tondelli dalle etichette che gli sono state imposte; per quanto riguarda *Camere separate*, lo si vuole considerare, come ha ben riassunto Gastaldi:

Il suo ultimo e più importante romanzo [...] lungi dall'essere letteratura “rosa”, è un romanzo di denuncia sociale contro i pregiudizi dominanti e un grido di dolore per l'invisibilità della coppia omosessuale. E qui, diversamente dall'interpretazione della critica cattolica, il rapporto di Tondelli con la religione cattolica, trasfigurato nella figura di Leo, è in realtà di profonda insoddisfazione e incomprensione reciproca.<sup>177</sup>

Bisognerebbe limitarsi a leggere l'opera per quello che è, «essenzialmente la storia di uno scrittore in crisi che esibisce nella trama il proprio animo lacerato dalla perdita di un grande amore; per molto tempo è incapace di elaborare il lutto, e, malinconico e demotivato, vagabonda per il mondo accarezzando la propria solitudine»,<sup>178</sup> ed accogliere Tondelli nel canone letterario accettando che «il suo carattere era quello di una persona timida, portata all'introspezione, con una forte vena mistico-religiosa e un gran bisogno di discrezione, quiete ed affetti quotidiani. [...] Un omosessuale che aveva problemi a venire a patti con la sua “diversità”, probabilmente per il suo background religioso»;<sup>179</sup> il rischio è quello, altrimenti, di corrompere la figura ed il lavoro di un autore d'importanza di sicuro rilevante, etichettandolo forzatamente e rendendolo «famoso per i motivi sbagliati. Era un grande scrittore introspettivo ed intimista, alla Isherwood, e invece lo si è creduto autore trasgressivo, alla Burroughs».<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 496.

<sup>178</sup> P. Mauri, *Libertino innamorato*, in “La Repubblica” 2 giugno 1989, p. 32.

<sup>179</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, in “Babilonia”, 1992, p. 22.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

## Capitolo II

### Questi sono per me i giovani.<sup>181</sup>

Come si è detto,<sup>182</sup> si può parlare di impegno dello scrittore correghese prima di tutto perché

Tondelli ama e descrive personaggi giovani o trentenni, di norma anonimi, che vivono in provincia e nei margini, ma fieri e spensierati nella loro gioventù. Sono personaggi sempre innovativi per la letteratura italiana del Novecento. Quasi sempre non rientrano nel canone del binarismo, della eterosessualità, del cisgenderismo. Possono essere ora fieri della loro identità LGBTQ+ o non mostrarsi consapevoli che questa costituisca una differenza rilevante.<sup>183</sup>

È una forma di impegno culturale, che muove i propri passi «contro il conservatorismo perbenista che identifica nei giovani e nella controcultura giovanile una fonte di problemi in quanto portatori di istanze avverse alla classicità e alla tradizione. Attenzione: ogni personaggio giovane descritto da Tondelli rifugge dallo stereotipo generazionale. Nei romanzi, la sua lente sul giovane è più simile a quella dell'entomologo che non del sociologo».<sup>184</sup> Basti pensare alle sue prime opere – *Altri libertini*, *Il diario del soldato Acci*, *Pao Pao* – dove «lo scrittore di Correggio afferma un discorso sull'identità del giovane “tagliato fuori” [...] che rivendica in faccia al “sistema” la

---

<sup>181</sup> «Andremo presso i ladri di polli, i giovani artisti incantati, scenderemo sulle strade provinciali e comunali, incontreremo finalmente una marea di giovani improduttivi e selvatici, incazzati e morbidi, ubriacconi e struggenti, ragazzi di cui i giornali non s'occupano, che le trasmissioni non fanno parlare, le firme non intervistano. Questi sono per me i giovani. Questi i ragazzi che danno speranza. Questi sono la novità: i ragazzi che pensano e cercano nell'oscurità la propria via individuale, le proprie risorse, al di là del baccano, degli strombazzamenti, dei riflettori puntati, dei capelli e dei vestitini», P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 324.

<sup>182</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Tondelli cfr. *Altri libertini*, cit.; *Un weekend postmoderno*, cit.; *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, cit.; come profili critici cfr. *Il romanzo, la critica*, cit.; G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit.; M. Di Pasquale, *L'Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit.; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; O. Campofreda, *Dalla generazione all'individuo*, cit.; E. Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005; P. Mauri, *Libertino innamorato*, cit.; R. Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea, 1998; E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in “Seminario Tondelliano”, Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2001.

<sup>183</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 22.

<sup>184</sup> Ivi, p. 23.

propria differenza: di ruolo, di orientamento sessuale, di stile di vita, di gusti, di riferimenti, di valori civili»;<sup>185</sup> l'obiettivo di Tondelli è quello di «liberare da quell'insopportabile e devastante peso un ragazzino [...] travolto interiormente dalla propria diversità».<sup>186</sup> Il punto di vista giovane («diverso, emarginato, incazzato, laterale o trasversale, [...] esotico, meraviglioso, inusuale, personale, individuale»<sup>187</sup>) si rivolge poi al mondo dell'arte in *Un weekend postmoderno* e *L'abbandono*.

Prendendo in esame *Altri libertini* («un *on the road* nella provincia italiana, di piccoli eroi senza onore né gloria che giravano sperduti nelle periferie della città, sulle autostrade, ai margini dei centri abitati, alla ricerca soltanto di un po' di musica, di un po' di droga, di una persona con la quale avere dieci minuti di intimità»<sup>188</sup>), è interessante osservare come, successivamente al processo per blasfemia e vilipendio della religione cattolica ed ottenuta la piena assoluzione, Tondelli divenne un caso letterario nel giro di pochi giorni: «diventò così il simbolo d'una generazione (quella del "Settantasette"<sup>189</sup>), colui che aveva dato voce a una fauna di "alternativi", femministe, tossici, gay, travestiti, "scoppiati", che fin lì non avuto accesso all'aureo mondo della carta stampata. Un'intera generazione di giovani, gay compresi, elesse Tondelli a suo portavoce».<sup>190</sup>

L'esordio dello scrittore correggese diventa allora «uno strumento con cui l'autore vuole gettare un sasso nello stagno di una letteratura italiana vista come paludata e convenzionale. Non è un invito ecumenico, è una descrizione di vite antisociali, ai margini».<sup>191</sup> Tra le pagine del romanzo, attraverso la voce dell'io narrante («plurale e collettivo [...] che nel rappresentare il mondo circostante si colloca in modo indiscutibile ai suoi margini, negli angoli più sporchi del "postoristoro", quasi come un essere non

---

<sup>185</sup> Ivi, pp. 29-30.

<sup>186</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 479.

<sup>187</sup> Ivi, p. 100.

<sup>188</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 14.

<sup>189</sup> «[...] quella vasta fauna creativa, irridente, dissacrante e non violenta che è passata sbrigativamente alla storia degli ultimi anni come generazione del 1977. Una generazione formatasi culturalmente davanti al teleschermo, cresciuta con in testa il sound delle più belle ballate della storia del rock, diventata giovane maneggiando i paperback e altri gradevoli Frutti dell'industria culturale. Una generazione che, nell'impossibilità di offrire a se stessa una ben precisa identità culturale (seguendo percorsi, ponendosi obiettivi, rivalutando origini), ha preferito non darsene alcuna, o meglio, mischiare i generi, le fonti culturali, i padri putativi, fino ad arrivare alla compresenza degli opposti. Una generazione, e ora lo si vede bene, in cui i linguaggi si confondono e si sovrappongono, le citazioni si sprecano, gli atteggiamenti e le mode si miscelano in un cocktail gradevole e levigato < che forse è il succo di questa tanto chiacchierata postmodernità», P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 205.

<sup>190</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 21.

<sup>191</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 232.

appartenente a quella società che lo emargina»<sup>192</sup>), si trova «il grido rivoluzionario dell'oppresso o il lamento, struggermente assorto, dell'emarginato»,<sup>193</sup> che assume i connotati di quello che si potrebbe definire a tutti gli effetti un manifesto programmatico:

Ma il cineocchio mio amerà, oooohhh se amerà la fauna di questi scassati e tribolati anni miei, certo che l'amerà. L'occhiocaldo mio s'innamorerà di tutti, dei freak dei beatnik e degli hippy, delle lesbiche e dei sadomaso, degli autonomi, dei cani sciolti, dei froci, delle supercette e dei filosofi, dei pubblicitari ed eroinomani e poi marchette trojette ruffiani e spacciatori, precari assistenti e supplenti, suicidi anco ed eterosessuali, cantautori et beoni, imbriachi sballati scannati bucati e forati. E femministe, autocoscianti, nuova psichiatria, antipsichiatria, mito e astrologia, istintivi della morte e della conoscenza, psicoanalisi e semiotica, lacaniani junghiani e profondi.

Eppoi tutti quanti gli adepti di Krishna, di Geova, del Guru, del Brahamino, dello Yogi. Indi ogni discendenza, bambini di Dio, figli di Dioniso Zagreo, nipotini di Marx, illegittimi di Nietzsche, pronipoti del Marchese, figlioletti delle stelle, sorelline di Lilith luna nera e fratellini di prometeo incatenato, anche bastardini di Frankenstein, abortini di Caligari, goccioline di Nosferatu. E ancora tutti quanti i transessuali, i perversi, i differanti, i situazionali, gli edipici, i pre-edipici e i fissati, i masturbatori e i segaioli, i corporali, i biologici, i macrobiotici, gli integrali, gli apocalittici, i funamboli, gli animatori, i creativi, i performativi, i federativi, i lettristi, i brigatisti, i seminaristi, i fiancheggiatori, i mimi e gli istrioni, i funerei, i piagnoni, i mortiferi e i bestemmiatori, i blasfemi, i boccaloni, i grafomani e gli esibizionisti e i masochisti e tutta quanta quel l'altra razza di giovani Holden e giovani Törless, giovani Werther e giovani Ortis, giovani Heloise e giovani Cresside, giovani Tristani, giovani Isotte, giovani Narcisi e Boccadori, giovani Cloridani e Medori, giovani Euriali e giovani Nisi, Romei e Giuliette. Eppoi nuovi trimalcioni, e nuovi Hidalgo, autori da giovani da cuccioli e da scimmiettotti, oppiomani, morfinomani, spinellatori, travoltini, trasversali, macondisti, marginali, baleromani, jazzisti e reggomani, depressi, angosciati, nostalgici, dipendenti, studenti e figli. Nonché stupratori viziosi e incannatori. E questi caromio, saranno i personaggi e le figure del nuovo cinema mio, il Rail Cinema, il DRUNK, very-drunk, CINEMA, ok?

---

<sup>192</sup> Ivi, p. 166.

<sup>193</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 40.

Io li filmerò. Filmerò i di loro amori, le lacrime, i sorrisi, le acque, gli umori i colori e le erezioni, i mestruai e le sifilidi, le croste, gli amplessi i coiti e le inculate, i pompini e i ditalini, quindi i culi, le tette e anche i cazzi filmerò.<sup>194</sup>

È importante ricordare l'osservazione di Leonardo Sebastio a riguardo:

È in questo vomito, in queste secrezioni gastrointestinali un modello di contestazione dell'etica, del bon ton, dell'estetica borghese: insomma tutti i parametri della scrittura letteraria sono qui negati e respinti. Oggetto del romanzo è l'emarginato, o meglio ciò che fuori d'ogni testura sociale (e fuori perciò anche degli strumenti comunicativi letterari e non: dunque ripiegati sul privato, emotivo sino al fisiologico).<sup>195</sup>

In questa raccolta di racconti, che Tondelli definisce «un libro sincero, poetico, intimo, lirico»,<sup>196</sup> l'autore si pone come poeta dei giovani emarginati e umili con un linguaggio che è tutto fuorché poetico («un linguaggio post-moderno che mescola l'alto e il basso, Céline e Kerouac, il teatro e i fumetti, l'opera e la musica rock»<sup>197</sup>; «Galeotto deve essere il linguaggio del libro, ricco di espressioni comunemente blasfeme, dialettismi emiliani e gergo generazionale»<sup>198</sup>) e che, a una lettura poco attenta, può risultare sfrenato, indomito e degradato: «una scrittura anti-letteraria [...] più vicina al parlato, inclusiva di tratti dialettali e gergali [...] più adatta a raccontare la condizione giovanile»<sup>199</sup> che, come ha sottolineato Roberto Carnero, «non è la pedissequa trascrizione sulla pagina dell'oralità [...] ma presuppone al contrario la sapiente mediazione di un autore consapevole di tutti i più sottili risvolti dell'operazione».<sup>200</sup> Lo stesso Tondelli afferma: «volevo esprimere un modo di scrivere violento e aggressivo, volevo sputare una certa realtà in faccia ai cosiddetti letterati».<sup>201</sup> Nota bene Giuseppe Bonura quando afferma che «lo sgretolamento dei sensi e delle vicende convoglia appunto una prosa sincopata e spezzata, tutta lampi e fili sospesi nel vuoto, a denunciare

---

<sup>194</sup> P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., pp. 190-191.

<sup>195</sup> L. Sebastio, *Dalla scrittura alla letteratura*, Bari, 2010, p. 185.

<sup>196</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 15.

<sup>197</sup> M. Di Pasquale, *L'Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 2.

<sup>198</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 13.

<sup>199</sup> O. Campofreda, *Dalla generazione all'individuo*, cit., p. 27.

<sup>200</sup> R. Carnero, *Lo spazio emozionale*, cit. 32.

<sup>201</sup> P. V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, cit., pp. 1133-1134.

una condizione di disperato spaesamento giovanile»;<sup>202</sup> come osserva acutamente Guglielmo Pispisa:

La gergalità della lingua di *Altri libertini* [...] è tutt'altro che fuori controllo. È una costruzione letteraria studiata appositamente per colpire l'attenzione di un certo tipo di lettore (giovane, amante della cultura pop, incurante dei pregiudizi di genere sessuale e letterario, deluso o annoiato e comunque respinto dalla politica). In questo sta la generazionalità di Tondelli, nell'aver fatto consapevolmente da collettore stilistico per i gusti di una generazione, quelli degli anni ottanta, che proprio guidata dalle sue indicazioni e dalle sue parole ha cominciato ad avvedersi di avere un gusto.<sup>203</sup>

Per la prima volta è stata data voce a chi si è visto relegato per lungo tempo nel silenzio, a coloro «che non hanno potere e non hanno rappresentazione»<sup>204</sup> in quel «merdaio che si chiama Italia»,<sup>205</sup> con un repertorio contenutistico e stilistico estremamente aderente all'effettivo tenore della realtà giovanile emiliana, che mette i lettori a conoscenza di «questo mondo altro, dove gli spinelli non erano considerati droghe e dove gli omosessuali non erano diversi, dove nulla era considerato trasgressivo perché il rifiuto della norma rendeva insensato il concetto stesso di trasgressione»:<sup>206</sup>

Dice che abbiamo pagato troppo caro il prezzo per la ricerca di una nostra autenticità, che tutto quanto abbiamo fatto era giusto e lecito e sacrosanto perché lo si è voluto e questo basta a giustificare ogni azione, ma i tempi son duri e la realtà del quotidiano anche e ci si ritrova sempre a far i conti con qualche superego malamente digerito; che è stata tutta un'illusione, che non siamo mai state tanto libere come ora che conosciamo il peso effettivo dei condizionamenti.<sup>207</sup>

---

<sup>202</sup> G. Bonura, in "Il Secolo XIX", 2 luglio 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., 2016, p. 288).

<sup>203</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 90.

<sup>204</sup> E. Said, *Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*, New York, Vintage, 1996, p. 98.

<sup>205</sup> P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 103.

<sup>206</sup> E. Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 37.

<sup>207</sup> P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 65.

Tondelli cerca così di instaurare un rapporto di fratellanza e di immedesimazione tra il lettore e gli esclusi dei quali racconta:

Altri ormai i destinatari della letteratura: non più la élite generale del gusto (o insomma, la mitica “borghesia colta”) ma un pronome plurale: quel “noi” che il narratore Tondelli pronunciava con decisione nelle pagine di *Altri libertini*. Era un “noi” davvero strano: le sequenze del libro sembravano l’autocelebrazione epica di una nuova, vitalistica e prorompente generazione capace di sentimenti e di antagonismo. Non era solo la maschera di un autore pieno di talento, che di quella generazione voleva raccogliere le storie. No: in una certa misura, davvero quel “noi” del soggetto della narrazione si identificava con l’oggetto. Tondelli sapeva già che il suo pubblico era limitato a quello stesso “noi”: una esplosione-implosione di intelligenza, sapere, gusto, creatività.<sup>208</sup>

La scrittura del romanzo «rispecchia indubbiamente la volontà di presentare un ritratto emotivo di una realtà che viene resa il più possibile oggettivamente attraverso la mimesi linguistica; nasce, inoltre, da una forte esigenza comunicativa dell'autore e vuole essere testimonianza di vita. Le sue storie sono appunto quelle di personaggi in preda all'autodistruzione alla ricerca disperata di salvezza ed in cui la via della liberazione dipende dall'opera del singolo individuo e dalla sua forza interiore, soprattutto quando fuori domina il caos»:<sup>209</sup>

Lacrime lacrime non ce n'è mai abbastanza quando vien su la scoglionatura, inutile dire cuore mio spaccati a mezzo come un uovo e manda via il vischioso male, quando ti prende lei la bestia non c'è da fare proprio nulla solo stare ad aspettare un giorno appresso all'altro. E quando viene comincia ad attaccarti la bassa pancia, quindi sale su allo stomaco e lo agita in tremolio di frullatore e dopo diventa ansie che è come un sospiro trattenuto che dice vengo su e poi non viene mai [...] Si porta appresso nevralgie d'ossa, brufolletti sulle labbra o nel fondoschiena ma poi i più gravi mali, quelli della vocina; cioè chi sei? cosa fai? dove vai? qual è il tuo posto nel Gran Trojajo? cheffarai?<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> R. Barilli, *RicercaRe e la narrativa nuova-nuova*, in “La Bestia”, 1, 1997, pp. 8-18.

<sup>209</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in “Seminario Tondelliano”, Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2001, p. 11.

<sup>210</sup> P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., pp. 177-178.



Attraverso gli occhi dei giovani dei racconti di *Altri libertini*, Tondelli tenta «di immortalare un'Italia ben diversa da quella che fino ad allora era stata considerata rispettabile e degna di attenzione letteraria. L'Italia delle minoranze emarginate, di chi è di solito combattuto dalle istituzioni tramite l'indifferenza e l'ignoranza prima ancora che con la repressione».<sup>211</sup> Ecco allora che emerge, fin dall'opera d'esordio dell'autore, una dimensione politica-sociale molto forte che oscilla rendendo «incerto e mutevole lo spazio tra l'Emilia e l'utopia, tra la realtà effettuale e realtà sognata o mitizzata»<sup>212</sup> e che «si esprime nella descrizione delle condizioni di sopravvivenza dei diseredati di *Postoristoro* e degli altri giovani emarginati ritratti negli altri racconti, a fronte di un'assenza di affiliazione partitica o movimentistica da parte tanto dei suoi personaggi quanto del suo autore»;<sup>213</sup> d'altronde, secondo quanto ha appuntato Aldo Tagliaferri, «*Altri libertini* non avrebbe avuto il lusinghiero successo che infine ottenne [...] se non fosse stato un testo che cercava di delineare la fisionomia di una nuova utopia».<sup>214</sup> È grazie a questo primo passo nel panorama letterario italiano che «Tondelli ha lasciato un segno importante per i giovani nella letteratura italiana»:<sup>215</sup>

L'autore di Correggio è stato infatti in grado di inserire nel suo ritratto giovanile di un gruppo di emarginati anche i colori della disperazione del bisogno di evadere e di esprimersi contro un contesto sociale percepito come limitante in quanto provinciale, borghese e conformista.<sup>216</sup>

Insomma, *Altri libertini* è «il manifesto di una gioventù di provincia che ha il desiderio di essere libera, prima ancora che libertina. Sono giovani che hanno voglia di stupire, di viaggiare, di fuggire dal borgo, di amare liberamente, di conoscere, di vivere, di pensare, ma anche poi di tornare a casa»;<sup>217</sup> un manifesto che dimostra l'attenzione e l'impegno con cui da sempre, Tondelli si veste, fin dai suoi primi passi letterari.

---

<sup>211</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 299.

<sup>212</sup> Ivi, p. 257.

<sup>213</sup> Ivi, p. 297.

<sup>214</sup> A. Tagliaferri, *Sul motore tirato al massimo*, in "Panta. I nuovi narratori", 9, 1992, pp. 12-17.

<sup>215</sup> Parole di Nino Nasi in un'intervista rilasciata in memoria di Pier Vittorio Tondelli (<http://www.reggionline.com/?q=content/tondelli-con-la-pagina-non-ci-si-vendica-mai>)

<sup>216</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 295.

<sup>217</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 288.

Per confermare la sua figura di «vate irriverente della generazione dei ventenni dell'epoca»<sup>218</sup> basta ricordare come Tondelli sia stato in grado di raccontare l'esperienza che tutti i giovani del tempo erano costretti a vivere: la leva militare. Attraverso le sue opere – *Pao Pao*, *Il diario del soldato Acci*, *Affari militari in Un weekend postmoderno* – l'autore correggese ha svelato i risvolti negativi del “partir soldato”, perseguendo un'operazione di denuncia che ha fatto dell'ironia, della caricatura e dell'estetica camp – di cui si è già avuto modo di parlare – i suoi strumenti più efficaci, seguendo un filo conduttore in tutte le opere:

I ragazzi [...] raccontano le loro esperienze, seguendo una traccia di sette domande: com'era la vita prima di partire? Com'è in divisa? Quali problemi si hanno con la gente del posto? Che cosa rappresenta il servizio militare? Come si gestisce la propria sessualità? Come sono i rapporti interpersonali? E, per finire: quali ripercussioni si avvertono nell'immediato ritorno alla normalità?<sup>219</sup>

La caserma per Tondelli è a tutti gli effetti «un vero e proprio mondo separato, un doppio, in sostanza, della vita borghese, con particolari riti, leggende, miti, retoriche, simboli, eroismi, meschinità».<sup>220</sup> Quella che potremmo definire “la danza tondelliana contro l'istituzione militare” si apre con *Il diario del soldato Acci*, pubblicato a puntate a partire dal 1981 sul “Resto del Carlino” e “La Nazione”, nel quale lo scrittore pubblica il proprio resoconto autobiografico della sua esperienza di leva svoltasi dall'aprile del 1980 all'aprile del 1981, tra Orvieto e Roma. È un primo tentativo nel quale l'autore vuole «suscitare soprattutto empatia nel lettore, da riversare contro l'istituzione della leva obbligatoria, percepita tanto vessatoria quanto inutile».<sup>221</sup> Tentativo che porterà avanti grazie alla pubblicazione di *Pao Pao* nel 1982, una serie di «ricordini di un anno di naja»<sup>222</sup> nella quale narrazione domina l'esigenza di «far emergere le contraddizioni e le assurdità gerarchiche e anacronistiche della leva militare».<sup>223</sup>

---

<sup>218</sup> Ivi, p. 80.

<sup>219</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 159.

<sup>220</sup> Ivi, p. 154.

<sup>221</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 316.

<sup>222</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 22.

<sup>223</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 341.

D'altra parte, come è possibile prendere così sul serio un mondo che a ogni occasione diventa il proprio, comico, doppio parodico? Come si può permettere la propria distruzione? Come affidare a dei buffoni le sorti delle proprie energie mentali? Mi capitava più volte di scuotere la testa, rassegnato, nell'osservare i comportamenti dei graduati: come potevano pretendere che un qualunque soldato credesse in quel cerimoniale da operetta a cui, per primi, loro non obbedivano? Come credere al ruolo dell'istituzione, alla sua serietà, alla sua rappresentatività, quando i primi ad approfittarne, a degradarla, a sfruttarla con i loro traffici di piccolo o grande cabotaggio, erano proprio i marescialli e gli ufficiali? Come imporre il concetto di disciplina, di spirito di corpo, di solidarietà a dei militari di leva, trattandoli come straccioni o come personale di servizio, baristi, camerieri o facchini per le proprie, privatissime, esigenze? E la loro ignoranza, lo spreco del denaro e del materiale, quel pittare e ripittare sempre le stesse pareti (visibili dall'esterno), lasciando le turche senza acqua corrente? Perché se una cosa ho imparato durante quei mesi è che tutto, in caserma, si risolve in un formalismo becero e ridicolo, Le armi devono essere lucidissime e ben oliate, le divise impeccabili. Se poi quelle non funzionano e tu puzzi come un caprone, pazienza, chi può controllare la parata? E noi avremmo dato ai protagonisti di questo triste, desolante, avanspettacolo militaresco la possibilità di farci a pezzi? A gente che guardavi interrogativa negli occhi per sentirti rispondere sempre il solito: "Cosa nun se fa per la pagnotta..."<sup>224</sup>

Una demolizione dell'istituzione militare avvenuta "dall'interno", da parte dei militari stessi, dove «il fatto che la trama si svolga tra le caserme della patria e dentro divise dell'esercito costituisce solo l'atmosfera, il contenitore, l'occasione narrativa».<sup>225</sup>

Cercavo di far loro capire che la vera eccezionalità era rappresentata da quell'anno in divisa e per questo dovevamo impiegare ogni nostra risorsa per passarlo nel modo giusto, conoscendoci, facendo delle esperienze insieme, parlandoci. Il segreto per non farci umiliare dalla caserma, dalle sue leggi, dalla sua meschinità, dalla sua violenza, era quello di occuparla con le nostre storie e la nostra sensibilità.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 169.

<sup>225</sup> Id., in "Babilonia", 24, 1983.

<sup>226</sup> Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 153.

Tesi, quella qui offerta, corroborata anche dall'analisi del romanzo offerta da Emanuela Patti:

Di particolare interesse per il contesto del nostro discorso è l'idea che ci sia in *Pao Pao* [...] un forte desiderio di resistere alla più elementare disumanità, assurdità, stupidità della vita in caserma e il desiderio di capire, se non imparare, i processi attraverso i quali si può acquisire conoscenza in una situazione di tensione.

Alla provocazione dei tipici atteggiamenti virili di prepotenza, autoritarità e rozzezza dell'ambiente militare il narratore risponde infatti con una ricerca di purezza, sincerità ed intensità; in questa volontà di distinguersi si può percepire nell'opera tondeggiana il primo vero distacco dal gruppo in direzione di una ricerca più individuale. È interessante notare come la prima vera distinzione d'identità rispetto al collettivo avvenga nel momento in cui al singolo è richiesto di incontrare la società adulta e le istituzioni. Non bisogna poi dimenticare che, nel caso del narratore, la coscienza della sua diversità a contatto con l'ambiente militare è anche dovuto alla sua omosessualità decisamente contrastante con il cliché dell'esercito italiano dall'immagine macho, virile, forte e violenta.<sup>227</sup>

Con *Pao Pao*, Tondelli lascia una traccia, quella della contestazione giovanile verso il servizio militare, e «lo fa in una chiave anarchica e non ideologica, a meno che non si voglia indicare nell'anarchia, o nel camp, l'ideologia seguita. [...] In questo Tondelli conferma la sua capacità di comprendere a fondo le esigenze e le necessità di quella che lui chiamava “la sua tribù”, cioè i ragazzi della sua generazione»:<sup>228</sup>

[...] insomma il senso di non aver vissuto quei mesi in divisa come tanti altri ragazzi dentro una parentesi e un ricordo – per cui quell'anno resterà per sempre un buco nero, una naia da morir di noja, uno svaccamento atroce, un transitare solo alla superficie degli amori e degli amici – piuttosto il senso di aver sconfitto vittoriosamente quel periodo, che sulla carta si preannunciava come blocco del cervello in paure e piagnistei e sofferenze, rilanciandolo nell'esperienza e nel fluxus

---

<sup>227</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., pp. 15-16.

<sup>228</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 359.

della nostra vita, cosicché anche tutta questa storia che racconto con l'intenzione poi di non raccontarla più, continua a mischiarsi.<sup>229</sup>

Al referto della “fauna giovanile”<sup>230</sup> Tondelli aggiunge la propria prospettiva dedicata alla “fauna d’arte” grazie alle sue cronache-racconti contenute in «una opera-mondo [...] e un’opera-contesto»<sup>231</sup> quale è *Un weekend postmoderno*:

Sono pagine di costume, a volte apparentemente frivole ma in realtà complesse, digressive, allegoriche, polisemiche e aperte. *Un weekend postmoderno* è un romanzo che ha il fine di rappresentare per intero le propaggini culturali underground è istituzionali, le sfumature, i saperi, le idee e le diverse manifestazioni dello spettacolo, della letteratura, del cinema, del teatro, delle arti figurative, delle sfilate, dei trend e dei trend-setter degli anni Ottanta.<sup>232</sup>

L’arte viene qui interpretata come un elemento «che ci riveli il buio e le nostre zone di paura e, in sostanza, la libertà mai scostante del vivere e del morire».<sup>233</sup> In quest’opera «l’impegno dell’intellettuale Tondelli è rivolto verso la difesa della cultura, dell’arte e di quelle loro manifestazioni più sperimentali che si trovano spesso al centro di polemiche e censure»;<sup>234</sup> una raccolta nella quale il giovane-artista («artista o anche solo semplicemente contiguo a pratiche artistiche, non etichettabile secondo i canoni delle mode e delle riviste, abbastanza anonimo, ma proprio per questo più intrigante»<sup>235</sup>) rende manifesto il proprio vissuto d’attesa («l’attesa del cambiamento della liberazione dalla grigia vita provinciale, dalle ossessioni erotiche, da se stessi, dalla precarietà degli anni giovanili»<sup>236</sup>) attraverso le parole di un ragazzo-Tondelli che diventano la voce comune di un’intera generazione:

---

<sup>229</sup> P.V. Tondelli, *Pao Pao*, cit., pp. 98-99.

<sup>230</sup> «[...] una sublime fauna giovanile continua a mischiarsi a fluttuare incessantemente attraverso atteggiamenti, pose, comportamenti e gesti del tutto imprevedibili, quasi a voler spiazzare qualsiasi tentativo di definizione dall’esterno e di comprensione», P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 198.

<sup>231</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 458.

<sup>232</sup> Ivi, p. 459.

<sup>233</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 305.

<sup>234</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 469.

<sup>235</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 575.

<sup>236</sup> Ivi, cit., p. 120.

La solitudine, la tristezza, la malinconia erano sentimenti che non lo spaventavano. Sapeva che ogni ragazzo della sua età li provava in quello stesso momento. Essere giovani, in quel decennio, significò una cosa importantissima: essere presi in considerazione, avere la consapevolezza che il destino della società si giocava (ed era giocato) sulle proprie spalle. I ragazzi erano la “piazza”. Fu da questo giovanilismo imperante che nacquero, da un punto di vista esistenziale, le degenerazioni di quegli anni; proprio dal fatto di voler vivere la propria vita (e di essere autorizzati a farlo dalla violenza di stato) come un “assoluto avventuroso”.<sup>237</sup>

Se questo non bastasse a mettere in luce l’impegno da parte di Tondelli a favore di quella «ventenne fauna, estroversa e creativa»,<sup>238</sup> sarà necessario focalizzarsi allora su ciò che ha rappresentato il progetto *Under 25* («voleva [...] indagare il sommerso il nascosto, fornire uno strumento letterario a quanti fra i giovani leggono e scrivono»<sup>239</sup>); a conferma di ciò basta osservare le parole dell’autore stesso, il quale aveva affermato in un’intervista con Panzeri e Picone che per lui «*Under 25* è un po’ la risposta al mio problema di impegno culturale». <sup>240</sup>

Tutto sta nel produrre una rivista in forma di libro che raccolga i racconti dei giovanotti e delle ragazzine italiane. [...] non era nelle mie intenzioni dimostrare niente di niente, né proporre una condotta ideologica o canoni estetici, ma mettere semplicemente insieme un libro di giovani, realmente giovani, autori.<sup>241</sup>

Il progetto si articola in una serie di volumi (*Giovani Blues, Belli & Perversi e Papergang*) «tra l’inchiesta e l’antologia»,<sup>242</sup> dove l’autore correggese raccoglie gli elaborati dei “giovannissimi”, degli “scartamenti” di quegli anni: «Era la migliore letteratura giovanile che si potesse leggere: arguzia, intelligenza, creatività, sofferenze,

---

<sup>237</sup> Ivi, pp. 124-125.

<sup>238</sup> Ivi, p. 201.

<sup>239</sup> P.V. Tondelli, *L’abbandono*, cit., p. 62.

<sup>240</sup> F. Panzeri, G. Picone, *Tondelli - Il mestiere di scrittore*, cit., p. 58.

<sup>241</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 327-333.

<sup>242</sup> P. Mauri, *Libertino innamorato*, cit., p. 33.

angosce, deliri. Con il pregio della prima mano. Quello era il materiale bruto e quello si era contenti di leggere. Quella era l'ardente comunicazione “da cuore a cuore”». <sup>243</sup>

Ancora una volta Tondelli mostra una sensibile attenzione ai più umili e indifesi, la voglia di dar sfogo alla giovane e «collettiva voglia di prendere la parola», <sup>244</sup> proponendo un progetto che si delinea grazie al perseguimento di un impulso ben preciso, «per mostrare appunto il non etichettato, il non firmato, il non catalogato». <sup>245</sup>

Abbiamo bisogno di cambiamenti, ora, nel nostro paese. Abbiamo bisogno di occupazione e di riforme scolastiche. Di treni più veloci e di ospedali funzionali. Ma avremmo anche bisogno, un grande bisogno, di qualcuno che insegnasse a questi giovani il dissenso. “Insegnasse” non è forse il termine più appropriato. Diciamo piuttosto di qualcuno che dimostrasse loro l’effettiva possibilità di “messa in discussione” della realtà. Di qualcuno che li difendesse o mostrasse loro gli strumenti per difendersi da questo imperante e aberrante kitsch nazionale degli anni ottanta che tutti, invece, parrebbero applaudire. <sup>246</sup>

Lo stesso autore, parlando di *Under 25*, dichiarerà: «allora non esisteva nessun altro tipo di ricerca paragonabile alla nostra. Né in Italia né all'estero»; <sup>247</sup> e ancora: «tu non lo crederai ma – che lo abbia voluto o meno – ho fatto del bene e portato a molti “emarginati” che mi hanno scritto e cercato in tutti questi anni la forza di cercare un riscatto umano, la volontà di essere se stessi al di là dei giudizi della gente». <sup>248</sup>

Ecco allora che gli esordienti di quegli anni «si attestano nel territorio della narrativa esattamente con quell’atteggiamento che Tondelli indicava allora (ed è un raro, se non l'unico, caso di autoproposizione di un autore contemporaneo quale modello per i giovani) al suo pubblico di lettori ventenni: raccontare storie e inventare una lingua adeguata spesso totalmente antiletteraria – per dirle». <sup>249</sup>

A questo punto si può dare per assodato che Tondelli sia stato in grado non solo di raccontare la realtà dei «ragazzi di un’età che rappresenta l’uscita dall’adolescenza e

---

<sup>243</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 322.

<sup>244</sup> Ivi, p. 123.

<sup>245</sup> Ivi, p. 366.

<sup>246</sup> Ivi, p. 351.

<sup>247</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 62.

<sup>248</sup> Lettera a Wanda Gherpelli (<http://www.antoniospadaro.net/gherpelli.html>)

<sup>249</sup> E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p.23.

l'ingresso nella prima giovinezza, un'età che significa esami di maturità, servizio militare, università, laurea, esperienze sentimentali, sessuali, intellettuali, formative di personalità che si stanno stabilizzando»,<sup>250</sup> ma di diventare per questi un modello dove «essere giovani significa, [...] scardinare, mettere in discussione il canone».<sup>251</sup>

Utilizzando le parole di Guglielmi: «oggi possiamo con forza dire [...] che il ruolo di Tondelli [...] è stato fondamentale in quanto punto di riferimento per i giovani narratori ma soprattutto per la nuova prospettiva che ha saputo aprire dopo la crisi dell'avanguardia negli anni Sessanta e Settanta»:<sup>252</sup>

È una giovinezza politica e militante, più che uno stadio metafisico.

In definitiva, si scrive “giovinezza” ma si legge “controcultura”. E non la si può imprigionare dentro le asfittiche mura di una sezione di partito (Tondelli, tra l'altro, li avversava tutti in ugual misura, però era un fedele elettore del Partito Radicale, ed era contro ogni forma di qualunquismo o populismo). Per questo fu etichettato dai soliti soloni della critica *ad usum factionis* come “cantore dell'edonismo e del disimpegno”. È invece una giovinezza simbolo di impegno scapestrato e nomade, per le strade di Bologna o Milano, per i corridoi del Dams o di una caserma splendidamente frocializzata, a disagio in uno studio tv o sui divanetti di un premio letterario, in viaggio verso Klagenfurt o il mitico Nord Europa. Una “tribù degli alti e giovani”, verrebbe da dire, in contrasto col “mondo dei padri e delle madri”.<sup>253</sup>

---

<sup>250</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 360.

<sup>251</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 458.

<sup>252</sup> A. Guglielmi, *Tondelli letto oggi*, cit., pp. 49-59.

<sup>253</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 135.



## Capitolo III

### Come ti “frocializzo” la letteratura<sup>254</sup>

Il referto della “fauna variopinta di ragazzi” nel quale,<sup>255</sup> come si è visto, risulta imprescindibile l’impegno di Tondelli, si è sempre mosso, all’interno della produzione letteraria dello scrittore, di pari passo con la narrazione di storie omosessuali, declinate nelle più sfaccettate sfumature, che diverranno un ulteriore pretesto per riconoscere in Tondelli un autore impegnato: «Dobbiamo ringraziare il Signore per ciò che Pier Vittorio ha donato a noi e a tutti. Ha fatto una cosa importante, che vale una vita intera. Con i suoi libri ha dato a tanti omosessuali il coraggio di superare la loro falsa vergogna».<sup>256</sup> Impegno questa volta, stando a quanto si è già detto, che è di stampo

politico, in senso lato e non ideologico, ma soprattutto sociale: contro l’omofobia, contro l’eteronormatività, contro l’emarginazione che la società provinciale piccolo borghese del tempo riserva agli outsiders e a chiunque, in generale, esca dal binario della cosiddetta normalità. Ma anche contro i cantori del militarismo gay separatista.<sup>257</sup>

---

<sup>254</sup> Titolo che richiama quello utilizzato da Gastaldi parlando di *Pao Pao* (*Come ti “frocializzo” la caserma*); S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 309.

<sup>255</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Tondelli cfr. *Altri libertini*, cit.; *Pao Pao*, cit.; *Rimini*, cit.; *Dinner Party*, cit.; *Camere separate*, cit.; *Un weekend postmoderno*, cit.; *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, cit.; come profili critici cfr. *Il romanzo, la critica*, cit.; G. Dall’Orto, *Con le ali tarpate*, cit.; M. Di Pasquale, *L’Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d’Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit.; L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.; F. Gnerre, *Letteratura e sociologia: Pier Vittorio Tondelli e la ‘visione gay’ della vita e della letteratura*, in “Poetiche”, 3, 2015, pp. 425-450; F. Gnerre, *L’eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, cit.; F. Gnerre e G.P. Leonardi, *Noi e gli altri. riflessioni sullo scrivere gay: interviste*, Milano, Il dito e la luna, 2007; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; O. Campofreda, *Dalla generazione all’individuo*, cit.; E. Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005; E. Buia, *Verso casa*, cit.; L. Levrini, *Il tramando emiliano nell’opera di Tondelli*, Rimini, Guaraldi, 2007; R. Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-avanguardia*, cit.; E. Patti, *L’esperienza erratica dantesca nell’opera di Pier Vittorio Tondelli*, in “Seminario Tondelliano”, Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2001.

<sup>256</sup> Parole di don Pierre Riches cit. in M. Smargiassi, *Addio, ragazzo scandaloso. ‘Grazie a te tanti omosessuali hanno sconfitto la vergogna’*, in “La Repubblica”, 17 dicembre 1989.

<sup>257</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 23.

Tondelli verrà riconosciuto come un esponente italiano della letteratura gay post-Stonewall<sup>258</sup> di cui le caratteristiche sono, come scrive Edmund White, «la mancanza di spirito apologetico, il rivolgersi a lettori omosessuali piuttosto che eterosessuali, e il considerare gli omosessuali una minoranza oppressa anziché le vittime di una patologia».<sup>259</sup>

Per arrivare al rinascimento in Tondelli di un impegno gay, bisognerà prima dipanare la confusione che, anche per quanto riguarda la trattazione della tematica omosessuale nelle sue opere – e, si potrebbe aggiungere, dell’omosessualità dello stesso autore –, la critica ha generato:

In merito alla trattazione delle tematiche omosessuali, soprattutto, è stato notato come Tondelli sia stato fatto più volte oggetto di ridimensionamenti o di esegesi forzate, a seconda del sistema valoriale di riferimento dei critici che di volta in volta se ne sono occupati. Curiosamente, tali atteggiamenti, tenuti da interpreti che per formazione e per obiettivi sono assai lontani fra loro, hanno spesso comportato, sia da un versante che da quello opposto, un risultato simile, ossia quello di mettere in ombra o fraintendere una componente che dovrebbe invece ritenersi di indiscusso rilievo nell'opera del correggese. E invero, diversi critici cattolici hanno fornito interpretazioni fin troppo parziali delle questioni relative alla sessualità messa in scena da Tondelli, orientandosi a cogliere anche nelle sue opere giovani un segnale univoco di quel riavvicinamento alla religione, che sicuramente si realizza nell’ultima parte dell’esistenza dell’autore. Di contro, alcuni critici gay hanno minimizzato la portata di Tondelli quale autore omosessuale, non giudicandolo sufficientemente affermativo e militante, e hanno altresì ignorato quella pulsione alla trascendenza che non va invece trascurata in quanto proiezione, atipica e interessante, della sua sessualità.<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> Per letteratura gay post-Stonewall si intende il modo di trattare l’omosessualità in letteratura successivamente alla rivolta dello Stonewall Inn di New York avvenuta nel 1969: se prima gli omosessuali a livello letterario ricoprivano prevalentemente ruoli secondari, rinforzando alcuni stereotipi e cliché, e venivano raccontati spesso come figure di spicco dal tragico finale (omicidio o assassinio), dopo Stonewall si inizia invece a rendere l’omosessuale come un protagonista degno di un punto di vista proprio, non necessariamente pregiudizievole. Ovviamente vi sono delle eccezioni, basti pensare a *Naked lunch* W.S. Burroughs (1959) e a *A Single Man* di Christopher Isherwood (1964), opere scritte prima del 1969 nelle quali si affronta la tematica omosessuale secondo il canone post-Stonewall.

<sup>259</sup> E. White, *L'autofiction degli scrittori gay*, in “Letteratura internazionale”, 56, 1998, pp. 50-54.

<sup>260</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d’Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., pp. 94-95.

Questa ricalcata ambiguità nel giudizio critico nei confronti dell'autore è dovuta, probabilmente, al fatto che Tondelli, lungo tutto il corso della sua vita, non sia mai riuscito a venire completamente a patti con il suo orientamento sessuale: «L'esibita reticenza nei confronti della propria omosessualità è solo la prima, e la più storicamente collocabile, delle ambivalenze di Tondelli».<sup>261</sup> Come ha giustamente riassunto Pispisa nel suo intervento succitato, i due fronti della critica o tentano un «apocrifo tentativo pseudo-agiografico»<sup>262</sup> dove «i cattolici minimizzano la componente omosessuale dell'opera di Tondelli considerandola d'ostacolo alla loro costruzione di Tondelli come intellettuale redento»,<sup>263</sup> oppure affermano che «la rappresentazione dell'omosessualità da parte dello scrittore non è abbastanza affermativa».<sup>264</sup>

L'intento in questo caso, quindi, è quello di mostrare in che modo l'autore correggese sia stato impegnato anche sul fronte dell'omosessualità. Perché allora si può parlare di impegno gay in Tondelli? Si parta da una premessa che trova nelle parole di Gastaldi la sua migliore manifestazione:

Presentare l'omosessualità come ordinaria, nell'Italia degli anni Settanta e Ottanta è intrinsecamente una dimostrazione di ethos sociale che s'inserisce nell'ambito della militanza intellettuale di Tondelli a favore della causa gay. Una militanza che vive attraverso i suoi libri, le sue interviste al mensile gay *Babilonia*, i suoi articoli sul costume gay in *Alter Alter*, le sue recensioni sull'*Espresso*, *Linus* e *Rockstar* di opere di scrittori gay come David Leavitt, Jean Genet, Dale Peck, Vittorio Pescatori e moltissimi altri, esercitando così una vera funzione di mediatore-facilitatore della cultura camp e gay nei confronti della stampa di massa.<sup>265</sup>

È impossibile non osservare come l'omosessualità sia una tematica comune a tutte le opere della produzione tondelliana: «Nella multiforme carriera del correggese il tema omosessuale, com'è ovvio, ricorre spesso»;<sup>266</sup> è da escludersi solamente *Il diario del*

---

<sup>261</sup> G. Papi, *Perché è importante Pier Vittorio Tondelli*, in "Il Post", 16 dicembre 2016.

<sup>262</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 36.

<sup>263</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 295.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 208-209.

<sup>266</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 95.

*soldato Acci* che è «l'unica opera tondelliana in cui non è presente [*il tema omosessuale*], nemmeno in modo tangenziale. La sessualità dei soldati è qui tratteggiata come imprigionata nelle loro divise, ostentata davanti al pullman delle turiste, ma in definitiva non è un tema centrale del racconto». <sup>267</sup> Il fatto che sia inevitabile parlare di personaggi omosessuali lo affermerà lo stesso Tondelli in “Babilonia”:

Credo che l'esperienza gay ormai sia l'unica che conosca – nel panorama cimiteriale delle voglie giovanili – un identico linguaggio fantastico e metaforico, una identica voglia di non sottomissione, un'identica istanza di liberazione del desiderio nei discorsi e nei gesti. <sup>268</sup>

Personaggi omosessuali che, come si è già visto nel caso della rappresentazione dei giovani, attraverso la voce dell'io-Tondelli riescono a farsi portavoce di una “universalità”, per dirla alla Dall'Orto («non ha senso inseguire il fantasma di una cultura universale rinnegando la cultura gay, perché la cultura gay è universale, e l'esperienza intima di un omosessuale è anch'essa universale» <sup>269</sup>):

In tutta l'opera tondelliana si agita una storia diversa: la storia di un io omosessuale che va a coprire l'io collettivo di tutte le “non eterosessualità” (omosessualità, bisessualità, transessualità, transgenderismo), portatore di valori distanti da quelli della maggioranza. Nel Tondelli esponente di una “letteratura minore” queer si ritrova inoltre la convinzione che la scrittura sia un'impresa collettiva, un patto tra l'autore e i lettori, che investe l'autore di un ruolo pubblico, riflesso di una determinata etica professionale, anche quando fa riferimento al proprio vissuto autobiografico. <sup>270</sup>

È utile a questo punto allora passare in rassegna la quasi totalità delle opere dell'autore correggese, tenendo in considerazione che, nel trattare il tema omosessuale

---

<sup>267</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 319.

<sup>268</sup> P.V. Tondelli, in “Babilonia”, 24, 1983.

<sup>269</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 22.

<sup>270</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 181.

all'interno dei suoi libri, «si riscontra però un graduale cambio di tono nell'affrontarlo dalle prime opere a quelle della maturità».<sup>271</sup>

Partendo da *Altri libertini* non è difficile individuare le tracce di una narrazione gay:

È un libro gay, perché presenta una visione nuova dell'omosessualità, che nei suoi vari aspetti possiamo senz'altro definire post-Stonewall: c'è l'omosessualità disperata dei frequentatori del *Postoristoro* del primo racconto, quella “polimorfa” di *Mimi e istriani*, l'educazione sentimentale e sessuale del protagonista di *Viaggio*, tutta tesa al superamento della vergogna di sé e all'affermazione di una nuova identità; l'omosessualità “alla malandrina” di *Senso contrario*, quella libertina e boccacesca di *Altri libertini*, e infine l'inno alla libertà *on the road*, lontani dalla provincia italiana, tutta proiettata verso la libertà del Mare del Nord di *Autobahn*.<sup>272</sup>

In questa raccolta di racconti «l'omosessualità dei personaggi è presentata in modo ridanciano, quotidiano, scontato, autoironico e divertito»<sup>273</sup>, dove «Tondelli ha scelto di prendere in considerazione dell'omosessualità solo il carico sovversivo».<sup>274</sup> La rappresentazione sediziosa dell'omosessualità non si persegue solo sul piano del contenuto, ma anche su quello della lingua: Tondelli arriva a costruire in *Altri libertini* una “lingua omosessuale”:

L'inserimento di neologismi inventati, non derivanti da una lingua esistente o esistita, al punto da costruire un vero e proprio gergo gay, valido per altro anche oltre i confini nazionali

[...] L'impiego di un linguaggio cosiddetto *gender neutral*, usando lo sceva o infarcendo di asterischi articoli, nomi, pronomi e participi di una lingua, l'italiano, tra le lingue più gerarchiche e maschiliste in quanto a genderizzazione. In alternativa, la comunità queer – e Tondelli non fa eccezione – gioca col rovesciare la

---

<sup>271</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 95.

<sup>272</sup> F. Gnerre e G.P. Leonardi, *Noi e gli altri. riflessioni sullo scrivere gay: interviste*, Milano, Il dito e la luna, 2007, p. 29.

<sup>273</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 298.

<sup>274</sup> P. Dubuis, *Representation de l'homosexualité dans l'oeuvre de Pier Vittorio Tondelli*, in “Inverses”, 1, 2001, pp. 27-41.

genderizzazione abituale, adoperando il femminile per il maschile e viceversa, oppure impiegando nomignoli femminili per gli uomini e maschili per le donne.<sup>275</sup>

Per fare qualche esempio basti pensare al personaggio di Giusy in *Postoristoro*, a Sylvia in *Altri libertini*, al gruppo delle Splash in *Mimi e istrioni*, composto da tre ragazze ed un ragazzo travestito, Benny, il quale regalerà uno dei messaggi più pregnanti contenuti nel libro:

L'avvio è di Benny, che si presenta in osteria vestito da uomo con la barba e il portamento virile che quasi non lo si riconosce tanto è cambiato ed è davvero, conciato da maschio, un gran bel pezzo di ragazzo. Dice che deve riscoprire la propria eterosessualità, che anzi qualsiasi definizione del comportamento gli sta stretta e che per quanto lo riguarda farebbe a meno degli omo e degli etero, perché esiste soltanto una sessualità contigua e polimorfa e allora bisogna iniziare a superare questi settarismi di merda e liberarci finalmente dai condizionamenti.<sup>276</sup>

Questa come molte altre «sono tutte espressioni che [...] indicano rabbia, desiderio, rimprovero sorpresa e che fanno vivere una comunità che soffre, si esprime, si racconta, esibisce i suoi desideri e il suo stile di vita»,<sup>277</sup> e che mostrano come il ruolo di Tondelli sia quello di «un omosessuale che problematizza il concetto di identità gay nella società contemporanea».<sup>278</sup> Tale problematizzazione passa anche attraverso la trascrizione sulla pagina dei ritratti di personaggi bisessuali e transessuali, elemento che si riscontra non solo in *Altri libertini*, ma anche in altre opere successive:

È importante notare un elemento di novità della scrittura tondelliana: nelle sue opere trovano spesso voce non solo personaggi omosessuali ed eterosessuali, ma anche bisessuali [...] e transgender, come ricorda l'apertura di *Postoristoro* in *Altri libertini*, col personaggio di Giusy. Sempre tenendo conto del fatto che questi testi escono nell'Italia degli anni Ottanta, un Paese in cui l'omosessualità non aveva ancora ricevuto la visibilità sui mezzi di comunicazione di massa che si è verificata

---

<sup>275</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 172-173.

<sup>276</sup> P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., pp. 63-64.

<sup>277</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 180.

<sup>278</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 297.

dopo il World Gay Pride di Roma del 2000, la presenza di personaggi sia bisessuali che transgender in Tondelli è un segnale importante, che va verso la costruzione di quel vissuto culturale comune all'intero movimento LGBTQ+ italiano.

[...] In un panorama letterario italiano nel quale i bisessuali e i transgender non sembravano quasi avere diritto di cittadinanza, la citazione - ancorché stereotipata di Tondelli - assume un suo valore intrinseco di inclusione e affermazione di un orientamento negletto più ancora di quello gay o lesbico.<sup>279</sup>

I processi di rappresentazione omosessuale messi in atto in *Altri libertini* si estremizzano nel secondo romanzo di Tondelli, *Pao Pao*, «che si caratterizza per una dimensione ancora più “gay” – o per meglio dire, per una dimensione camp [...] – in quanto l'omosessualità è qui descritta in chiave più gioiosa e scanzonata»:<sup>280</sup>

Se in *Altri libertini* “l'innesto dell'individuale sull'immediato politico” è manifestato a partire dal processo empatico con gli emarginati messi al centro della scena e dall'insistere nel rappresentare l'amore omosessuale sullo stesso livello di banalità e accettazione di quello eterosessuale, in *Pao Pao* sarà espresso dai diversi modi in cui i soldati di leva resistono al processo di omogeneizzazione e omologazione eteronormativa nell'ambiente militare, e anzi rovesciano il processo, riuscendo in una sconsiderata azione camp a omosessualizzare la caserma stessa.<sup>281</sup>

In *Pao Pao* si riconosce «un'investigazione della libertà individuale all'interno di una struttura autoritaria»<sup>282</sup> quale la caserma, attraverso la presenza nel libro di una carrellata di personaggi omosessuali dai connotati carnevaleschi e camp, elemento che permette di mettere in ridicolo l'atmosfera rigida e castrante dell'ambiente militare:

Si arriva al paradosso dell'immaginare una polverizzazione dell'istituzione omofobica per eccellenza, la caserma militare, in un composto ibrido, buffonesco e nuovissimo, dove in realtà i soldati omosessuali se la passano e hanno molteplici occasioni per divertirsi sessualmente.

---

<sup>279</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 384.

<sup>280</sup> Ivi, p. 125.

<sup>281</sup> Ivi, p. 207.

<sup>282</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 14.

[...] l'identità gay in *Pao Pao* è spesso ostentata come uno stendardo gioioso ed è la chiave per mettere in ridicolo la presunta austerità dell'istituzione militare. Ecco che la caserma è trasfigurata in un luogo di *battuage*, di seduzione gay, che avviene alla luce del sole.<sup>283</sup>

Tondelli così offre ai lettori una caricatura del contesto militare e una parodia della *naja*; *Pao Pao* è un testo nel quale l'elemento omosessuale ha una diffusione talmente estesa da riuscire a far apparire la caserma, attraverso strategie assurde e iperboliche e grazie a processi linguistici che richiamano quelli di *Altri libertini*, come un paradiso accogliente per ogni gay:

Comunque la Bella Perotto io la ricordo ai tempi del Car perché al mattino mentre tutti i maschi granatieri si perdevano in abluzioni del cosciotto e in lavacri dell'ascella in tutto giubilo e un tripudio del gluteo, dell'anca e del polpaccio, lui compassato e in completa *souplesse* si rifaceva le sopracciglia e si passava il fondotinta sull'acne spacciandolo per crema curativa. E stava sempre alle calcagna del Beaujean anche quando lo misero di Nucleo Controllo Cucina a distribuire le merende ai soldati e un giorno passò Jean senza salutarlo e questa lo rincorse per tutto il bancone del self-service strillando: "La mevvendina, tò la mevvendina" agitando in aria un paio di croissant impacchettati, con il maresciallo di controllo che faceva occhi severissimi e il tenente di picchetto che quasi svenne nel vedere questa pazza con il grembiolino biancolercio correre tra i fornelli e le marmitte sollevandolo come una sottana e sculettando come una vecchia troja.<sup>284</sup>

È così che «i soggetti omosessuali di *Pao Pao*, [...] usano il loro corpo come uno stendardo arcobaleno, dimostrando in ogni loro gesto o azione di potersi permettere di aggirare del tutto i rigori del regime militare».<sup>285</sup> Come osserva sagacemente Gastaldi:

Nella caserma tondelliana, invece, i soldati gay non hanno alcun timore di essere scoperti nei loro atteggiamenti effeminati o rivelatori della loro omosessualità; anzi

---

<sup>283</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 338-339.

<sup>284</sup> P.V. Tondelli, *Pao Pao*, cit., pp. 97-98.

<sup>285</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 340.



la ostentano e ne fanno un punto d'onore, come insegna la lezione camp, e come Beaujean mostra a tutti, nella sua finta sfilata di moda.

Estetica camp, droghe leggere e soggettività gay eclatante in divisa grigio-verde sono mezzi per far emergere le contraddizioni e le assurdità gerarchiche e anacronistiche della leva militare. L'esagerazione insita nel camp, il grottesco in cui a volte sconfinava è lo strumento della strategia tondezziana che sussume ed evidenzia la critica verso l'istituzione.<sup>286</sup>

Tondelli, facendo un'analisi della sua seconda opera per "Babilonia", afferma:

Ecco, la storia gay di *Pao Pao* funziona così come una storia quotidiana di una tribù [...] nella lotta di sopravvivenza del mondo.

Assumendo un contesto gay fatto di luoghi di ritrovo pubblici ma nello stesso tempo "nascosti", di una comunicazione non immediatamente generalizzabile ma generale, tribale e, se volete, anche ghettizzata; ecco, assumendo il giro gay, ho voluto raccontare di un modo di sopravvivenza non capitolato e non ghigliottinato dai tempi. Ho voluto raccontare la vitalità, il divertimento, le angosce, le frenesie di una piccola tribù che attraversa un territorio ostile senza frontiere.

Per cui, alla fine. *Pao Pao* è anche un romanzo che parla dello svacco della nostra generazione, ma soprattutto che racconta un modo di uscirne, un modo in cui – come si diceva una volta – il desiderio si libera nelle parole e nei gesti.<sup>287</sup>

E nei confronti di chi ha definito l'autore come un disimpegnato a causa di «un'omosessualità imperfettamente accettata [*che*] ha costituito un handicap espressivo gravissimo»,<sup>288</sup> Tondelli pare rispondere attraverso l'opera con un passaggio nel quale il narratore recrimina ad un personaggio di non voler accettare e rendere manifesto il proprio orientamento sessuale, nemmeno al proprio compagno; di non voler fare "coming-out" insomma:

Ma non me la dà a bere, proprio no e così litigheremo disastrosamente una sera in trattoria quando io dico che voglio il riconoscimento teorico della nostra storia, che

---

<sup>286</sup> Ivi, p.341.

<sup>287</sup> P.V. Tondelli, in "Babilonia", 24, 1983; *L'abbandono*, cit., p. 13.

<sup>288</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 22.

esigo che lui si dichiari apertamente e solarmente omosessuale, che per me è di capitale importanza, una ragione di vita o di morte, che senza quella bolla lì ben timbrata e protocollata io non mi sento di andare avanti, proprio no.<sup>289</sup>

L'impegno in *Pao Pao* è evidente e indiscutibile, e mette in luce come Tondelli sia stato in grado ancora una volta di giocare sul piano della critica sociale «attraverso la satira camp che colpisce l'istituzione militare con l'arma della "pan-omosessualità", l'ostentazione della componente gay dei protagonisti che, dato il contesto omofobico, non può che essere anche una dichiarazione politica».<sup>290</sup>

Se in *Altri libertini e Pao Pao* «i personaggi non si fanno condizionare dalla sessualità, non è quest'ultima a dominare le loro vite ma sono essi stessi a gestirla e a viverla con esibita naturalezza»<sup>291</sup> e «all'amore è richiesta la capacità di schiantare, annegare, appiattire: imperversare, insomma, in tutta la sua potenza»,<sup>292</sup> nelle opere successive il tenore della tematica omosessuale va incontro ad una modulazione diversa.

In *Dinner Party*, per prima cosa, gli elementi linguistici presenti nei primi due romanzi dell'autore si smorzano: non ci saranno più quelle «lunghe pagine senza punteggiatura, ricordi del passato mischiati a una narrazione al presente. Brani di canzoni rock, motivi musicali, cadenze dialettali: insomma una lingua non letteraria, non libresca, non burocratica [...] la cerca di una scrittura nuova».<sup>293</sup> Inoltre, la sessualità viene vissuta in modo diverso: o viene taciuta, nascosta e depistata grazie a relazioni fittizie (come nel caso del protagonista Fredo), oppure viene utilizzata per dare contorni raramente utilizzati in letteratura ai personaggi (è il caso di Annie, personaggio transessuale). Il primo piano di critica che permea l'intera commedia è quello sociale, che si concretizza in una serie lunghissima di invettive contro la contemporaneità che ormai non sa più andare incontro ai trentenni, in particolar modo a quelli delle minoranze, i quali si sentono insoddisfatti, insofferenti e frustrati; tale riluttanza nei confronti della società viene resa manifesta attraverso le parole di Didi e di Fredo:

---

<sup>289</sup> P.V. Tondelli, *Pao Pao*, cit., p. 155.

<sup>290</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 364.

<sup>291</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 95.

<sup>292</sup> E. Buia, *Verso casa*, cit., p. 22.

<sup>293</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 15.

Siamo cresciuti pensando che, al di fuori di noi, tutto fosse sbagliato, che la sola verità possibile fosse quella dei nostri desideri. Ma quali desideri? La scuola era uno schifo; il lavoro, uno schifo; l'università, uno schifo. La burocrazia, lo studio, lo stato, la famiglia, la legge, la religione: tutto congiurava contro di noi. Fingono di non ricordarsene, oggi, ma è così.<sup>294</sup>

L'altro fronte nel quale l'impegno tondelliano scende in campo è quello che si concretizza «nella consueta rappresentazione di più personaggi non omosessuali. È significativa qui, in particolare, la presenza di un personaggio transessuale, Annie, descritto sia da un punto di vista esteriore, che illustrandone i sentimenti e il punto di vista»:<sup>295</sup>

*(Restano tutti stupiti. Più per l'uscita di Annie che per il gesto di Giulia. Annie blatera qualcosa, cercando di riprendere il suo falsetto, ma tutto si risolve in un patetico tentativo soprattutto. Alberto non ha la forza di reagire. Giulia si risiede, prendendosi la testa tra le mani. Fredo cerca di accarezzarla, ma quel gesto gli muore davanti. Tommy si alza, prende la parrucca e la dà al travestito Annie.)*

[...] ANNIE: Giù le zampe! È una vita che una come me so. gna questo momento. Mi avete accettata. Annie è una donna che ha un ragazzo, che ha degli amici che parlano di lei. Che la invitano a cena. Io resto Annie.

ALBERTO: Finiscila!

ANNIE: Allora, cocco, non ci siamo capiti! La mia parola vale quanto la tua... Ti sei sempre vergognato di me. Perché? Non ho forse dato la prova a tutti, qui, stasera, di essere una vera donna, non solo a letto?<sup>296</sup>

Per la prima volta in Italia un personaggio transessuale rivendica una sua presa di posizione riguardo l'identità di genere che ha scelto per sé:

Tondelli illustra il desiderio di Annie di essere se stessa, nel senso della persona che lei desidera essere: una donna accompagnata dal suo fidanzato, a casa di amici, al centro di conversazioni amichevoli. Tondelli è dunque il primo scrittore italiano che

---

<sup>294</sup> P.V. Tondelli, *Dinner Party*, cit., p. 102.

<sup>295</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 407.

<sup>296</sup> P.V. Tondelli, *Dinner Party*, cit., pp. 87-90.

si preoccupa di illustrare al lettore la psiche di un personaggio transessuale evitando i cliché e le volgarità, e soprattutto evitando l'indifferenza. Nella "brutta tribù" di *Dinner Party* c'è, alla fine, spazio per un personaggio solare, per un briciolo di umanità, che è appunto quella portata da Annie, che non è disposta a rinunciare al sogno di una vita. In nessun altro testo del Novecento italiano si trova un personaggio transessuale che sia unico portatore di istanze positive.<sup>297</sup>

Nel 1985, poi, esce *Rimini*, nel quale la trattazione della tematica omosessuale è rappresentata attraverso il tortuoso rapporto tra Bruno e Aerled:

In questo senso sono eloquenti passaggi in cui Bruno cerca di descrivere il significato del suo rapporto omosessuale con il suo compagno, proprio partendo dal concetto dell'amicizia. [...] Pagine importanti, queste, perché dicono qualcosa sul senso di incompletezza che Tondelli avvertiva in una relazione omosessuale, percepita [...] come troppo paritaria e mancante di un elemento di opposizione, di diversità.<sup>298</sup>

Il parlare di omosessualità di Tondelli in quest'opera si veste di sfumature ancora diverse da quelle riscontrate nelle opere precedenti, come ha osservato in maniera precisa Gnerre:

Tra le varie storie del romanzo quella che ci interessa particolarmente, perché segna una trasformazione anche nel modo di rappresentare il rapporto omosessuale, è quella dello scrittore Bruno May e della sua relazione con il giovane Aelred. La storia [...] è l'inizio di una ricerca che appassionerà Tondelli anche successivamente e che egli stesso definisce come "fenomenologia dell'abbandono". A differenza di *Altri libertini* e *Pao pao*, dove i personaggi erano fondamentalmente dei tipi e venivano tratteggiati con la velocità del disegnatore di fumetti, qui l'autore va in profondità anche nell'analisi psicologica del personaggio e nella complessità del rapporto d'amore. [...] Gli incontri tra i due, descritti anche con compiacimento e con dovizia di particolari, hanno sempre qualcosa di assoluto, quasi religioso.<sup>299</sup>

---

<sup>297</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 407-408.

<sup>298</sup> Ivi, pp. 382-383.

<sup>299</sup> F. Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, cit., p. 419.

È interessante osservare inoltre i motivi che spingeranno Aelred a lasciare Bruno: nel romanzo il primo è bisessuale ed è tentato da una donna (elemento che poi verrà richiamato anche nel personaggio di Thomas in *Camere separate*), la quale Aerled proverà prima a portare in casa di Bruno e poi ad inserire nella loro relazione, tentando di renderlo un rapporto a tre, cosa che porterà Bruno a lasciare Aerled e a suicidarsi una volta tornato in Italia («Aerled passava dalle sue braccia a quelle della ragazza. “Vi amo tutti e due” diceva allegro. “Siamo una famiglia perfetta”»<sup>300</sup>):

C'era Aelred e sapeva che in Aelred qualcosa di oscuro si stava agitando. La prima volta in cui se ne accorse fu quando il ragazzo si assentò da Cranley Gardens per una settimana dicendo che sarebbe salito a Perth. Bruno invece venne a sapere, da amici, che se ne era restato a Londra e frequentava un club a Paddington in compagnia di una ragazza. Bruno non diede peso alla faccenda, ma quando ne parlò ad Aelred si trovò di fronte a una reazione violenta che lo colse del tutto impreparato. Aelred divenne furioso, urlò, sbraitò, ruppe bottiglie e bicchieri nel caminetto. Ma non osò toccare Bruno. Quando poi fecero l'amore, finita la sfuriata, Aelred disse: "È una faccenda mia. E tu non puoi farci niente. È così e basta."

[...] “C'è qualcun altro?”

Aelred indugiò. “C'è una donna,” disse infine.

Bruno assorbì il colpo. “Ne sei innamorato?”

“Non lo so... Non lo so proprio”

“Perché vuoi andare da lei?”

“Devo provare. Ho avuto molte altre donne...” Lo disse sottovoce, per non irritarlo.

Bruno capì che voleva liberarsi di lui.<sup>301</sup>

L'opera di cui però è più immediata ma allo stesso tempo più problematica l'analisi dal punto di vista omosessuale è di certo *Camere separate*, quella «gran storia d'amore come solo gli omosessuali ormai sanno scrivere».<sup>302</sup> Tenendo in considerazione la trama, della quale si è già avuto modo di parlare, è innegabile il fatto che ci sia, per dirla con Cestaro,<sup>303</sup> un “gay gaze” (uno “sguardo gay”) nei confronti dei personaggi proposti

---

<sup>300</sup> P.V. Tondelli, *Rimini*, cit., pp. 229-230.

<sup>301</sup> Ivi, pp. 226-227.

<sup>302</sup> O. Del Buono, in “Panorama”, 1026/7, 4 giugno 1989.

<sup>303</sup> G. Cestaro, *Self-Shattering in a Queerer Mirror: Gaze and Gay Selfhood in Pier Vittorio Tondelli*, in “MLN”, 123, 2008, pp. 96-124.

dall'autore. In prima battuta, seguendo le tracce della tematica omosessuale, ciò che bisogna analizzare è la storia d'amore tra Leo e Thomas: «si tratta di una tormentata storia d'amore omosessuale narrata senza falsi pudori ma anche senza compiacimenti»,<sup>304</sup> nella quale «la classica tematica amorosa [viene] efficacemente revitalizzata attraverso la sua trasposizione in una dimensione omosessuale; tramite tale dislocazione diventa possibile rinverdire modi e figure altrimenti trite, perfino recuperare modelli classici».<sup>305</sup>

Leggendo la storia di Leo e Thomas ciò che appare evidente è che ci sia un'ombra di clandestinità nella loro relazione, come se non potesse essere vissuta, utilizzando un termine affezionato al Tondelli di *Pao Pao*, “solarmente”, in quanto incapace di riconoscimento da parte di quella che si può definire la norma: «La sua omosessualità è lo specchio della sua malinconia. La sua diversità lo pone in mezzo agli altri personaggi come una presenza quasi aliena».<sup>306</sup> I protagonisti Leo e Thomas sono una coppia gay «che non vede riconosciuta la propria relazione nemmeno nel momento più ufficiale e celebrativo, quello della morte. Sono invisibili al resto della società e dei codici di civili, né più né meno dei tossicodipendenti e dei barboni del Posto ristoro».<sup>307</sup>

Uno dei temi più espliciti di *Camere separate* è, infatti, il risalto dato a situazioni socio-giuridiche paradossali degli anni Ottanta riguardo all'invisibilità del rapporto di coppia gay. Invisibilità prodotta da parte della società, della famiglia e della Chiesa, perfino (o soprattutto) nel momento della morte di uno dei componenti della coppia.<sup>308</sup>

Stando a quanto scrisse Bergman nel 1991, «nessun omosessuale è cresciuto come omosessuale e così gay crescono senza il sostegno, il riconoscimento o il modello altrui, che sono tutti elementi necessari per la consonanza della propria significazione»;<sup>309</sup> ed è quindi in questa invisibilità che il romanzo «funziona come una critica della pretesa eterosessuale di essere l'unica sessualità “naturale”»;<sup>310</sup> nelle pagine dell'autore, anche in

---

<sup>304</sup> L. Canali, in “Paese sera”, 23 maggio 1989 (qui cit. da cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., p. 286).

<sup>305</sup> cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., pp. 282-283.

<sup>306</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 495.

<sup>307</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 212.

<sup>308</sup> Ivi, p. 392.

<sup>309</sup> D. Bergman, *Gaiety Transfigured. Gay Self-Representation in American Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991, p. 44.

<sup>310</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.; p. 295.

quelle ad alta caratura romantica, si riscontra la prova dell'impegno sociale di Tondelli contro una tradizione eteronormativa, se non addirittura omofobica, «in guerra contro i valori della società e contro la normalità»;<sup>311</sup> a riguardo è importante ricordare il commento di Luigi Levrini: «In realtà *Camere separate* [...] presenta un ripiegamento verso l'interiorità che deve essere letto non come disimpegno, ma come una forma di impegno più vasto, profondo, più estesamente umano, esistenziale, verso se stessi e verso la vita».<sup>312</sup>

Lo stesso Tondelli affermerà in *L'abbandono* che «un amore, di qualsiasi tipo, non può fare a meno di un'identificazione o di un riconoscimento sociale».<sup>313</sup> Ecco quindi che, in una società dominata dall'eteronormatività, dove non vi è alcun tipo di riconoscimento legittimo nei confronti dei rapporti omosessuali e dove «la mancanza di testimoni e di un contesto sociale che ufficializzi e celebri l'unione di due uomini che si amano o che si sono amati per anni, significa per lo scrittore emiliano la invisibilità di quella relazione umana»,<sup>314</sup> non è difficile spiegarsi perché «interviene la separazione»,<sup>315</sup> perché per Leo l'unica relazione possibile sia quella che poi dona il titolo al romanzo:

Leo non aveva una risposta a tutto questo. Ma era sicuro di una cosa. Che non voleva vivere nella stessa casa, nella stessa città in cui Thomas viveva. Voleva continuare a essere un amante separato, voleva continuare a sognare il suo amore e a non permettergli di infangarsi nella quotidianità.

Vivendo insieme sarebbero diventati uno la caricatura dell'altro, come due osceni e imbellettati dioscuri sulla scena di un cabaret berlinese. Lui era certo del suo amore per Thomas, lo voleva per tutta la sua vita, fino alla fine. Ma non nella sua camera. Come avrebbe potuto far capire tutto questo a Thomas senza addolorarlo, senza offenderlo, senza fargli male?

[...] la piccola frase che si trovò a scrivere in una di queste lettere fu “camere separate”. E spiegò a Thomas che avrebbe voluto, con lui, un rapporto di contiguità, di appartenenza ma non di possesso. Che preferiva restare solo, ma nello stesso tempo, pensava a lui come all'amante prediletto, al favorito di un fidanzamento perenne. Che non dovevano temere della loro solitudine, anzi viverla come il frutto

---

<sup>311</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 104.

<sup>312</sup> L. Levrini, *Il tramando emiliano nell'opera di Tondelli*, Rimini, Guaraldi, 2007, p. 122.

<sup>313</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 33.

<sup>314</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 415.

<sup>315</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 33.

più completo del loro amore perché, in fondo, pur nella separatezza, loro si appartenevano e continuavano ad amarsi.<sup>316</sup>

Questa volontà di Leo di rimanere fedele al concetto di “camere separate” ha fatto propendere alcuni membri della critica<sup>317</sup> a riconoscere in tale atteggiamento i tratti dell’omofobia interiorizzata; in questo caso però, la risposta a tale critica la si ritrova nelle parole di Gastaldi:

Più che di omofobia interiorizzata di Leo, si deve parlare [...] di mancanza di una sana identità socio-sessuale, che spinge Leo a una immaturità emotivo-sentimentale e all’incapacità a costruire una relazione di coppia stabile [...] soprattutto per il costante mancato riconoscimento da parte della società.<sup>318</sup>

Sul fatto che «pur lottando contro le istituzioni, [Leo e Thomas] sembrano in certi momenti dipendere dal riconoscimento ufficiale della società eterosessuale, che in ogni caso seguono»,<sup>319</sup> il romanzo insiste a più riprese: «nel romanzo *Camere separate* l’autore arriva a una chiara denuncia della condizione “fantasmatica” delle coppie omosessuali nell’Italia di fine anni Ottanta»;<sup>320</sup> sono molti gli episodi in cui Leo ha l’impressione che le persone con le quali si relaziona siano «sempre sul punto di chiedersi che tipo di relazione ci fosse fra lui e Thomas. Lo capiva da come lo guardavano nelle pause della conversazione e da come si rivolgevano lievemente imbarazzati a Thomas, di cui non capivano bene il ruolo».<sup>321</sup>

Questo avviene anche nel momento in cui Thomas sta per morire e Leo prende consapevolezza del fatto che non verrà mai riconosciuto come compagno da parte dei familiari del malato, dove uno «stato di cose legale e sociale contrasta con l’amore che ha unito Lei e Thomas per più di tre anni»:<sup>322</sup>

---

<sup>316</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 174-178.

<sup>317</sup> In particolar modo G. Dall’Orto e S. Muneroni

<sup>318</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 440.

<sup>319</sup> Ivi, p. 215.

<sup>320</sup> Ivi, p. 421.

<sup>321</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 60-61.

<sup>322</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.; p. 301.



Il padre rientra. Leo capisce che deve andarsene. Thomas è restituito, nel momento finale, alla famiglia, alle stesse persone che l'hanno fatto nascere e che ora, con il cuore devastato dalla sofferenza, stanno cercando di aiutarlo a morire. Non c'è posto per lui in questa ricomposizione parentale. Lui non ha sposato Thomas, non ha avuto figli con lui, nessuno dei due porta l'anagrafe il nome dell'altro e non c'è un solo registro canonico sulla faccia della terra su cui siano vergate le firme dei testimoni della loro unione. Eppure per oltre tre anni si sono amati [...] Ma è come se improvvisamente, accanto a quel letto di agonia, Leo si rendesse conto di aver vissuto non una grande storia d'amore, ma una piccola avventura di collegio. Come se gli dicessero vi siete divertiti e questo va bene. Ma qui stiamo combattendo per la vita. Qui la vita è in gioco. E noi, un padre, una madre, un figlio siamo le figure reali della vita.

Leo sente allora l'inezienza della propria vita abissalmente separata dai grandi accadimenti del vivere e del morire. Come se avesse sempre vissuto in una zona separata della società. [...] I padri e le madri, la chiesa, lo stato, gli uffici d'anagrafe ristabilivano il loro possesso. Riordinavano, seppellivano, consegnavano tutto alla polvere azzerante degli archivi. Tutto meno l'insignificante dolore di un ragazzo estraneo.<sup>323</sup>

Questo reiterarsi continuo lungo l'arco della narrazione di un mancato riconoscimento del sentimento amoroso dei due protagonisti da parte della società porta Leo ad avere la sensazione, per l'appunto, «di aver vissuto non una grande storia d'amore, ma una piccola avventura di collegio».<sup>324</sup>

Allora Leo si chiede se l'aver voluto contenere il proprio dolore in una sfera intima inaccessibile agli altri, l'averlo distillato goccia a goccia in solitudine, abbia reso impossibile l'elaborazione finale del suo lutto. Privandosi delle manifestazioni sociali e della partecipazione della collettività, sia pure anche solamente dei suoi amici, lo ha arrestato in una zona passiva di angoscia. Rifiutando di socializzarlo si è privato di quel valore di purificazione che caratterizza qualsiasi espressione pubblica di un sentimento, fosse anche il lutto irregolare della perdita del proprio

---

<sup>323</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 36-37.

<sup>324</sup> Ivi, p. 37.

compagno. Ma proprio per questo [...] lui non poteva esibire il suo dolore. Poiché nessuna società riconoscerebbe come autentico un lutto come il suo.<sup>325</sup>

Se da un lato i protagonisti non riescono a identificarsi nella comunità eterosessuale, dall'altro, lo stesso accade anche per quanto riguarda la comunità gay: «Leo percepisce le norme eterosessuali che regolano la società come ostili verso la sua sessualità. Allo stesso tempo non riesce a trovare modelli per la sua relazione all'interno della comunità gay né riceve da questa alcun aiuto per la ricostruzione della sua identità una volta che Thomas è morto».<sup>326</sup> Questo accade perché Leo e Thomas non rappresentano lo stereotipo tipico omosessuale:

Né lui né Thomas avevano modi femminili. Né l'uno né l'altro rientravano nei luoghi comuni sull'omosessualità. Non erano teatrali, non erano sgargianti, non facevano chiasso, non erano volgari, non parlavano continuamente di sesso. Erano indefinibili e questo creava maggiore imbarazzo. Cosicché i funzionari accademici, per i quali contano soltanto le apparenze sociali e le formalità burocratiche, continuavano a chiedersi tra i sorrisi di circostanza se quei due giovani uomini lo fossero no.<sup>327</sup>

Questo però non avviene sempre; vi sono dei passaggi lungo il romanzo nei quali Leo entra in contatto, riconoscendosi, con la comunità gay: «significativamente, i contatti e le identificazioni tra Leo e la comunità gay non avvengono ad assemblee o a manifestazioni che affermano l'identità gay, ma in squallidi nightclub»:<sup>328</sup>

Il giovane uomo, avrà trentacinque anni, continua a sorridere, a bere birra, a infilare dollari negli slip. Leo è stanco, con gli occhi appannati e ammorbidenti dall'alcol. Alza la testa verso il soffitto portandosi le mani sulla nuca per stendersi. È in quel momento che succede.

Il soffitto è ricoperto di specchi. Se ne accorge solo in questo momento. Così si vede riflesso, pallidissimo, in mezzo a uno spazio desolato di tavoli vuoti, sgabelli e bottiglie di birra. E in quell'immagine scorge l'uomo ubriaco con un ragazzo nudo sulle ginocchia. Specchiandosi in quel doppio di sé, identificandosi con il giovane

---

<sup>325</sup> Ivi, pp. 196-197.

<sup>326</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.; p. 301.

<sup>327</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 61-62.

<sup>328</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.; p. 301.

uomo ubriaco e stravolto che ancora ride come tenesse in braccio un fantoccio, lui si dice, fra la rassegnazione e l'eccitazione: "Bene Leo. Qui, ora, hai cominciato anche tu la carriera di onesto puttaniere".<sup>329</sup>

E tale comunità, che «è descritta senza processi di idealizzazione che mettano in evidenza la solidarietà tra i suoi membri, ma sottolineando solo gli aspetti esteriori ed effimeri»,<sup>330</sup> Leo-Tondelli la riconosce e apprezza il fatto che esista:

Quello che si svolgeva alla *Deutsche Eiche* quella sera, come migliaia di altre sere, era il rito di una comunità. Gli atteggiamenti, i gesti, le parole, l'abbigliamento, quegli stivali e quelle borchie, tutto era coerente allo svolgimento di una liturgia dalla quale Leo si sentiva profondamente escluso ma che, nello stesso tempo, gli apparteneva. E se lui spiava quei comportamenti, se, in sostanza, stava bene in quel posto era perché era consapevole di assistere al modo in cui una minoranza risolveva il problema della propria diversità. E anche se lui si sentiva estraneo alla cerimonia, a quella che poteva apparire dall'esterno addirittura come una perversione malinconica, lui apprezzava semplicemente il fatto che esistesse. Non partecipava di quella messinscena. Ma ne riconosceva la motivazione. E riconoscendola la legittimava.<sup>331</sup>

A onore del vero, bisogna annotare come «in *Camere separate* non manchino, in realtà, le riflessioni e la presenza di modelli positivi per una coppia omosessuale»,<sup>332</sup> che si concretizzano in maniera diversa in base al personaggio di riferimento: «Leo, nell'intenzione di Tondelli, non ha la pretesa di essere rappresentativo di tutte le persone LGBTQ+, ma solo di una parte di loro, come Thomas ne rappresenta un'altra parte più emotivamente stabile e sicura di sé». <sup>333</sup> Questo avviene per esempio nel momento in cui Leo dubita sprezzante di doversi piegare ai dettami della normalizzazione della propria relazione sentimentale:

---

<sup>329</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 155-156.

<sup>330</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.; p. 301.

<sup>331</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 59-60.

<sup>332</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 130.

<sup>333</sup> Ivi, p. 442.

Che fine avrebbe fatto il loro amore? Dovevano per forza normalizzare un rapporto che la società non poteva appunto recepire come norma? Non sarebbero divenuti lo specchio di quelle convivenze grottesche di omosessuali in cui qualcuno sempre cucina e qualcun altro va sempre al mercato a fare la spesa? In cui i due amanti si assomigliano, negli atteggiamenti, nei modi di fare, addirittura nelle espressioni del viso, al punto da diventare due patetici replicanti di un medesimo, insostenibile, immaginario maschile, svirilizzato e infemminato? Non sarebbero diventati, nel corso del tempo, due androidi isterici, sempre sul punto di beccarsi nella conversazione, con quella pelle del viso un po' troppo lucida e tirata e abbronzata e i capelli sempre un po' troppo perfetti nel nascondere, al millimetro, una calvizie? Sarebbero riusciti ad accettare, dignitosamente, virilmente, l'invecchiamento non solo del proprio corpo, ma del proprio sogno e quindi del proprio amore?<sup>334</sup>

A questo si aggiunge inoltre anche qualche elemento di “fierezza”, dove la componente d’impegno tondeggiana è «basata sulla forza e l’orgoglio di un amore romantico gay vissuto alla luce del sole, nella società»,<sup>335</sup> come avviene durante la lezione di Leo all’università, dove l’approvazione dell’uditorio si estende non solo al contenuto del discorso, ma anche al suo venire riconosciuto come il compagno di Thomas presente in aula:

In quel momento Leo sentì Thomas troppo profondamente accanto a sé. Sentì celebrata la sua unione, accettata, protetta, la sentì come un valore sociale fondamentale per difendere il quale un popolo avrebbe anche potuto affrontare una guerra, offrire una generazione al martirio pur di preservarlo intatto nel proprio patrimonio culturale. Fu un sentimento enorme che lo sconvolse.<sup>336</sup>

Infine, per quanto riguarda *Camere separate* dal punto di vista dell’impegno, la questione della malattia di Thomas fa sorgere il dubbio che si tratti di Aids; in tal caso, Tondelli si configurerebbe come il primo esempio di letteratura-denuncia contro “la peste dei gay”. Come ha notato Gastaldi, «poiché Tondelli non dà un nome alla malattia che uccide il giovanissimo Thomas, proprio questa missione, questo eccesso di pudore che

---

<sup>334</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 173-174.

<sup>335</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 452.

<sup>336</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 65-66.

conduce al silenzio, è l'indizio più forte che spinge a sospettare che si parli di Aids».<sup>337</sup> Il tutto passa attraverso la trasposizione sulla pagina della descrizione dei corpi straziati dalla malattia, da come questa conduca a prendere consapevolezza del «peso della realtà».<sup>338</sup>

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 quasi scomparse. Sono due buchi neri spalancati sul voto e che sembrano ossessivamente ripetere una sola cosa: “Non posso, non posso credere che stia succedendo a me”.<sup>339</sup>

Nel romanzo vi è, in realtà, un chiaro riferimento all'Aids, “olocausto gay” di quegli anni e malattia di una generazione, che Leo e Thomas osservano demoralizzati:

In realtà, come l'inesorabile scorrere degli anni avrebbe dimostrato, erano solamente due ragazzi avvolti in una pazzia che avrebbe, uno dopo l'altro, cancellato dalla faccia della terra i loro amici e quella che credevano la parte più brillante della propria generazione. Anno dopo anno avrebbero visto morire i loro coetanei di ventisette, ventotto, trenta, trentadue anni.<sup>340</sup>

Lo stesso protagonista, Leo, nell'ultima pagina del libro affermerà di morire dello stesso male di Leo:

Ma fra qualche ora, fra un giorno, forse fra tre o cinque o vent'anni, lui sentirà una fitta diversa prendergli il petto o il respiro o l'addome. Nonostante siano trascorsi tanti anni, o solo un'ora, ricorderà il suo amore e rivedrà gli occhi di Thomas come li ha visti quell'ultima volta. Allora saprà, con una determinazione anche commossa

---

<sup>337</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 430.

<sup>338</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 569.

<sup>339</sup> Id., *Camere separate*, cit., p. 35.

<sup>340</sup> Ivi, pp. 104-105.

e disperata, che non c'è più niente da fare. Si avvierà alle sue cure, cambierà letti negli ospedali, ma saprà sempre, in qualsiasi ora, che tutto sarà inutile, che per lui, finalmente, una buona volta, per grazia di Dio onnipotente, anche per lui e la sua metaphysical bug, la sua scrittura e i suoi Vondel o Madison, anche per tutti loro è giunto il momento di dirsi addio.<sup>341</sup>

Dato che il romanzo fu scritto tra il 1988-1989, quando l'autore correggese era già consapevole di aver contratto l'Hiv, e appurato il fatto che «sembra davvero corta la distanza tra l'autore e il protagonista di questi capitoli»,<sup>342</sup> è assai difficile affermare che Tondelli non stia parlando di Aids nel libro, nel quale tra l'altro «il corpo maschile viene esposto e utilizzato come terreno di confronto per formulare e mettere alla prova rivendicazioni sociali che si avvertono la concezione corrente di individuo e della sfera di diritti a esso connessa».<sup>343</sup> È utile riportare l'analisi di Atwood a riguardo:

Io sostengo invece *il potere radicale* della il/leggibilità [della malattia] nel destabilizzare il confine tra il sé e l'altro, tra il sano e il malato, tra il visibile e l'invisibile. Questo scompaginare – questi incroci liminari fra termini che si vorrebbero distinti – è qui che può essere scorta la politica queer del romanzo. L'indeterminatezza stessa della malattia in *Camere separate* – ciò che io chiamo il/leggibilità – rappresenta una frattura in un sistema che presume di sapere sempre chi è 'malato' e chi è 'sano'. Perché dobbiamo supporre che la il/leggibilità sia sintomatica di una reticenza piena di vergogna? Più produttivamente, può essere letta come un rendere indistinti i confini.<sup>344</sup>

In questo romanzo dalle spinte contrastanti<sup>345</sup> – Olga Campofreda direbbe “atteggiamenti”<sup>346</sup> – ecco che «il primo motivo per cui possiamo dunque individuare in

---

<sup>341</sup> Ivi, p. 216.

<sup>342</sup> R. Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-avanguardia*, cit., p.42

<sup>343</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 98.

<sup>344</sup> C.B. Atwood, *In A Queer Place in Time: Fictions of Belonging in Italy 1890-2010*, University of California, Berkeley, 2014, p. 101.

<sup>345</sup> «Da un lato, dunque, le istituzioni repressive, siano esse la Thatcher, la scuola, la chiesa; dall'altro, una sensibilità speciale, acuta, tremante, timidissima, orgogliosa della propria diversità, con quel po' di maledetto che distingue gli animi più nobili»; P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 301.

<sup>346</sup> «[...] due atteggiamenti: 1) la rivendicazione del proprio posto nel mondo, di un posto che in cui [sic] possan liberarsi il proprio sentimento il proprio sesso la propria ansia di liberazione; 2) e parallelo il furore autodistruttivo di chi questa liberazione non riesce a conseguirla ad ottenerla e allora si ripiega in

questo romanzo un esempio di scrittura dell'impegno è appunto nel fatto che *Camere separate* si pone, fino al 1989, come l'unico romanzo italiano che tratta della morte per Aids, scritto in un momento storico in cui la diagnosi di sieropositività al virus equivaleva a una condanna a morte». <sup>347</sup>

Insomma, si può ora affermare con una certa sicurezza che *Camere separate* sia un'opera impegnata che fa parte di «quella visione gay della vita e della letteratura che Tondelli rappresenta in modo esplicito e appassionato». <sup>348</sup>

Leo, dunque, è una vittima dell'ambiente omofobico in cui vive, piuttosto che il carnefice di Thomas. Ed è più vittima che carnefice perché lui cerca di essere felice con Thomas, cerca di mettersi in gioco: dà avvio a una relazione sentimentale omosessuale, cerca di farla esprimere contro la Chiesa, la società, le famiglie d'origine, la malattia, salvo poi rendersi conto di non saper reggere il peso e la responsabilità di tutto questo e cedere. E Leo non è il carnefice di Thomas anche per la profonda empatia, la grande pietà che prova verso il suo amante moribondo, [...] sebbene in vari passi Leo presenti anche degli atteggiamenti distruttivi nei confronti della sua relazione con il fidanzato [...], atteggiamenti spesso mitigati dalla coscienza di essere più felice con Thomas che da solo, di sentirsi “sempre di più un solo destino”. <sup>349</sup>

Per quanto riguarda le opere non ancora prese in esame – *Un weekend postmoderno* e *L'abbandono* – la tematica omosessuale non viene assunta come nucleo tematico attorno al quale far ruotare la narrazione – essendo comunque le opere due raccolte di articoli o di racconti; nonostante ciò non mancano episodi nei quali l'omosessualità compare come elemento “normalizzato”, l'intento dell'autore sembra quello di voler sostenere che tale argomento non abbia necessariamente bisogno di venire marcato. È nella sua trasparenza letteraria, nel suo venir rappresentato nella propria dimensione «casereccia e popolare», <sup>350</sup> che il tema gay assume una carica di denuncia e sovversione

---

una specie di autoerotismo gratificatore che coincide chiaramente col darsi la morte»; O. Campofreda, *Dalla generazione all'individuo*, cit.

<sup>347</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 433.

<sup>348</sup> F. Gnerre, *Letteratura e sociologia: Pier Vittorio Tondelli e la 'visione gay' della vita e della letteratura*, in “Poetiche”, 3, 2015, pp. 425-450.

<sup>349</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 441.

<sup>350</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 106.

nei confronti del canone “normale”. Basti pensare a ciò che succede nella cronaca dedicata al Bar Lina, dove ci «si accorge che quell’omosessualità non è poi, in fondo, soltanto una stranezza per artisti, ballerini, stilisti di moda, ma riguarda ragionieri, commessi, insegnanti, piccoli commercianti, bidelli ecc.». <sup>351</sup>

Ecco che Tondelli allora, parlando del «normalissimo popolo gay», <sup>352</sup> alla luce di quanto si è analizzato, si può definire senza remore «l’alfiere di una delle più profonde e commoventi battaglie contro la discriminazione omosessuale nell’Italia bigotta di fine ventesimo secolo»: <sup>353</sup>

Alla luce di tutto ciò è possibile capire il motivo per cui la presenza negli scritti tondelliani di personaggi omo e transessuali lontani dal cliché patologico-drammatico è, in sé, elemento sufficiente per riconoscere alle sue opere un impegno sociale, in particolare in chiave anti-omofobica. Tondelli è stato il primo narratore italiano che, avendo importato dall’America il modello della letteratura gay post-Stonewall, vale a dire avendo rappresentato l’omosessualità in modo non scandalistico o psicopatologico, ha avuto un successo di massa ed è riuscito a influenzare la successiva produzione letteraria LGBTQ+ italiana. <sup>354</sup>

In conclusione, a questa disamina della rappresentazione del fenomeno omosessuale nelle opere di Tondelli si propongono le parole dello scrittore statunitense David Leavitt, le quali possono aderire pertinentemente alla figura dello scrittore correggese:

Molta gente mi chiede se mi considero "uno scrittore gay". La mia risposta è che la domanda è irrilevante; fino a quando la cultura in cui vivo mi considererà uno scrittore gay – e questa cultura considera gay qualsiasi scrittore armeggi con un argomento gay – quest’etichetta mi resterà appiccicata addosso. La mia identità sessuale riassumerà tutti gli altri aspetti della mia identità – potrei essere uno “scrittore gay ebreo” mai uno “scrittore ebreo gay” – per quanto vivacemente io

---

<sup>351</sup> *Ibidem.*

<sup>352</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 106.

<sup>353</sup> G. Cestaro, *Self-Shattering in a Queerer Mirror: Gaze and Gay Selfhood in Pier Vittorio Tondelli*, cit.

<sup>354</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 148-149.



possa protestare. La stessa gente mi chiede anche, con fastidiosa frequenza, perché scrivo sempre di personaggi gay, cosa che non faccio. Bè, rispondo, se fossi John Updike, mi chiedereste: “Mr. Updike, perché scrive sempre di personaggi eterosessuali?”? Allora gli intervistatori tossicchiano e s’innervosiscono. Poiché l’eterosessualità è la norma, agli scrittori è consentito esplorarne ogni aspetto senza far sollevare un sopracciglio.<sup>355</sup>

---

<sup>355</sup> D. Leavitt, *La nuova generazione perduta*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 79-80.

## Capitolo IV

### Abbasso il riscatto cattolico

Appurato il fatto che in Tondelli ci sia «la chiara esigenza di dare voce a chi non ha voce. C'è una centralità e un modo di rappresentare l'omosessualità, l'identità e la gioventù secondo i canoni della curiosità per il nuovo e il postmoderno»<sup>356</sup> è bene ora indagare, con lo scopo di sfatarlo, quell'«apocrifo tentativo pseudo-agiografico» a cui si è già accennato:<sup>357</sup>

Proprio negli ultimi giorni di Tondelli danno luce e ragione a una speranza più intensa nel ricongiungimento con Dio: ha offerto il suo dolore non nella vanità del soffrire, ma all'irrompere di quella Grazia che sembrava illuminare il suo viso assorto e tenero quando tutti i giorni si accostava all'Eucarestia.<sup>358</sup>

Come si è visto vi sono alcuni critici<sup>359</sup> che, successivamente alla morte dell'autore nel 1991 e con la complicità della famiglia (in particolare modo del fratello Giulio), hanno tentato un processo apologetico volto a «riorganizzare la memoria [di Tondelli] secondo la parabola del figliol prodigo (Luca 15, 11-32) e riqualificare in una cornice [...] più rispettabile le opere di Pier Vittorio».<sup>360</sup> In altre parole, l'obiettivo di questo gruppo di critici è stato quello di rivalutare la figura dello scrittore e delle sue opere sotto la luce di un ipotetico riavvicinamento alla fede cristiana.

---

<sup>356</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 28.

<sup>357</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Tondelli cfr. *Altri libertini*, cit.; *Rimini*, cit.; *Camere separate*, cit.; *Un weekend postmoderno*, cit.; come profili critici cfr. *Il romanzo, la critica*, cit.; G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit.; L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.; F. Panzeri, *Il sofferto cammino di uno scrittore verso la Redenzione*, in "Avvenire", 18 dicembre 1991; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza di Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Jaka Book, 2002; A. Spadaro, *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; A. Spadaro, *Tondelli, il cercatore in attesa di salvezza*, in "Avvenire", 19 dicembre 2001; M. Canalini, a cura di, *Federica in Cina*, secondo cofanetto di "Collana tonnelliana", interventi di Massimo Canalini, Federica Gazzotti, Giulio Milano, 2 voll., Ancona, Transeuropa, 2004; E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit.

<sup>358</sup> A. Spadaro, *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit.

<sup>359</sup> Tra i tanti i principali sono: F. Panzeri (curatore delle opere di Tondelli), A. Spadaro, C. Piersanti, G. Bonura, E. Buia, M. Canalini e G. Severini.

<sup>360</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 10.

Tale tentativo troverebbe il proprio fondamento negli ultimi mesi di vita dello scrittore correggese: infatti, durante il decorso della malattia, stando a quanto sostiene Panzeri, Tondelli avrebbe intrapreso un «sofferto cammino [...] verso la redenzione»<sup>361</sup> nel quale il silenzio e la reticenza – quelli nei confronti della malattia – sarebbero stati visti come «glorificazione della propria croce, consacrata al volere di Dio, alla sua infinità bontà».<sup>362</sup>

In questo particolare momento della sua vita Tondelli vuole credere in Dio e non in un Dio qualunque, vuole credere nel Dio della sua infanzia, della sua comunità di appartenenza, il Dio del luogo dove andrà a morire.<sup>363</sup>

Si viene a delineare così la sagoma di «uno scrittore il cui percorso si configura radicalmente come un'attesa di salvezza teologicamente connotata»,<sup>364</sup> di un Tondelli che, nella malattia, ha come unico obiettivo quello di potersi mendare dal peccato nella speranza di poter ottenere la santità:

Ha richiesto questo ricongiungimento al Dio della gloria, offrendo la sua pena straziata, non alla vanità del soffrire, ma all'irrompere di quella Grazia che sembrava illuminare il suo viso assorto e tenero, quasi ritornato bambino, quando, con estrema fatica, tutti i giorni si accostava alla parola consacrata.<sup>365</sup>

E assieme all'autore, anche le opere vengono viste come dominate da una religiosità «costante, sotterranea, segreta, la quale svela i connotati, le ragioni, le nostalgie di una disperazione espressa a più livelli».<sup>366</sup> Nonostante Tondelli fosse bloccato sul letto dell'ospedale, l'attenzione alle opere dal punto di vista religioso si traduce in una scrittura – e riscrittura – serrata:

---

<sup>361</sup> F. Panzeri, *Il sofferto cammino di uno scrittore verso la Redenzione*, in "Avvenire", 18 dicembre 1991.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 94.

<sup>364</sup> A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza di Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Jaka Book, 2002, p. 267.

<sup>365</sup> F. Panzeri, *Il sofferto cammino di uno scrittore verso la Redenzione*, cit.

<sup>366</sup> *Ibidem*.

È affamato di vita e di lavoro: un libro intitolato *Sante messe*, che avrebbe dovuto presentare un ventaglio di liturgie di varie religioni, in particolare dell'Oriente: tema in linea con il rinnovato impulso spirituale dello scrittore e con il suo percorso di riavvicinamento alla religione cattolica, abbandonata in modo brusco a vent'anni. All'interno di questo processo di riscoperta religiosa, si inserisce la revisione parziale dei primi due capitoli di *Altri libertini*, in cui elimina le bestemmie e riduce le asperità del suo stile parlato. Immagina anche una nuova edizione di *Biglietti agli amici*, con altri destinatari e una revisione dei biglietti già scritti, ma anche questo progetto rimane incompiuto.<sup>367</sup>

Ecco che in questa rivisitazione delle opere sul letto di morte tutto ciò che aveva fatto conoscere e contraddistinto Tondelli negli anni precedenti – il linguaggio sovversivo, le tematiche indecorose, l'attenzione all'emarginato – viene dimenticato in nome di un ultimo e totalizzante impeto religioso: «È proprio in questa memoria che ha voluto lasciare l'ultima immagine, a nulla può servire il resto».<sup>368</sup>

A rincarare la dose offerta da Panzeri, interviene Antonio Spadaro, che identifica in Tondelli un «cercatore in attesa di salvezza»<sup>369</sup> dalle cui righe sgorgerebbe una continua ricerca dell'Eterno e la cui biblioteca conterebbe «innanzitutto la Bibbia, in diverse edizioni»<sup>370</sup> e «un centinaio di volumi religiosi».<sup>371</sup>

Tondelli non è mai stato un cantore della leggerezza, ma l'interprete di una dialettica tra la libertà individuale fino alle pastoie dell'arbitrio e un destino soprannaturale dal sapore sempre più intenso della fede. In ogni caso il giovanilismo e l'arbitrio libertino delle prime opere è radicalmente messo in discussione su quella via di Damasco che è l'"abbandono", quasi figura del deserto biblico.<sup>372</sup>

---

<sup>367</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 91.

<sup>368</sup> F. Panzeri, *Il sofferto cammino di uno scrittore verso la Redenzione*, in "Avvenire", 18 dicembre 1991.

<sup>369</sup> A. Spadaro, *Tondelli, il cercatore in attesa di salvezza*, in "Avvenire", 19 dicembre 2001.

<sup>370</sup> Id., *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 269.

<sup>371</sup> *Ibidem*.

<sup>372</sup> Id., *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in "Civiltà cattolica", 3487, ottobre 1995, pp. 30-43.

Nelle sue due opere principali<sup>373</sup> Spadaro compie una disamina religioso spirituale i quali passi sono stati attentamente analizzati da Gastaldi:

L'interpretazione di Spadaro in questi due testi è volta a evidenziare la componente umana che caratterizza tutta l'opera tondeggiana, con una proiezione etico-morale di stampo cristiano che ne mette in luce il continuo rapporto fra letteratura e vita. Spadaro insiste sui topoi della "distanza", della "separazione", del "ritorno" e dell'"abbandono", sempre presenti lungo tutto l'arco della variegata produzione dell'autore. Il critico lega questi motivi ricorrenti all'approdo finale alla fede cattolica, un approdo che deve passare per un "azzeramento" e per "la perdita di senso totale e completa". Qui interverrebbe la "ricaduta della Grazia" vista come conseguenza pratica e come allegoria nell'attività della scrittura, che però, da sola "non salva mai".<sup>374</sup>

Quella di Spadaro è un'operazione attraverso la quale si setaccia l'opera tondeggiana al fine di trovare quanti più riferimenti religiosi possibili: «cercheremo non tanto di valorizzare questo a quella apertura religiosa dell'opera, ma di porre in evidenza come essa dia vita un lettore in attesa di una salvezza [...] e di come su questa tensione si strutturi una dimensione teologicamente significativa è implicita ed esplicita dell'opera stessa».<sup>375</sup>

Ai numerosi interventi di Panzeri e Spadaro si aggiungono quelli di altri esegeti e commentatori cattolici che intravedono in Tondelli un autore «rientrato nell'alveo della religione cattolica»: <sup>376</sup> il primo è Giuseppe Bonura, il quale ha tentato di incasellare lo scrittore correggese tra i narratori cristiani «che magari non sanno neppure di esserlo»<sup>377</sup> dato che «vedono Cristo dove c'è l'uomo che soffre o che è innocentemente lieto».<sup>378</sup> Altro nome importante da citare è quello di Massimo Canalini, il quale non si impegna nell'ampliare la ricerca avviata dai suoi colleghi, bensì tenta di affermare che uno dei più grandi scrittori gay italiani fosse a dire il vero eterosessuale; l'omosessualità, per

---

<sup>373</sup> Pier Vittorio Tondelli. *Attraversare l'attesa*, Reggio Emilia, Diabasis, 1999; *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza di Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Jaka Book, 2002.

<sup>374</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 112.

<sup>375</sup> A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 15.

<sup>376</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 107.

<sup>377</sup> G. Bonura, *Scrittori cattolici, razza mancata?*, in "Avvenire", 24 febbraio 1995.

<sup>378</sup> *Ibidem*.

Canalini, asseconderebbe in Tondelli un'esigenza di finzione narrativa «per ragioni mimetico-letterarie»<sup>379</sup> volta a «stupire i benpensanti».<sup>380</sup>

Se da un lato è vero che Tondelli «usa la sua scrittura per indagare il suo bisogno di fede. Riscopre infine la centralità delle radici e al termine della sua vita rientra di nuovo nell'alveo del cattolicesimo, trovando nel letto di morte una riconversione, un "ritorno", e una vera passione cristiana. [...] Torna a ciò che conosce, a la vita con i suoi genitori, e in questi ultimi anni le sue tensioni spirituali si traducono in un avvicinamento al cattolicesimo più canonico, quello appreso dai suoi, forse spinto dalla fiducia disperata in una vita oltre la morte»,<sup>381</sup> non bisogna però dimenticare che quello stesso Tondelli «fra i sedici e i vent'anni capisce di essere omosessuale prende atto [...] della mancanza di comprensione da parte della Chiesa nei confronti della sua tribù e vive la cosa con un profondissimo sentimento di smarrimento, ingiustizia e risentimento nei confronti dell'ipocrisia cattolica. Quindi comincia il difficoltoso cammino di chi vuole liberarsi dall'imposizione del conformismo della mentalità piccolo-borghese del cattolicesimo di provincia capace di discriminare chi ama persone dello stesso sesso».<sup>382</sup> Ecco dunque che, come sostiene Pierangelo Milano, «Tondelli [...] ci sembra almeno in parte vittima di chi ha tentato di distorcere la sua memoria, reinventando lo scrittore cattolico, convenzionale e canonico».<sup>383</sup> L'intento che viene qui a prendere forma è allora quello di, come è già avvenuto in altri passaggi di questo elaborato, restituire a Tondelli la sua dimensione spirituale, la sua «fede senza religione».<sup>384</sup>

Rovesciando il titolo di un intervento di Fulvio Panzeri, "Il sofferto cammino di uno scrittore verso la Redenzione", si potrebbe dire che il sofferto cammino verso la redenzione appartenga alla critica più che allo scrittore, anche se ovviamente sono ben cosciente dell'impossibilità di letture critiche neutre che riproducano esattamente quello che Tondelli pensava e voleva comunicare. Nell'orizzonte critico tondeggiano si staglia netto un meccanismo di precisione. Ogni pagina dello scrittore,

---

<sup>379</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 16.

<sup>380</sup> M. Canalini, a cura di, *Federica in Cina*, secondo cofanetto di "Collana tondeggiana", interventi di Massimo Canalini, Federica Gazzotti, Giulio Milano, 2 voll., Ancona, Transeuropa, 2004, pp. 84-85.

<sup>381</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 223-224.

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> P. Milano, *Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli: una nuova proposta di edizione critica*, in "Diacritica" a. II, 4, 2016, pp. 11-40.

<sup>384</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 226.

anche quelle più materiali dove sono più chiari i coinvolgimenti della scrittura nella materialità del corpo e del desiderio sessuale, ma soprattutto omosessuale, viene letta in funzione di una ricerca di assoluto e di trascendenza.<sup>385</sup>

In questo riscatto cristiano-cattolico avvenuto da parte della critica vi è un palese intento di stampo teologico volto a trovare nella biografia e nei testi dell'autore un sentiero di stampo religioso e spirituale tutto confacente alla sfera del sacro e del cristiano; Spadaro spesso ammette: «la sensibilità per il fatto religioso è un motivo di sottofondo, che emerge tra le righe in vari luoghi della produzione tondeggiana, anche se tematicamente non di frequente».<sup>386</sup>

Questo atteggiamento spesso conduce alla corruzione di aspetti imprescindibili di Tondelli persona e autore: «questi critici stigmatizzavano anche i contenuti tondeggiani (l'omosessualità, la tossicodipendenza, l'emarginazione eccetera) sostenendo che i suoi testi avrebbero rappresentato una forma di corruzione dei giovani»;<sup>387</sup> e ancora: «i cattolici minimizzano la componente omosessuale dell'opera di Tondelli considerandola d'ostacolo alla loro costruzione di Tondelli come intellettuale redento».<sup>388</sup>

È lecito chiedersi adesso quale sia allora la fede alla quale Tondelli aderisce, tenendo in considerazione che, nel suo caso, seguendo le stesse orme di Coccioli e di Isherwood, fu più di una, passando da un cattolicesimo tormentato all'induismo: «si sarebbe sbarazzato del giogo cattolico tutto d'un tratto, crescendo; in seguito sarebbe arrivato a rivedere tutto quanto il suo misticismo e la sua ansia di assoluto rivolgendosi alla contemplazione delle religioni e delle filosofie dell'Estremo Oriente».<sup>389</sup> È bene allora che sia lo stesso autore a risponderci grazie a tutti i riferimenti spirituali che le sue opere hanno collezionato negli anni:

Lo scrittore ha affrontato il tema in alcuni articoli in modo esplicito e poi ha intessuto le sue opere sia di personaggi che hanno un rapporto complesso con la sfera del sacro e della spiritualità, sia [...] di un dialogo intertestuale con scritti privati e intimi,

---

<sup>385</sup> L. Prono, contributo per *Il sofferto cammino della critica verso la redenzione*, in "Gay Studies", sito CaroPier (<https://digilander.libero.it/CarMan/caropier/studies.htm>)

<sup>386</sup> A. Spadaro, *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 31.

<sup>387</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 107.

<sup>388</sup> L. Prono, contributo per *Il sofferto cammino della critica verso la redenzione*, in "Gay Studies", sito CaroPier (<https://digilander.libero.it/CarMan/caropier/studies2.htm>).

<sup>389</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 123.

riutilizzati in tutto o in parte come dialoghi tra i suoi personaggi. L'aspetto rilevatore è che questi personaggi non aderiscono mai a una religione rivelata in modo acritico o dogmatico, ma coltivano un costante dubbio. Alcune creature di Tondelli, così come il loro creatore, mostrano un desiderio di ricerca spirituale che è insieme irrisolto, continuo e senza limiti.<sup>390</sup>

Tondelli rende più volte manifesto il proprio ideale di religione, dove mostra come «approda a un senso dell'umano che trascende l'aspetto religioso in favore di un misticismo umanista di stampo orientale».<sup>391</sup>

Probabilmente le religioni sono anche questo: un misto di ignoranza, di fanatismo e di consolazione, ma io credo sia in un certo senso blasfemo ridurre la ricchezza spirituale di qualsiasi religione a banali norme di comportamento, di colpa e di premio, di punizione, di omaggio. Non ho ancora scelto la mia religione (che, confesserò, mi manca) e probabilmente non la troverò mai. Ma tengo aperte le porte. Forse arriverà lei a trovare me.

[...] E oggi? Esiste ancora questo, chiamiamolo impropriamente, “fascino” mistico? Non saprei. Ne parlo molto raramente poiché i miei amici più giovani mi rispondono seccati “No, non credo in nessun Dio” e quelli più grandi o sono fanatici che mi vogliono trascinare dalla loro parte o hanno già risolto il problema, generalmente disinteressandosene o ritenendolo cosa per nonnette. Io, che ancora nonnetta non sono, sono rimasto fedele. Ho una tanka tibetana, un po' malandata in verità, ma che ogni giorno guardo con stupore. Mi sono buttato sul buddismo tibetano e quando viaggio cerco di non perdermi nessun museo di Arte dell'Estremo Oriente. Sono modi come altri per rimanere, pur nell'inevitabile e contraddittorio divenire della personalità e dell'io, attaccati al senso di una ricerca lunga quanto la nostra vita.<sup>392</sup>

A ben guardare, tra le righe di *L'abbandono*, c'è quello che a tutti gli effetti si può definire un “Credo” tondelliano:

---

<sup>390</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 226.

<sup>391</sup> Ivi, p. 289.

<sup>392</sup> P.V. Tondelli, *Febbre d'Oriente*, in “Rockstar”, 73, ottobre 1986; in “Pier Vittorio Tondelli – Culture Club su Rockstar 1985-1989”, 1992.



[...] io dico quando sono nato e che scuole ho fatto, dico che so parlare la lingua degli inglesi e che suono la mia Fender, dico che non ho mai fatto pere e che sono di religione cattolica, ma credo molto nella reincarnazione, nella meditazione, nel satori e nello zen e il tiro con l'arco. Credo in Siddharta e credo in Govinda, credo nel dharma e credo nel mio presente karma, ma non ho mai fatto professioni di fede. Credo in Jack Kerouac e credo in Scott Fitzgerald, credo in Peter Handke, anche se non lo trovo troppo comico, credo in Oscar Wilde, anche se era un po' fighino, continuo a credere in Jacopo Ortis, anche se non l'ho mai studiato. Non credo invece più in Hermann Hesse, anche se l'ho molto amato.<sup>393</sup>

La visione della religione che si viene a delineare per lo scrittore correggese è poliedrica, eclettica, difficilmente etichettabile. È bene che allora a parlare siano proprio i testi di Tondelli. Prendendo in considerazione *Altri libertini*, tutto si può dire fuorché esso sia devoto ad una qualche forma di spiritualità sacra. Numerosi sono i luoghi testuali infatti nei quali si riscontrano esternazioni blasfeme; inoltre sono molte le vicende che si configurano come “giovanili discese agli inferi”, dove i personaggi vengono definiti “dannati”, basti pensare al primo racconto della raccolta, *Postoristoro*, nel quale si passa «da un personaggio miserabile all'altro, in una spirale in cui l'unico elemento che non si riesce a vedere è proprio quella “attesa di salvezza” su cui ha insistito con così tanta convinzione la critica cattolica».<sup>394</sup> Vincenzo Patanè, analizzando il racconto (il personaggio dell'io narrante cerca di convincere il resto della comitiva ad andare a vedere al cinema *Sebastiane* di Derek Jarman per poi venirsi addosso durante la scena del martirio), ha affermato che Tondelli «ha riletto il martirio del santo gay per eccellenza in una chiave sadomasochistica, in cui è facile leggere la prevaricazione del diverso [...] e la forza distruttrice dell'ideologia religiosa»;<sup>395</sup> nel testo tondelliano, dunque, «l'iconografia del santo martire assume un'immagine omoerotica, lontano dal canone cattolico, e più interna all'estetica omosessuale».<sup>396</sup>

Parlando invece di *Rimini*, l'intreccio fra impianto narrativo e discorso religioso si concretizza nella disperata “ricerca di qualcosa”, come si può desumere dal dialogo tra

---

<sup>393</sup> Id., *L'abbandono*, cit., p. 80.

<sup>394</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 298.

<sup>395</sup> V. Patanè, *A qualcuno piace gay. Guida al cinema gay e lesbico in videocassetta*, Milano, La libreria di Babilonia, 1995.

<sup>396</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 299.

Bruno May e padre Ansèlme (dove padre Ansèlme altro non è che la trasposizione letteraria e l'alter ego di padre Riches, padre spirituale nella vita di Tondelli): «Sei uno sradicato come me. Non abbiamo casa ma ne abbiamo tantissime, non abbiamo soldi ma viviamo nel lusso, non pensiamo al domani ma siamo continuamente in progresso e alla ricerca di qualcosa». <sup>397</sup> Emerge addirittura dal testo un'invettiva contro il cattolicesimo: «Per questo il cattolicesimo ci va stretto, da un certo punto di vista. Perché è fatto di oratorii, di stanze chiuse, di circoli integralisti, di paura del mondo. Noi abbiamo invece bisogno di aria». <sup>398</sup>

Così come è avvenuto per la trattazione della tematica omosessuale, il testo di maggior riferimento per la questione religiosa è probabilmente *Camere separate*. Essendoci nel romanzo un fitto dialogo con la morte successivamente alla perdita dell'amato Thomas, è naturale riscontrare nel rapporto con la spiritualità e la religione del protagonista Leo uno dei temi principali: «*Camere separate* è gremito da una lunga serie di immagini di morte fino a quella, estrema nella sua emblematicità quasi delirante, del Cristo crocefisso nei riti della settimana santa – evidentemente simbolo della solitudine e della morte per amore, ma sfuggente come per Leo tutto ciò che popola quel continente affascinante ma infine inabitabile che si chiama religione». <sup>399</sup> Rapporto, quello con la religione, che si fa ancora più problematico nel momento in cui si tiene in considerazione l'orientamento sessuale dei protagonisti del romanzo:

Il dolore di Leo tira in ballo il ruolo della memoria e la percezione del tempo che scorre, estendendosi alla sua inquieta spiritualità, che chiede conto a una religione cattolica vissuta come assai deludente. Riflette sul ruolo delle istituzioni e della società nei confronti del proprio diritto a vivere come coppia omosessuale e affronta il tema della paternità, della perdita dei figli, e del suo rapporto con i propri genitori. <sup>400</sup>

---

<sup>397</sup> P.V. Tondelli, *Rimini*, cit., pp. 223-224.

<sup>398</sup> Frammento estratto da una lettera di Tondelli a padre Riches, la quale verrà poi riutilizzata come materiale da inserire lungo la stesura di *Rimini* nell'episodio del dialogo succitato; M. Canalini, a cura di, *Tondelli e la religione. Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, Ancona, Transeuropa, 2004, p. 9.

<sup>399</sup> M. Sinibaldi, *So Glad to Grow Older*, in "Panta", *Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Bompiani, 1992, p. 112.

<sup>400</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 410.

Come sostiene Luca Prono: «poca parte della critica si è concentrata sulla rappresentazione dell'omosessualità e della differenza sessuale nei romanzi di Tondelli. L'aspetto più bizzarro [...] degli studi è che sono spesso opera di intellettuali cattolici. [...] Questi critici ignorano o, nel migliore dei casi, minimizzano il tema dell'omosessualità nell'opera tondelliana. Al contrario, sottolineano l'universalità e l'implicita religiosità e cristianità di questi lavori». <sup>401</sup> Nonostante la critica cattolica abbia cercato di ricondurre l'omosessualità del protagonista in una dimensione soteriologica, qui si fa fede all'analisi proposta da Gastaldi:

A mio modo di vedere, l'unico strumento attraverso il quale Leo sembra provare ad affrancarsi dalla sua crisi personale è la memoria, [...] non la religione, presentata da Tondelli attraverso aneddoti che richiamano la sua infanzia e riflessioni che hanno gli accenti negativi dell'insoddisfazione di sé, della delusione, della sofferenza corporale e di un malcelato rancore, piuttosto che i toni positivi della salvezza e della discesa della Grazia [...]. «Anche Leo è morto» dice l'io narrante, e in questa constatazione-affermazione non è proprio possibile individuare nessuna salvezza, nessuna dimensione soteriologica, nemmeno un'idea di credo religioso, di una vita dopo la morte. La morte dell'amato porta il sopravvissuto a sentirsi ugualmente morto, perché l'unica realtà che esiste per Leo è quella del mondo fisico, non ciò che i credenti pensano esista nell'aldilà. <sup>402</sup>

Leo, non bisogna dimenticarlo, afferma chiaramente di sentirsi tagliato fuori e di non sentirsi compreso da una religione nella quale pure lui aveva creduto in giovane età: «Questa consapevolezza di essersi sentito (ed essere stato) discriminato da adolescente in quanto omosessuale, di essere stato stigmatizzato da adulto in quanto membro di una coppia omosessuale, è il motore che alimenta i ricordi della dimensione religiosa di Leo». <sup>403</sup> Leo allora esprime la propria concezione di spiritualità, piuttosto che la propria idea di fede:

---

<sup>401</sup> L. Prono, Tondelli, Pier Vittorio, in *gbltqarchive.com*, AN Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture, a cura di Claude J. Summers, 2003 ([http://www.gbltqarchive.com/literature/tondelli\\_p\\_L.pdf](http://www.gbltqarchive.com/literature/tondelli_p_L.pdf))

<sup>402</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 239.

<sup>403</sup> Ivi, p. 240.

Così quella che lui chiama preghiera, altro non è che un atteggiamento di ascolto delle cose e degli uomini, un osservare e un contemplare, che ha a che fare con il suo stesso modo di essere. Non ha altari davanti ai quali inginocchiarsi, non ha templi né simulacri a cui sacrificare; allora celebra come liturgia la vita stessa. [...] Quando pensa alla preghiera lui si dice: “Io non so pregare, soprattutto non so chi pregare”. Poi ricorda la sua giovinezza, le ore di meditazione, le discussioni coi sacerdoti, la recita della parola. E la sua mano cerca, nella libreria, automaticamente, la Bibbia.<sup>404</sup>

Leo (che bisogna sempre ricordare essere l’alter ego di Tondelli) non è più religioso ed è consapevole di questo; i suoi proiettarsi verso la religione, verso la Bibbia “automaticamente”, altro non sono che i resti di una spiritualità vissuta in gioventù. Anche in *Camere separate*, come in *Rimini*, compare una vera e propria accusa religioso-filosofica:

Sentiva che non sarebbe riuscito a vivere senza un valore forte e consolatorio da seguire. In quel momento riesumò dalla propria coscienza la religione dicendosi: “Se ci ho creduto per diciotto anni, perché non posso continuare a crederci?”. Invece non riuscì proprio a continuare. Era andato da un sacerdote e gli aveva raccontato, sotto il sacramento della confessione, quello che stava passando. Mentre parlava, imbarazzato e confuso, si accorse che il più turbato era in realtà l’altro. Il sacerdote balbettava “Mio Dio, mio Dio” serrando con forza la corona del rosario. Leo poteva vedere il sudore colare dalle sue dita rattrappite sulla corona. E allora con un moto di orgoglio, poiché niente dà più coraggio che vedere gli altri nella confusione e nell’imbarazzo, lui, il Leone, gli aveva detto: “Io voglio vivere seguendo la mia natura. Perché la mia libertà deve essere giudicata dalla coscienza altrui? Perché devo essere biasimato per cose di cui rendo grazie? Questo è scritto nella prima lettera di Corinzi. E allora perché devo pentirmi? Io desidero essere felice. Come espiazione mi pare già sufficiente il fatto di dover essere vivo.

[...] Io non posso amare la religione del cilicio e della pana. Io vorrei amare la religione della pienezza. Vorrei essere felice nella mia religione, perché la sto sentendo come un bisogno biologico, come mangiare, come bere, come fare l’amore.

---

<sup>404</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 97.

Ma voi sembrate non capire questo. Io cerco di parlare con sincerità, ma voi negate la mia stessa esistenza.<sup>405</sup>

Da come si può osservare in questo passaggio, «la religione ufficiale non è un'opzione aperta per Leo, ed è condannata come una di quelle stesse forze che contribuiscono alla marginalizzazione e al rifiuto dell'amore e delle coppie omosessuali nella nostra società. La religione ufficiale non può riempire il vuoto lasciato dalla morte di Thomas nella vita di Leo. La religione che Leo professa è tutt'uno con la sua omosessualità».<sup>406</sup> Attraverso un intervento che mette in luce le incongruenze e le ingiustizie della dottrina cattolica, Leo-Tondelli riesce anche a dare sfogo ad un proprio “moto di orgoglio” gay, confutando le resistenze che Giovanni Dall'Orto e Stefano Muneroni gli avevano mosso: «Un orgoglio gay, si potrebbe dire, dal momento che il personaggio non sta facendo altro che difendere il suo sentimento d'amore per un altro uomo dinanzi a un confessore troppo timorato e incapace di ascoltare la sua storia, in cui non vede altro che l'alone del peccato».<sup>407</sup>

Difficile definire cosa costituisca impedimento nella ricerca spirituale di Tondelli. Non vi è dubbio che la tensione verso l'assoluto rappresenti una costante nella sua opera, nel vero “senso di una ricerca lunga quanto la nostra vita”, ma è proprio il ricongiungimento ad una fede religiosa che rimane un limite nella sua esperienza. Per lo scrittore diventa difficile affiliarsi ad una religione del cilicio e della pena, che chiude gli occhi davanti al sesso e che lo esclude già in partenza per la sua natura omosessuale. Questa inconciliabilità di fondo fra la sua vita e il suo misticismo rimarrà sempre un legame spezzato di sofferenza ed inquietudine proprio per un desiderio infinito di fermarsi a “riposare in Dio”, che non può realizzarsi. Ma sarà anche il risultato di un'incapacità a rinnegare se stesso, la propria vita ed accettare il dolore (“la propria croce”) per seguire Dio.<sup>408</sup>

Altra porzione testuale utile a confermare quanto sostenuto sopra la si riscontra nell'episodio<sup>409</sup> in cui Leo, una volta tornato a casa, ricorda della lunga processione della

---

<sup>405</sup> Ivi, pp. 99-100.

<sup>406</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 302.

<sup>407</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 243.

<sup>408</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., pp. 21-22.

<sup>409</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 131-138.

Madonna voluta dalla parrocchia, durante la quale il protagonista, nei panni di giovane chierichetto costretto a trasportare la pesante statua di legno, si era sentito umiliato.

In queste righe «Leo-Tondelli descrive qualcosa di analogo a uno stupro, con il legno che gli penetra nelle carni e la violenza della sua comunità che gli impone un ruolo da “maschio” che significa “conformità” e “normalità”. [...] Leo bambino non fa che rigettare il nucleo stesso del pensiero cristiano: l’uguaglianza di tutti gli uomini, qui da intendersi come eteronormatività, che è qualcosa che per lui “non riveste alcun valore”.<sup>410</sup>

Ce lo conferma lo stesso autore in *Un weekend postmoderno*: «Evidentemente il mio destino non era quello di rimanere nelle sagrestie a lucidare mobili, menare turiboli e portare la Madonna in processione, sotto gli sguardi malevoli dei compaesani, la sera del Venerdì Santo». <sup>411</sup>

Come se questo non bastasse vi è un ulteriore brano nel quale i sentimenti di Leo-Tondelli nei confronti della Chiesa e della religione cattolica, legati a doppio filo al proprio vissuto omosessuale: «Leo trova che questo tipo di religione sarebbe solo una trappola perché si limita a riaffermare l’eteronormatività presente nella società secolare». <sup>412</sup> Tali sentimenti vengono resi manifesti in maniera inequivocabile:

No, in questo modo era solo una trappola. Avrebbe potuto entrare in una comunità, lo avrebbero accolto con gioia. Si sarebbero sentiti maggiormente nel giusto perché la pecora smarrita era tornata. Ma lui non poteva rinunciare a se stesso, non poteva mutilarsi, diventare uno fra gli altri milioni di svirilizzati dalla religione, una povera anima moscia e penitente impaurita dal mondo. E per questo aveva lentamente abortito, giorno dopo giorno, il suo bisogno di Dio. Se l’abbandono di Hermann l’aveva spinto verso il pellegrinaggio solitario e l’interiorità, la separazione da Thomas lo spinge verso la religiosità e la sacralità dell’umano. Forse con Hermann aveva giocato interamente il suo bisogno di assoluto incarnato in una relazione

---

<sup>410</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 240-241.

<sup>411</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 480-481.

<sup>412</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 302.

d'amore, e nel momento in cui ne era stato privato, aveva cercato, come compensazione, l'esperienza del misticismo.<sup>413</sup>

Il romanzo si delinea allora «come una critica della pretesa eterosessuale di essere l'unica sessualità “naturale”. Il romanzo condanna e rifiuta la religione ufficiale proprio perché legittima tale pretesa».<sup>414</sup> È il libro in cui Tondelli «respinge con più nettezza il cattolicesimo: in esso, afferma, la religione di Leo è indistricabile dal suo orientamento sessuale e la sua ricerca di Dio è sessuale oltre che emotiva»;<sup>415</sup> la religione ufficiale, infine, è vista come «accomodante, borghese, asessuata e ipocrita».<sup>416</sup>

L'impegno di Tondelli dal punto di vista religioso, in definitiva, è quello che «muove una ferma critica [...] ha una certa idea tradizionalista della religione cattolica come istituzione chiusa ed escludente»,<sup>417</sup> che combatte «per una fede da vivere nella pienezza del proprio corpo e nell'univocità della propria storia».<sup>418</sup>

---

<sup>413</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 100.

<sup>414</sup> L. Prono, contributo per *Il sofferto cammino della critica verso la redenzione*, in “Gay Studies”, sito CaroPier (<https://digilander.libero.it/CarMan/caropier/studies2.htm>)

<sup>415</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 445.

<sup>416</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 307.

<sup>417</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 189.

<sup>418</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 481.

A questo punto, nonostante l'analisi qui svolta sia stata messa in atto a più di trent'anni dalla morte dell'autore, si può affermare che Tondelli vesta ancora oggi i panni dell'«intellettuale più fascinoso degli ultimi due decenni del secolo appena chiuso»<sup>419</sup> data la preziosa caratura del suo impegno offerta dalle sue diverse opere: «“impegno sociale”, magari, e non ideologico; certamente non un impegno partitico. Ma pur sempre una forma di impegno politico, artistico e culturale che ha condizionato il futuro della società italiana in generale, [...] e nel particolare ha avuto un influsso fondamentale sulla minoranza LGBTQ+ italiana».<sup>420</sup> Come ha scritto Campofreda:

Il problema allora si colloca non nel mancato interesse nei confronti di questo autore da parte della critica, ma nel modo in cui fino a questo momento le opere di Tondelli sono state interrogate. È proprio su questo limite che è necessario intervenire al fine di restituire una certa autonomia e valore all'opera tondelliana.

[...] Sono convinta che proprio l'impegno di Tondelli in quanto scrittore e intellettuale stia alla base di tutte le sue scelte in campo letterario: contro l'omologazione della letteratura di massa degli anni ottanta, contro la standardizzazione del linguaggio, contro il conservatorismo culturale veicolato dalla cultura piccolo-borghese italiana del tempo, Tondelli ha rotto i codici dell'omologazione [...] e lo ha fatto parlando ai lettori da vicino, come non aveva fatto invece l'esperienza della neoavanguardia.<sup>421</sup>

Nonostante sia stato più volte definito scrittore del “disimpegno”, come spesso è già accaduto, sono le parole stesse dell'autore ad offrirci le risposte ai dubbi che aleggiavano attorno alla sua figura:

D. Il discorso ideologico nei tuoi libri è [...] apparentemente assente. È un atteggiamento voluto?

---

<sup>419</sup> A. Guglielmi, *Tondelli letto oggi*, cit., pp. 49-59.

<sup>420</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 31.

<sup>421</sup> O. Campofreda, *Dalla generazione all'individuo*, cit., pp. 17-22.



R. [...] L'assenza di cui tu parli non l'ho mai sentita come una mancanza. Se ne occupavano gli altri. Io sarei stato uno in più che s'interessava a queste cose. In questo mi considero infantilmente apolitico, con la perversione del bambino amorale che "non conosce". Questo non vuol dire che io sia uno scrittore disimpegnato, perché credo ci sia un risvolto sociale nei miei libri. Essere impegnato per me vuol dire far scoprire cosa significa seguire la propria natura il proprio istinto, saper essere [...] pieni di desideri e di voglia di cambiare il mondo, anche se io non posso dire in che modo.<sup>422</sup>

In quest'ottica allora «la scrittura tondeggiana è impegnata perché punta a determinare un cambiamento sociale; tratta di disagio ed emarginazione sociale e sessuale e lo fa attraverso il racconto – a rigorosa focalizzazione interna – di personaggi emarginati e discriminati. Personaggi che vengono offerti al lettore da Tondelli nella veste di protagonisti, sempre in chiave di empatia, di osservazione partecipe, mai di condanna».<sup>423</sup>

È la riflessione sulla società, svolta attraverso l'investimento sociale dei suoi personaggi e grazie ad un forte autobiografismo («questo genere di autobiografismo conduce dal privato all'impegno sociale, descrivendo situazioni e sensazioni che hanno valore universale e dunque letterario»<sup>424</sup>), che permette di indentificare Tondelli come uno scrittore impegnato:

[...] l'apparente apoliticità dei personaggi di Tondelli acquista sfumature inedite e inaspettate, lontane da schematismi ideologici: per lo scrittore [...] la scrittura ha una valenza politica, democratica, proprio in quanto pratica che provoca l'intervento, agisce, si moltiplica, si espande, cioè produce e stimola un nuovo tipo di comunicazione, reinventata ininterrottamente attraverso la partecipazione collettiva, con la conseguente liberazione dall'oppressione delle forme di comunicazione imposte dal potere.<sup>425</sup>

---

<sup>422</sup> F. Panzeri, . Picone, *Tondelli - Il mestiere di scrittore. Un libro-intervista*, Ancona, Transeuropa; nuova edizione accresciuta: Roma, Teoria, 1997; Milano, Bompiani, 2001, p. 58.

<sup>423</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 190.

<sup>424</sup> Ivi, p. 281.

<sup>425</sup> G. Cimador, "Forse un drago nascerà" Il '77 di Tondelli attraverso Giuliano Scabia, Seminario Tondelli, nona edizione, Palazzo dei Principi, Correggio, 11-12 dicembre 2009 ([http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/cb79fe2956cdb65ac1257899002bda7f/\\$FILE/Gianni%20Cimador%20revisione.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/cb79fe2956cdb65ac1257899002bda7f/$FILE/Gianni%20Cimador%20revisione.pdf)).

Attraverso una scrittura «molto emotiva, parlata, piena di suoni, a fumetti, gestuale»<sup>426</sup> che assume i contorni di un «percorso che insegue tutta la gamma dei linguaggi possibili»,<sup>427</sup> l'impegno di Tondelli si concretizza nella difesa delle realtà underground, nella ricerca culturale sperimentale, nella scoperta di nuove penne attraverso un'operazione di scouting; un impegno che viene poi declinato, in letteratura, «nell'affetto per gli emarginati»<sup>428</sup> direzionato verso «una spiccata sensibilità camp»:<sup>429</sup>

Una prima dimostrazione dell'impegno della scrittura tondelliana è nel fatto che l'autore di Correggio ha cercato di descrivere la società a lui contemporanea lavorando su registri diversi: le cronache di costume, gli articoli culturali, le recensioni libresche, i saggi accademici, la narrativa, il teatro, la citazione di testi di canzoni pop e rock, il fumetto (anche adottandolo, oltre che citandolo, come nel caso della cartina di Rimini in apertura di volume) e la scrittura cinematografica.

[...] l'autore ha fatto dell'eterogeneità dei modelli la sua unica bussola: dalla letteratura colta dai grandi classici italiani e americani a quella considerata “bassa” e dei generi noir; dagli autori emiliani del primo Novecento agli scrittori *beat*, fino al genere *hard boiled* [...]; dai fumetti alla televisione; dai primi clip musicali ai testi delle canzonette, anche qui sei italiani anche straniera.<sup>430</sup>

Tondelli aveva le idee molto chiare riguardo il valore di un libro, i suoi compresi: «Ho profondamente bisogno di una continua “ricontestualizzazione” del mondo. Perché il mondo così com'è non va bene. Occorre un cambiamento. E bisogna crederlo possibile. Un libro, un buon libro, non cambia il mondo, però cambia il suo modo di parlare punto e forse anche il modo di sentirlo».<sup>431</sup> L'autore correggese era consapevole di non poter “fare la rivoluzione”, però sperava di cambiare, attraverso la sua scrittura, il modo di percepire e di far percepire il mondo:

[...] l'autore è intenzionato a dipingere la realtà attraverso la propria sensibilità omosessuale e la propria esperienza di vita, mettendo in rilievo tutto ciò che secondo

---

<sup>426</sup> N. Orengo, *On the road fra Carpi e Reggio*, in “La Stampa – Tuttolibri”, 9 febbraio 1980.

<sup>427</sup> F. Panzeri, . Picone, *Tondelli - Il mestiere di scrittore. Un libro-intervista*, Ancona, Transeuropa; nuova edizione accresciuta: Roma, Teoria, 1997; Milano, Bompiani, 2001, p. 79.

<sup>428</sup> N. Orengo, *On the road fra Carpi e Reggio*, in “La Stampa – Tuttolibri”, 9 febbraio 1980.

<sup>429</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 210.

<sup>430</sup> Ivi, pp. 216-217.

<sup>431</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 11.

lui non va bene, in modo da trovare nel lettore un complice che condivida il disagio rispetto a quanto lo scrittore mostra. In questo va ricercata la componente più rilevante della dimensione dell'impegno nella scrittura di Pier Vittorio Tondelli.

Sperimentalismo linguistico, “democratizzazione della letteratura”, scoperta degli “scarti” giovanili, lavoro attraverso stili e registri diversi, contenuti dalla forte impronta sociale, adesione all'estetica camp: queste sono le caratteristiche dell'impegno tondeggiano. Impegno che si muove verso i giovani, in difesa degli omosessuali e contro ora religione vissuta come reativa e stringente:

Nelle opere di Tondelli, dunque, e nei suoi interventi sulla stampa, emerge il desiderio di affrontare temi sociali scottanti, ma senza il filtro di una determinata ideologia partitica. Ed ecco che scrive dell'emarginazione dei tossicodipendenti, del disagio dei giovani, dell'inattualità della leva militare obbligatoria, del diritto delle coppie omosessuali a un riconoscimento ufficiale da parte delle istituzioni. Ancora: muove una ferma critica allo yuppismo, al consumismo eccessivo e a una certa idea tradizionalista della religione cattolica come istituzione chiusa ed escludente.<sup>432</sup>

Questo fa di Tondelli un autore totale, influente ancora oggi, modello di stile e di contenuti per i giovani scrittori contemporanei, grazie ad un'opera che «deve essere letta non solo guardando al passato, ma soprattutto rivolta al futuro che ha determinato».<sup>433</sup>

---

<sup>432</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 189.

<sup>433</sup> Ivi, p. 25.



## PARTE II: «Più soli e ancora più diversi»

### L'eroe negato: omosessualità e letteratura<sup>434</sup>

«Quando si dice “gay”<sup>435</sup> non si pensa solo a un uomo che compie atti sessuali con individui del suo stesso sesso, ma pure a un modo di pensare e di comportarsi, a uno stile di vita»;<sup>436</sup> in pratica, un modo altro di vivere il sesso inteso in senso sociale, ovvero «quel misto di competenze, gesti, automatismi, modi di porsi, di presentarsi e di vestirsi appresi e spesso inconsapevolmente interiorizzati che fanno sì che agli occhi della nostra società diventiamo veramente uomini e donne».<sup>437</sup> Uomini ai quali, in particolar modo, in una società nella quale quello maschile è considerato il “sesso forte”, viene chiesto – forse anche in maniera non così inconsapevole ed implicita – di «vivere secondo un codice che affermi la loro mascolinità»<sup>438</sup>, di aderire al modello del “perfetto uomo virile”. Coloro che non rientrano nei canoni imposti dal modello identificano gli “effeminati”, gli “invertiti” (termine con il quale gli europei fino a buona parte del Novecento definivano gli omosessuali), il “terzo sesso”: «uomini che non sono veri uomini ma qualcosa a metà tra l'uomo e la donna»<sup>439</sup>, una «categoria aberrante di uomini separati dai “normali” [...] che metteva in pericolo le basi della famiglia, che disprezzava l'etica del lavoro e che sovvertiva il cameratismo della associazioni di soli uomini».<sup>440</sup>

La dimensione omosessuale ha visto nel tempo stratificare su di sé vari significati, a volte anche molto diversi tra loro, «una mescolanza [...] di elevazione e caduta,

---

<sup>434</sup> Espressione che richiama il titolo utilizzato da F. Gnerre per la propria opera, così spiegata poi dall'autore stesso nelle prime pagine del libro: «Quando ho scoperto [...] che in alcuni libri si accennava in qualche modo a emozioni, sentimenti, esperienze che rimandavano, un po' con allusioni, un po' in maniera più esplicita, ad amori tutti maschili, ho cominciato a interessarmi alla letteratura ancora di più. [...] ho iniziato a chiedermi perché di questi amori si scriveva così poco, perché questi amori non avevano nemmeno un nome»; *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Roma, Rogas Edizioni, 2018, p. 8.

<sup>435</sup> Parola con la quale il movimento di liberazione omosessuale americano scelse di autodefinirsi quando nacque nel 1969, successivamente ai Moti di Stonewall.

<sup>436</sup> P. Zanotti, *Il gay*, cit., p.13.

<sup>437</sup> Ivi, p. 32.

<sup>438</sup> J. Tosh, *What Should Historians Do with Masculinity?*, in “History Workshop Journal”, 1994; trad. it., *Come dovrebbero affrontare la mascolinità gli storici*, in *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, a cura di S. Piccone Stella e C. Saraceno, il Mulino, Bologna, 1996, p. 81.

<sup>439</sup> P. Zanotti, *Il gay*, cit., p. 34.

<sup>440</sup> J. Tosh, *What Should Historians Do with Masculinity?*, cit., p. 84.

aristocrazia e criminalità»<sup>441</sup>, in base allo scorcio storico al quale si fa riferimento: dalla civiltà greca e romana, nella quale «amare un altro uomo non costituiva un'opzione fuori della norma»<sup>442</sup>, al periodo compreso tra l'Ottocento e la prima metà del Novecento che vede una progressiva crescita della pulsione omofobica – si pensi alla psicoanalisi, al fascismo ed al nazismo –, volta a sopprimere «quella sindrome moderna che [...] su un piano di genere si esprime principalmente in termini di svirilizzazione»<sup>443</sup>, attraverso la persecuzione penale per “atti contronatura” (basti pensare allo spartiacque epocale rappresentato dal caso di Oscar Wilde, identificato poi come uno dei primi martiri per la causa omosessuale); si approda poi al giorno d'oggi, dove, dopo la sommossa dello Stonewall del 27 e 28 giugno 1969, l'essere gay comporta il “vestirsi di una certa fierezza”:

L'omosessuale di oggi (che a questo punto sarebbe forse il “vero” omosessuale moderno) si è sbarazzato di una serie di restrizioni: non vive più nei bassifondi ma può fruire di una sua rete di locali e servizi ufficialmente dedicati, i suoi rapporti non devono più sottostare a schemi come quello attivo-passivo [...] o quello (strettamente legato all'attivo-passivo) dell'obbligo di una differenza gerarchica (sociale e/o di età) tra i partner, infine non è più un “invertito”: essere omosessuale non significa più essere un uomo-donna.<sup>444</sup>

«Di omosessualità si scrive da quando esiste la scrittura [...] i temi del comportamento e dell'amore omosessuale sono una costante nella letteratura di tutti i popoli e di tutte le epoche»,<sup>445</sup> anche se «gli scrittori omosessuali degli ultimi duecento anni hanno vissuto e scritto a dispetto di una pressione sociale amplificata dalle istituzioni civili e dalle tre religioni monoteiste»;<sup>446</sup> solo a partire dall'Ottocento il gay viene riconosciuto in quanto tale; questo significa anche che «è in quell'epoca che l'omosessuale diventa un tipo umano dotato di un passato, un'infanzia, una serie di tratti

---

<sup>441</sup> P. Zanotti, *Il gay*, cit., p. 116.

<sup>442</sup> L. Benadusi, *La storia dell'omosessualità maschile: linee di tendenza, spunti di riflessione e prospettive di ricerca*, in “Rivista di sessuologia”, 31, 2007, p. 2.

<sup>443</sup> S. Bellasai, *Virilità*, in *Manifesto per un nuovo femminismo* a cura di M.G. Turri, Bologna, Mimesis, 2013, p. 234.

<sup>444</sup> P. Zanotti, *Il gay*, cit., p. 218.

<sup>445</sup> G. Dall'Orto, *Leggere Omosessuale*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1984, p. 5.

<sup>446</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 155-156.

caratteriali. In quanto tipo umano è pronto a diventare un personaggio di romanzo»,<sup>447</sup> in particolar modo di romanzo di formazione: «I romanzi di formazione [...] servono appunto ad affermare un'identità codificandone le tappe e rendendole quindi trasmissibili sotto forma di testimonianza e di istruzioni per l'uso».<sup>448</sup>

[...] poiché la condizione omosessuale è spesso vissuta in una solitudine lacerante ed in un pauroso vuoto di notizie su cosa sia veramente la vita degli altri gay, il romanzo è stato l'unico mezzo che hanno avuto in passato molti omosessuali (specie in provincia) per riconoscere in altri i propri sentimenti, le proprie angosce, per scoprire cioè che quella che si credeva una condizione umana unica al mondo era invece condivisa da molte persone. Inoltre il romanzo permette di “teorizzare” (mentre in genere il saggio non permette di parlare molto della propria esperienza personale), il primo è stato preferito da tutti quegli omosessuali che volevano parlare della propria esperienza vissuta ed allo stesso tempo rifletterci sopra, fare delle proposte, “veicolare” dei contenuti.<sup>449</sup>

Adesso, è interessante soffermarsi un attimo su «What makes a “gay” story gay?»,<sup>450</sup> e se «Esiste davvero una letteratura omosessuale?».<sup>451</sup> La risposta la si trova nelle parole di Leavitt:

[...] un racconto gay è tale quando illumina l'esperienza dell'amore tra uomini, esplora la natura dell'identità omosessuale, o analizza il tipo di rapporto che gli uomini gay hanno tra di loro, con gli amici e con le famiglie. La sessualità dell'autore, stando a questa definizione, è tutto sommato irrilevante, sebbene ovviamente siano più numerosi i gay che scrivono di questo argomento che non gli uomini o le donne eterosessuali.<sup>452</sup>

A quest'ultima affermazione dello scrittore statunitense, si aggiunge quanto sostenuto da Gnerre, il quale afferma:

---

<sup>447</sup> P. Zanotti, *Il gay*, cit., p. 88.

<sup>448</sup> Ivi, p. 94.

<sup>449</sup> G. Dall'Orto, *Leggere Omosessuale*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1984, p. 11.

<sup>450</sup> D. Leavitt, M. Mitchell, *The Penguin Book of Gay Short Stories*, London Viking, 1994, p. XXIII.

<sup>451</sup> D. Scalise, a cura di, *Men on men volume 1. Antologia di racconti gay*, Milano, Mondadori, 2002, p. 5.

<sup>452</sup> D. Leavitt, M. Mitchell, *The Penguin Book of Gay Short Stories*, London Viking, 1994, pp. 72-73.

L'omosessualità potrebbe (o dovrebbe) essere considerata una componente fra le altre di uno scrittore, ma quando si vive in un contesto culturale in cui non è contemplato altro modello sessuale se non quello eterosessuale, in cui si attua con successo la più feroce forma di repressione di ogni altro comportamento mediante il silenzio, l'omosessuale inevitabilmente vive la propria diversità con particolare intensità e deve faticare, più degli altri, a costruirsi una propria identità. Se questo è vero per le persone comuni, è vero ancora di più per gli scrittori, la cui diversità molto spesso è l'elemento più importante della loro vita e, spesso, della loro produzione letteraria.<sup>453</sup>

È vero che prima dell'Ottocento, nell'antichità, in particolar specie nell'antica Grecia e nell'antica Roma, il rapporto tra persone appartenenti allo stesso sesso era non solo tollerato, ma a volte addirittura incoraggiato, facendo in modo che non fosse raro trovare tale tematica affrontata in alcune produzioni letterarie, per lo più mitologiche («la storia dell'antichità ha [...] permesso di analizzare l'omosessualità all'interno di un contesto più ampio, intrecciando arte, letteratura, diritto, cultura e politica, superando allo stesso tempo la divisione dicotomica tra eterosessualità ed omosessualità»<sup>454</sup>): si pensi ai racconti di metamorfosi d'identità di genere avvenuti per volontà divina, o alla pederastia che offre un «esempio di dei dalla sessualità rampante e indifferenziata (il solo Zeus sposa Era, [...] ma non ci pensa due volta prima di balzare su Ganimede)»<sup>455</sup>, o, ancora, al legame di Achille e Patroclo nell'*Iliade* di Omero e alle affermazioni di Platone nel *Simposio* («l'“indole ardita e maschia e virile” predilige ciò che è simile a sé, cioè un'altra indole ardita e maschia e virile»<sup>456</sup>).

È a cavallo tra XIX e XX secolo però che – nonostante la prima opera omosessuale datata 1652<sup>457</sup> e la pubblicazione di romanzi<sup>458</sup>, tra Settecento e Ottocento, nei quali tale

---

<sup>453</sup> F. Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, cit., p. 37.

<sup>454</sup> L. Benadusi, *La storia dell'omosessualità maschile*, cit., p. 2.

<sup>455</sup> P. Zanotti, *Il gay*, cit., p. 20.

<sup>456</sup> Ivi, p.17.

<sup>457</sup> *L'Alcibiade fanciullo a scola* di Antonio Rocco, un'apologia della sodomia trattata in forma di dialogo.

<sup>458</sup> *Il monaco* di Matthew Gregory Lewis; Le opere di William Beckford e Francis Lathom; *The Fatal Revenge or the Family of Montorio* e *Melmoth l'errante* di Charles Robert Maturin; *Joseph and His Friend* di Bayard Taylor; *Fridolins heimliche Ehe* di Adolf Wilbrandt; *Carmilla* (1872) Joseph Sheridan Le Fanu; *Dracula* di Bram Stoker; *I peccati delle città della pianura* e *Teleny* probabilmente scritti da Oscar Wilde;



tematica veniva sublimata attraverso l'utilizzo di generi quali l'horror e il gotico – nel panorama letterario iniziano ad affacciarsi opere ed autori esplicitamente omosessuali: «trattare l'omosessualità come una delle tante normali varianti dell'esperienza umana, nella speranza che i lettori facciano altrettanto: come dire, una buona dimostrazione che, per essere universali, non bisogna per forza cancellare la diversità». <sup>459</sup> È utile riportare allora il pensiero di Dall'Orto: «Non ha senso sostenere che qualificare “omosessuale” un autore o un'opera è “limitante”, “non-universale”, e ciò per il semplice fatto che l'omosessualità è un'esperienza universale». <sup>460</sup>

È per questo che oggi [...] si può contestare l'idea che la “letteratura gay” sia una categoria inutile. Al contrario, usarla al pari di qualunque altra categoria, senza bisogno alcuno di enfasi, è indice di emancipazione, fermo restando che quell'etichetta non deve essere intesa come esempio di sottocultura parrocchiale [...]. L'omoerotismo in letteratura è, al pari di una componente etnica o religiosa, una caratteristica universale, nel senso che è in grado di comunicare dalla pagina del testo a tutte le persone all'interno di quell'insieme, ma è anche comprensibile ed emotivamente significativa per tutte le persone *al di fuori* di quell'insieme. <sup>461</sup>

Quali sono allora le caratteristiche e le tematiche che accomunano a livello universale le esperienze – etero o omosessuali che siano a dire il vero – a livello amoroso? In questo caso si fa fede allo schema proposto da Gastaldi:

[...] l'innamoramento, l'amor perduto, l'infanzia, il ménage di coppia, l'amicizia, la malattia cronica o mortale (tutti questi sono peraltro temi ben presenti nella produzione tondelliana, e in particolare in *Camere separate* ma riscontrabili anche in David Leavitt, Christopher Isherwood, Marco Mancassola, Andrea Mancinelli); poi la prostituzione, in particolare maschile (presente anche in Tondelli nel personaggio di Lucio in "Senso contrario", all'interno di *Altri libertini*, ma soprattutto nella produzione poetica di Massimo Consoli e Dario Bellezza, oltre che

---

*Tim: A Story of School Life* di Howard O. Sturgis; *Il garofano verde* di Robert Hichens; *Bom Crioulo* di Adolfo Caminha.

<sup>459</sup> P. Zanotti, *Il gay*, cit., p. 237.

<sup>460</sup> G. Dall'Orto, *Può esistere una cultura omosessuale?*, in Delfino, Giovanni (a cura di), “Quando le nostre labbra si parlano”, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1986, pp. 47-56.

<sup>461</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 156-157.

nei romanzi di Jean Genet, di Jean Cocteau e Pier Paolo Pasolini), il colpo di scena della rivelazione d'un segreto personale, il sesso adulterino, il sesso coniugale, la famiglia (temi non presenti nella produzione di Tondelli o presenti in misura non rilevante, e invece più sfruttati da David Leavitt, soprattutto in *Family Dancing* e in *The Lost Language of Cranes*), insomma tutto il corredo drammatico di gran parte dei romanzi.<sup>462</sup>

Tanti sono i nomi dei “grandi” di questo genere:<sup>463</sup> Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, 1890), Virginia Woolf (*Orlando*, 1928), E.M. Forster (*Maurice*, 1971), Thomas Mann (*Der Tod in Vendig*, 1912), Marcel Proust (*Sodome e Gomorrhe* in *À la recherche du temps perdu*, 1913), André Gide (*L'immoraliste*, 1902; *Les Faux-monnayeurs*, 1925) e, in Italia,<sup>464</sup> Pier Paolo Pasolini (*Amado mio*, 1948; *Atti impuri*, 1948; *Ragazzi di vita*, 1955; *Petrolio*, 1992) e Umberto Saba (*Ernesto*, 1975), solo per citarne alcuni;<sup>465</sup> in poesia si ricordano Federico García Lorca (*El maleficio de la mariposa*, 1920), W.H. Auden (*Poems*, 1928, dedicato a Christopher Isherwood), Fernando Pessoa (*Poemas*, 1995), Sandro Penna (*Stranezze*, 1977) e Allen Ginsberg (*Howl*, 1956). Spostandosi poi via via verso la contemporaneità, di spicco è la figura di David Leavitt, che, con i suoi *Family Dancing* (1984), *The Lost Language of Cranes* (1986) ed *Equal Affections* (1988), «istituisce con l'America diversa, amara, delle storie [...] la direzione del racconto come della messa a nudo dei sentimenti, nella speranza di

---

<sup>462</sup> Ivi, p. 158.

<sup>463</sup> Oltre a quelli sopra citati: *Billy Budd* (1924) di Herman Melville, *Notre-Dame-des-fleurs* (1942) di Jean Genet, *La statua di sale* (1948) di Gore Vidal, *Altre voci, altre stanze* (1948) di Truman Capote, *Memorie di Adriano* (1951) di Marguerite Yourcenar, *La stanza di Giovanni* (1956) di James Baldwin, *Un uomo solo* (1964) di Christopher Isherwood, *I racconti di San Francisco* (1978) di Armistead Maupin, *Il giovane americano* (1982) di Edmund White, *Una casa alla fine del mondo* (1990) di Michael Cunningham, *Scritto sul corpo* (1994) di Jeanette Winterson.

<sup>464</sup> «Si deve però ricordare che il contesto socioculturale italiano è andato – per tutto il Novecento e i primi anni Duemila – dall'eterosessismo all'omofobia, e che l'aspetto più tollerante riservato alla cultura LGBTQ+, almeno fino al 2000, è stato quello del silenzio e della negazione. Dunque, trova un senso la definizione di una cultura e di una letteratura esplicitamente gay [...]. Ecco perché l'etichetta di “scrittore gay” o di “letteratura gay” è, proprio come sostiene Gnerre,” una componente fra le altre di uno scrittore” o, si aggiunge, di un testo che sussume anche una funzione psicologica e politica di specchio di una realtà che si vorrebbe negata»; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 154-155.

<sup>465</sup> Oltre a quelli sopra citati: *I neoplatonici* (scritto intorno al 1858-59, poi pubblicato solo nel 2001 per via di una censura decisa da Benedetto Croce) di Luigi Settembrini, *L'anonimo lombardo* (1957) di Alberto Arbasino, *La confessione* (1955) di Mario Soldati, *Gli occhiali d'oro* (1958) di Giorgio Bassani, *Il sapore della menta* (1963) di Piero Santi, *Lettere da Sodoma* (1977) di Dario Bellezza, *Seminario sulla gioventù* (1984), di Aldo Busi, *La morte della bellezza* (1987) di Giuseppe Patroni Griffi, *Un breve autunno* (1991) di Gilberto Severini, *Un delitto fatto in casa* (1996) di Gianni Farinetti, *Un dolore normale* (1999) di Walter Siti.

una vita migliore, la scrittura ed il destino come mondi possibili»,<sup>466</sup> riportando sulla pagina i diversi stadi di un medesimo io omosessuale:

Quello che Leavitt intendeva dire, però, non era tanto che anche gli eterosessuali possono provare emozioni omoerotiche e quindi scrivere narrativa gay, ma che la sua antologia era un'opera di letteratura, non di propaganda, e che in essa l'omosessualità era intesa come tema della letteratura.<sup>467</sup>

Giungendo poi al giorno d'oggi, momento in cui affrontare in letteratura la tematica omosessuale – o queer più in generale – è diventato quasi un fattore di “moda”; si ricordano, giusto per portare qualche esempio, i nomi di André Aciman, Jeffrey Eugenides, David Ebershoff, Philippe Besson.<sup>468</sup> Celebre è il caso di *Call Me by Your Name* di André Aciman, ritratto del travolgente amore estivo tra Elio e Oliver; per quanto riguarda la tematica del cambio di genere, invece, è importante ricordare *Middlesex* di Jeffrey Eugenides, la storia di Calliope – pseudo-ermafrodito – alle prese con la propria identità e la propria famiglia immigrata in America, e *The Danish Girl* di David Ebershoff, il racconto della graduale trasformazione di Einar in Lili a Copenaghen nei primi anni del Novecento. Infine, è in *Arrête avec tes mensonges (Non mentirmi)* di Philippe Besson che si trova la testimonianza di un amore assoluto e intenso ma segreto in un periodo nel quale l'omosessualità è ancora un grande tabù.

Pier Vittorio Tondelli si inserisce a pieno titolo in questo canone di grandi autori della tradizione letteraria omosessuale, come si è già avuto modo di dimostrare, per lo più grazie alla sua idea di letteratura («Letteratura come pratica criminale, dunque. Come espressione della devianza»<sup>469</sup>) e alla sua ferma opposizione contro quella «critica letteraria italiana soprattutto di stampo cattolico, [*che manifesta*] una forma di disagio nel riconoscere l'omoerotismo come *plot point* centrale o periferico nell'analisi delle

---

<sup>466</sup> G. Iacoli, *Prove per un mosaico. Tondelli e le seduzioni dell'immaginario americano*, in *Studi per Tondelli. La Tesi di Laurea e i Saggi Critici del Premio Tondelli 2001*, Parma, I quaderni di “Palazzo Sanvitale”, 2002 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, in P.V. Tondelli, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 2016, p. 299).

<sup>467</sup> P. Zanotti, *Il gay*, cit., p. 238.

<sup>468</sup> A. Aciman, *Call Me by Your Name*, *Enigma Variations*, *Find Me*, *The Last Summer*; J. Eugenides, *Middlesex*, *Fresh Complaint*; D. Ebershoff, *The Danish Girl*; P. Besson, *Arrête avec tes mensonges*.

<sup>469</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 313.

opere». <sup>470</sup> È un autore conscio della tradizione nella quale è inserito e consapevole di proporsi come modello per le generazioni di autori futuri:

In tutta l'opera tondelliana si agita una storia diversa: la storia di un io omosessuale che va a coprire l'io collettivo di tutte le "non eterosessualità" (omosessualità, bisessualità, transessualità, transgenderismo), portatore di valori distanti da quelli della maggioranza. Nel Tondelli esponente di una "letteratura minore" queer si ritrova inoltre la convinzione che la scrittura sia un'impresa collettiva, un patto tra l'autore e i lettori, che investe l'autore di un ruolo pubblico, riflesso di una determinata etica professionale, anche quando fa riferimento al proprio vissuto autobiografico. <sup>471</sup>

Molti sono gli autori che hanno trovato in Tondelli un maestro dal quale imparare e nella sua opera un modello al quale ispirarsi; giusto per citarne alcuni: Silvia Ballestra, Giuseppe Culicchia e Nicola Gardini con *Nicolas*. <sup>472</sup>

Questa tesi, nello specifico, si propone di analizzare quelli che si possono definire come due "movimenti" che ruotano attorno all'autore correggese. Il primo, il "moto a Tondelli", concentrerà l'attenzione in modo particolare su una pietra d'angolo del genere letterario omosessuale, Christopher Isherwood, mossosi fino ai primi anni Ottanta del Novecento, il quale rappresenta, con il suo romanzo *A Single Man (Un uomo solo – 1969)*, uno dei modelli principali ai quali Tondelli si è ispirato. Il secondo, invece, il "moto da Tondelli", prenderà in esame la modalità con la quale la figura dell'autore e le sue opere hanno avuto un impatto sulla contemporaneità e come siano state recepite da essa, soprattutto grazie all'indagine svolta su Philippe Besson e le sue due opere principali: *Arrête avec tes mensonges (Non mentirmi – 2017)*, <sup>473</sup> e *Un certain Paul Darrigrand (Un certo Paul Darrigrand – 2019)*. <sup>474</sup> Per fare ciò si proporrà un attraversamento di tre nuclei tematici cari a Tondelli: la solitudine, il corpo, il viaggio.

---

<sup>470</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 151.

<sup>471</sup> Ivi, p. 181.

<sup>472</sup> N. Gardini, *Nicolas*, Milano, Garzanti, 2022.

<sup>473</sup> P. Besson, *Arrête avec tes mensonges*, Paris, Éditions Julliard, 2017; trad. it. *Non mentirmi*. Milano, Guanda, 2018.

<sup>474</sup> Id., *Un certain Paul Darrigrand*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2019; trad. it. *Un certo Paul Darrigrand*. Milano, Guanda, 2019.

## Capitolo I

### Raccontare «l'amore che non osa dire il suo nome»<sup>475</sup>

#### 1.1 Il “ritmo interiore” di Christopher Isherwood

Isherwood [...] ha interpretato molti ruoli, dovuti alle varie fasi della sua crescita psicologica ed artistica. L'“Isherwood rebel” degli anni giovanili ha lasciato il posto all'“Isherwood wanderer” degli Anni Trenta, all'“Isherwood marxista” e all'“Isherwood pacifista” del periodo della guerra. Per poi divenire l'“Isherwood mistico” e l'“Isherwood combattente per i diritti civili”, durante i suoi anni americani. Parimenti abbiamo lo sceneggiatore, il traduttore, il professore, l'“Isherwood europeo” la cui prosa sembra diversissima da quella dell'“Isherwood americano”. Sembra, ma non lo è, perché in realtà non vi sono molti Isherwood, ma uno solo, una unità costante nella quale ogni stadio è anello necessario, e fertile, di una catena.<sup>476</sup>

L'analisi della natura poliedrica di questo autore proposta da Mario Faraone si conclude con la stessa domanda che un qualsiasi lettore si porrebbe: chi è, in definitiva, Christopher Isherwood?<sup>477</sup>

È difficile distinguere quale sia il protagonista della vita e quale quello delle opere quando ci si accosta alla figura di Isherwood, dato che «Isherwood has only ever had one subject: himself»:<sup>478</sup> vicenda personale e produzione scritta sono fuse insieme a formare un'unità inscindibile, la quale, lungo l'arco della vita dell'autore, ha avuto modo di essere

---

<sup>475</sup> Espressione utilizzata da Oscar Wilde in una poesia di Alfred Douglas (qui cit. da P. Zanotti, *Il gay*, Roma, Fazi, 2005, p.62).

<sup>476</sup> M. Faraone, *Un uomo solo. Autobiografia e romanzo nell'opera di Christopher Isherwood*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 310.

<sup>477</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Isherwood cfr. C. Isherwood, *All the Conspirators*, London, Cape, 1928; C. Isherwood, *Lions and Shadow. An Education in the Twenties*, London, Hogarth Press, 1938; C. Isherwood, *Christopher and His Kind*, New York, Farrar Strauss and Giroux, 1976; sugli aspetti bibliografici cfr. M. Faraone, *Un uomo solo*, cit.; S. Poss, *A Conversation on Tape: Christopher Isherwood*, in “London Magazine”, 1, June 1961; D. Geherin, *An Interview with Christopher Isherwood*, in “The Journal of Narrative Technique”, 2, 23 (September 1972); J. Lehmann, *Christopher Isherwood: A Personal Memoir*, New York, Henry Holt, 1987; come profili critici cfr. K. Bucknell, *Christopher Isherwood and Edward Upward: The Mortmere Stories*, London, Enitharmon Press, 1994; P. Piazza, *Christopher Isherwood: Myth and Anti-Myth*, Basingstoke, MacMillan, 1978; C. Heilbrun, *Christopher Isherwood*, New York, Columbia University Press, 1970; B. Finney, *Christopher Isherwood*, London, Faber & Faber, 197.

<sup>478</sup> P. Conrad, *The trouble with Christopher*, in “Spectator”, 238, 2 Apr 1977, p. 20.

riletta e riscritta più volte da lui stesso, sotto il segno di quell’“inner rhythm” – utilizzando le parole di Forster – che è la scoperta e l’analisi incessante di sé: «More and more, writing is appearing to me as a kind of self-analysis, a finding out something about myself and about the past, and about what life is like, as far I’m concerned». <sup>479</sup>

Appartenente alla *upper middle class*, erede di un’agiata famiglia di commercianti e proprietari terrieri, il 26 agosto 1904 a High Lane nel Cheshire nasce Christopher William Bradshaw Isherwood, figlio di Frank Bradshaw-Isherwood e Kathleen Machell-Smith. Cresciuto in un ambiente attento agli interessi culturali, in particolar modo all’arte scenica teatrale e al cinema, Isherwood muove i primi passi della sua formazione, tra il 1914 ed il 1918, alla St. Edmund’s Boarding-School in Hindhead nel Surrey, la quale si fa promotrice di quei valori tipici di una società di stampo edoardiano. Nel maggio del 1915 il padre muore in guerra, un evento che diventa il primo fattore scatenante di una forte messa in discussione per il giovane inglese. In primo luogo, in un ambiente come quello della St. Edmund, morire per l’onore della nazione ha un grandissimo significato simbolico: si impone il mito dell’eroe caduto al fronte che viene continuamente indicato come modello da rispettare e celebrare lungo l’arco di tutta la vita; questa imposizione, vissuta come una realtà soffocante da Isherwood, lo porta a vestire i panni di quella figura contrastiva e ribelle dell’anti-eroe. Inoltre, a fomentare questo impulso sovversivo, c’è anche quel sentimento di frustrazione e rancore, sviluppatosi nella generazione di giovani di quegli anni, a causa del fatto di non aver potuto partecipare al conflitto mondiale: «We young writers of the middle twenties were all suffering, more or less subconsciously, from a feeling of shame that we hadn’t been old enough to take part in the European War». <sup>480</sup> Questi due aspetti conducono Isherwood a delineare il primo di quei concetti chiave che lo accompagneranno per tutta la vita: la realtà del “Test”, intesa come la necessità di affrontare prove ed ostacoli per dimostrare a sé e agli altri le proprie potenzialità, trovando fiducia in se stessi e rafforzando la propria personalità («The test of your courage, of your maturity, of your sexual prowess: “Are you really a man?”»<sup>481</sup>).

Il periodo compreso tra l’estate del 1923 e quella del 1925, passato a Cambridge, segnerà profondamente la vita dell’autore, in particolar modo per quanto riguarda il suo primo rapporto omosessuale e per la feconda amicizia, sia umana che intellettuale, con

---

<sup>479</sup> S. Poss, *A Conversation on Tape: Christopher Isherwood*, cit., p. 42.

<sup>480</sup> C. Isherwood, *Lions and Shadow*, cit., p. 74.

<sup>481</sup> Ivi, p. 75.

Edward Upward, il quale rimarrà per Isherwood «the judge before whom all my work must stand trial and from whose verdict, much as I sometimes hate to admit it, there is no appeal».<sup>482</sup>

Sarà proprio con Upward che Isherwood inizia a formalizzare un rifiuto totale nei confronti della società inglese, della struttura, dell'accademismo e del sistema educativo della *public-school*, fino a respingere anche la propria famiglia. Tale rifiuto, che cerca di rifuggire dal mondo, distaccandosi ed evadendo dalla realtà, porta i due amici così a creare un proprio universo immaginario e personale nel quale vivere, un “other-world” in cui rifugiarsi:

They began to develop a satirical portrait of English society as anatomized in their small, highly eccentric village where moral anarchy secretly reigned and the inhabitants were all a bit mad. Mortmere continued to be a game by which they might pretend to escape from Cambridge and with the energy of their desire to rebel against the university system.<sup>483</sup>

Questo mondo alternativo si concretizza nell'ideazione di una vera e propria città, “the Other Town”, chiamata appunto *Mortmere*, nella quale i due gradualmente ripudiano «the whole network, in fact, of personalities, social and moral obligations, codes of behaviour and public amusements which formed the outward structure of our undergraduate lives»;<sup>484</sup> un drastica separazione tra «the conspiratorial clique of the writer and his friends»<sup>485</sup> ed il resto del mondo, che l'autore ha definito “The Enemy” o “The Others” (concetto che si aggiunge a quello di “Test”), ovvero l'intero *establishment* inglese che gli ricorda la propria appartenenza sociale e che lo ostacola nel tentativo di vivere la propria esistenza in libertà; saranno questi aspetti che costruiranno la figura di un Isherwood anti-mito ed anti-eroe, per quanto, nonostante la diversità di forme e di strutture, *Mortmere* non diverrà mai un'effettiva narrativa scritta.

Il più importante tra i “nemici” di Isherwood è Kathleen, la madre, la sua «female relative»;<sup>486</sup> la quale, dopo la morte del marito, cerca di educare i figli (Isherwood aveva

---

<sup>482</sup> Id., *All the Conspirators*, cit., p. 9

<sup>483</sup> K. Bucknell, *Christopher Isherwood and Edward Upward: The Mortmere Stories*, cit.

<sup>484</sup> C. Isherwood, *Lions and Shadow*, cit., pp. 64-65.

<sup>485</sup> P. Piazza, *Christopher Isherwood: Myth and Anty-Myth*, cit., p. 8.

<sup>486</sup> C. Isherwood, *Lions and Shadow*, cit., p. 179.

un fratello di nome Richard) affinché questi aderiscano al culto del padre-mito. In linea con l'atteggiamento di ribellione che ha fatto proprio fino a questo momento, anche in questo caso Isherwood decide di non assecondare la volontà educativa della madre, immedesimandosi nella figura dell'anti-figlio (raggiungerà l'armonia con Kathleen solo nel 1971, dopo la pubblicazione della biografia dei suoi genitori, *Kathleen and Frank*).

Accanto al concetto di "Enemy", Isherwood elabora altri due motivi chiave per la sua narrativa, nonché per la sua vita, influenzato dallo psicologo Eugen Bleuler, il "Truly Strong Man" e il "Truly Weak Man":

"The Truly Strong Man", calm, balanced, aware of his strength, sits drinking quietly in the bar; it is not necessary for him to try and prove to himself that he is not afraid, by joining the Foreign Legion, seeking out the most dangerous wild animals in the remotest tropical jungles, leaving his comfortable home in a snow storm to climb the impossible glacier. In other words, the Test exists only for The Truly Weak Man. [...] The Truly Strong Man travels straight across the broad America of normal life, taking always the direct, reasonable route. But "America" is just what the truly wake man, the neurotic hero, dreads. And so, with immense daring, with an infinitely greater expenditure of nervous energy, money, time, physical and mental resources, he prefers to attempt the huge northern circuit, the laborious, terrible north-west passage, avoiding life; and his end, if he does not turn back, is to be lost forever in the blizzard and the ice.<sup>487</sup>

In pratica solo il "Truly Weak Man" deve affrontare il Test, in quanto, nell'ottica borghese del dopoguerra, è lui a dover dimostrare qualcosa agli altri e a se stesso, al contrario dell'uomo forte che non ha la necessità di dimostrare niente a nessuno.

Questi concetti ("Test", "Enemy", "Truly Strong Man" e "Truly Weak Man") sono elementi fondamentali per riuscire ad interpretare la narrativa di Isherwood come un unicum teso alla piena conoscenza e comprensione di sé, al contrario di quei critici che hanno tentato di suddividere il percorso umano e narrativo dell'autore in periodi diversi, identificando un "Isherwood degli anni '30" ed un "Isherwood americano", e togliendo valore al viaggio verso la propria persona – affrontato grazie allo strumento della scrittura – considerato nel suo complesso.

---

<sup>487</sup> Ivi, pp. 207-208.



Insofferente nei confronti della realtà oppressiva e nemica di Cambridge, Isherwood, percependosi come un *Truly Weak Man*, vede come unica soluzione al proprio “Test” l’abbandono degli studi universitari.

Nel Natale del 1925 Isherwood instaura un’altra amicizia che diverrà indispensabile nel corso della sua vita, quella con W.H. Auden. Questo nuovo rapporto, basato sulla passione comune per la letteratura, permette ad entrambi di scoprire assieme nuovi modelli ai quali ispirarsi: Thomas Hardy, Edward Thomas, T.S. Eliot, Virginia Woolf, James Joyce, Sigmund Freud e Carl Gustav Jung. I due in breve tempo divengono amanti, per quanto di questa cosa non venga fatta menzione da Isherwood in alcuno dei suoi scritti del tempo: evidentemente, nonostante Auden faccia sfoggio orgogliosamente della propria omosessualità, Isherwood, sebbene abbia accettato la sua identità sessuale, è più restio a renderla nota (infatti la cosa diverrà di dominio pubblico solo negli anni ’70). È interessante notare come, quantomeno in un primo momento, l’autore vivesse il proprio orientamento sessuale come una forma di ribellione nei confronti della società inglese e di sua madre («Girls are what the State and the Church and the Law and the Press and the Medical profession endorse and command me to desire. My mother endorses them, too. She is silently, brutishly willing me to get married and breed grandchildren for her. Her will is the will of Nearly Everybody, and their will is my death»<sup>488</sup>); la figura dell’antimito anticonformista trova nell’omosessualità la possibilità di “potenziarsi”, rivestendo anche i panni dell’anti-sesso, dell’anti-marito, dell’anti-padre.

Altro evento importante di questi anni è la conoscenza di Stephen Spender, il quale presenta Isherwood a John Lehmann, personalità che influenza sia l’intera letteratura degli anni ’30, sia la narrativa dell’autore inglese, e stringe con quest’ultimo un rapporto di collaborazione-amicizia.

Nel maggio del 1928 Isherwood pubblica il suo primo lavoro, *All the Conspirators*, con un esito disastroso: poco più di 300 copie vendute, poche recensioni e critiche esclusivamente negative. Insuccesso dell’opera a parte, l’intreccio ruota attorno alla storia di due giovani in vacanza sull’isola di Scilly: il primo, Allen Chalmers, studente di medicina ed il secondo, Philip Lindsay, scrittore e pittore esordiente che, sfidando la volontà della madre, ha abbandonato la carriera lavorativa impiegatizia per seguire la propria pulsione artistica. Dopo un attacco di febbre reumatica, Philip rimane paralizzato

---

<sup>488</sup> C. Isherwood, *Christopher and His Kind*, cit., p. 17.

e viene accudito dalla sorella Joan – della quale viene narrata la complicata situazione sentimentale con Allen e Victor Page – e dalla madre, Mrs. Dorothy.

Fin dai primi capitoli, alla figura della madre oppressiva viene contrapposta quella del figlio debole, pieno di idee ed esigenze ma privo della volontà per attuarle; per di più, oltre alla “evil mother”, l’altro “Enemy” delineato lungo il corso del testo è la realtà lavorativa in ufficio, ripetitiva ed alienante, che viene vissuta dal protagonista come dimensione soffocante.

Anche una lettura superficiale della trama rivela come Isherwood per i contenuti del romanzo abbia attinto direttamente dalla propria stessa vita, relazionale ed affettiva: l’imposizione stringente della società, la figura soffocante della madre, il conflitto generazionale tra giovani e vecchi («the great war between the old and young»<sup>489</sup>), tra chi cerca di emergere e chi cerca di piegare la vita altrui al proprio volere; si potrebbe definire la trama come «a queer atrophy of the will»<sup>490</sup>: il contrasto insanabile tra diversi punti di vista, il quale ricorre in maniera selvaggia ed indiscriminata a tecniche moderniste, quali quelle di James Joyce, Edward Morgan Forster e Virginia Woolf. La struttura del testo infine è debitrice della tecnica filmica e del montaggio cinematografico («The cinema puts people under a microscope: you can stare at them, you can examine the mas thought they were insects. True, the behaviour you see on the screen isn’t natural behaviour; it is acting [...] But the acting has always a certain relation to the ordinary life»<sup>491</sup>): ai monologhi interiori, ai fluxes of consciousness ed ai brani descrittivi, si alternano brevi azioni e dialoghi estremamente versatili – arma che rimarrà una delle più efficaci usate da Isherwood all’interno delle sue opere.

Dopo il tentativo fallito, durato solo un anno, di andare a vivere da solo nell’autunno del 1926, nel 1928 Isherwood intraprende gli studi per diventare medico al King’s College di Londra: un ennesimo “Test” destinato ad essere un buco nell’acqua.

Agli inizi del 1932 viene pubblicato grazie a Lehmann un nuovo romanzo: *The Memorial*. Proponendo la tematica della guerra e del contrasto tra passato e presente, e utilizzando la tecnica del flashback, Isherwood presenta un’opera nella quale viene descritta l’Inghilterra degli anni ’20 successivamente al terremoto della Grande Guerra (quell’Inghilterra di “the Others”, attaccata ai valori prima vittoriani e poi edoardiani, che

---

<sup>489</sup> Id., *All the Conspirators*, cit., p. 43.

<sup>490</sup> Ivi, p. 43.

<sup>491</sup> C. Isherwood, *Lions and Shadow*, cit., p. 86.

cerca di esercitare un'azione di controllo sociale), attraverso la lente della *upper-middle class*: grazie alla “tecnica cinematografica dei blocchi non cronologicamente ordinati”, i personaggi vengono presentati in quattro sequenze temporali differenti (1928, 1920, 1925, 1929) e descritti attraverso la visione soggettiva degli altri personaggi ed il racconto del narratore. Anche in questo caso si trova la figura della “evil mother”, concretizzatasi nella figura di Lily, per passare poi a Richard, morto da eroe in guerra e quindi “Truly Strong Man” della vicenda; d’altro canto, invece, Edward, il “Truly Weak Man”, sopravvissuto al conflitto, si sente un relitto umano senza pace, nevrotico ed omosessuale, un out cast incapace di reintegrarsi nella società e, perciò, costantemente in viaggio; infine Eric, grazie al quale al tema della madre oppressiva si sostituisce la ricerca di una figura paterna avendo perso il proprio in guerra (tematica che diverrà cardine nelle varie opere dell’autore). Inoltre, in *The Memorial* come in *All the Conspirators*, vengono offerti moltissimi riferimenti autobiografici, a tal punto da poter riconoscere il primo doppio letterario della narrativa di Isherwood: da un lato Eric, vero e proprio alter-ego dell’autore, che vive le sue stesse esperienze ed i suoi stessi problemi, dall’altro Edward, che rappresenta ciò che Isherwood potrà essere in futuro, un omosessuale alla disperata ricerca di legami immerso in una società che non ammette deviazioni dallo schema sociale prestabilito.

Agli inizi del 1929, precisamente il 14 marzo, si assiste ad un vero punto di svolta sia nella vita sia nell’opera dell’autore; insofferente più che mai nei confronti dell’*establishment* inglese, egli afferma che «First of all I must leave England altogether – the break with old life must be complete, this time. [...] I’d go to Berlin»,<sup>492</sup> spinto anche da Auden che gli racconta dell’affascinante dottrina psicologica di John Layard che godeva di grande fortuna nella capitale tedesca. In realtà la vera motivazione che avrebbe spinto Isherwood a partire si riscontra nell’inseguimento del mito del “Biondo ragazzo tedesco” («It was Berlin itself he was hungry to meet [...] To Christopher; Berlin meant Boys.»<sup>493</sup>): un lavoratore-operaio o un disoccupato di classe poco agiata che vive alla giornata, il quale offre la propria “amicizia” in locali pubblici perlopiù per motivi economici o per cameratismo («This was because Christopher was suffering from an inhibition, then not unusual among upper-class homosexual; he couldn’t relax sexually

---

<sup>492</sup> Id., *Lions and Shadow.*, cit., p. 307.

<sup>493</sup> Id., *Christopher and His Kind*, cit. p. 17.

with a member of his own class or nation. He needed a working-class foreigner»<sup>494</sup>); un'omosessualità basata sul modello greco di *eromenos* ed *erastes* e sulla differenza di classe sociale («A working-class lover posed no threat to the middle – or upper middle-class male. He could be dominated financially, socially and intellectually. The working-class lover, however, had a naturalness spontaneity and physical beauty that made him attractive to the middle-class lover in ways that members of his own class were not»<sup>495</sup>), si pensi per esempio alla relazione tra il guardiacaccia Alec ed il protagonista nel romanzo *Maurice* di Forster.<sup>496</sup>

Altro aspetto importante – che magnetizza l'attenzione di Isherwood – è che Berlino, negli anni '20, è una vera e propria città-mito della cultura europea, un cantiere di stimoli artistici e culturali, soprattutto per quanto riguarda il cinema, lo spettacolo, e la letteratura (Brecht, Kafka, Rilke, Mann).

Il “periodo berlinese” dura dal 1929 al 1933 e vede Isherwood cambiare spesso alloggio: dalla convivenza rurale con Francis Turville-Petre al soggiorno presso una famiglia povera tedesca (esperienza che verrà narrata nel racconto “The Nowaks” di *Goodbye to Berlin*), anche se la sistemazione principale, tra il dicembre 1930 ed il maggio 1933, è quella presso la pensione della “Frl. Schroeder” (Frl Meta Thureau) dei romanzi berlinesi. Questi anni vedono l'autore instaurare molte nuove conoscenze, le quali divengono la fonte d'ispirazione principale per l'ideazione dei personaggi dei successivi romanzi:

Una volta conosciuta una persona ed esserne rimasto colpito, Isherwood la trasporta nella sua realtà narrativa, la altera, la adegua mantenendone però vivi i tratti caratteristici, in modo che sia sempre possibile riconoscerla: e la sua abilità è tale che talvolta egli stesso non riesce a ricordare più la vera persona.<sup>497</sup>

Tra queste nuove persone che gravitano nella vita dell'autore, la più importante è di certo quella di Heinz Nedermeyer, il suo primo vero grande amore, il quale, quando

---

<sup>494</sup> Ivi, p. 10.

<sup>495</sup> I.B. Nadel, *Moments in the Greenwood: Maurice in context*, in “J.S. Herz” (ed.) *E.M. Forster, Centenary Revaluations*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, pp. 186-187.

<sup>496</sup> E.M. Forster, *Maurice*, London, Hodder Arnold, 1971; trad. it. *Maurice*, Milano, Garzanti, 1972.

<sup>497</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 82.

Isherwood lascerà la Germania nel 1933, lo seguirà in giro per l'Europa (la loro storia crollerà nel 1937 quando Heinz viene arrestato come renitente alla leva).

Inoltre, Isherwood instaura un rapporto che andrà via via fortificandosi con il suo mito personale, E.M. Forster, un *Truly Strong Man* ed un possibile surrogato della figura paterna: «Forster was the only living writer who he would have described as his master. [...] In Forster he found a key to the whole art of writing». <sup>498</sup>

Tra il 1934 ed il 1939 si concretizza l'effettiva collaborazione tra Auden ed Isherwood: verrà prodotto un resoconto biografico-giornalistico (*Journey to a War*) e tre opere teatrali, che non riscuoteranno però molto successo.

I romanzi berlinesi, due libri effettivamente scritti, nascono da un progetto originario, *The Lost*, che non vide mai la luce: «it is written entirely in the form of a diary, without any break in the narrative. It will have lots of characters and be full of “news” about Berlin», <sup>499</sup> facendo in modo che la situazione personale dei protagonisti fosse collegata direttamente alla vicenda economica e politica della Germania. Nel 1934 *The Lost* viene “diviso in due”, dando vita a *Mr. Norris Changes Train* e *Goodbye to Berlin*.

*Mr. Norris Changes Train*, il primo vero successo di Isherwood, viene pubblicato a Londra nel marzo del 1935, ottenendo appunto un'ottima ricezione da parte del pubblico e della critica. L'argomento di questo “mystery novel”, che vede eventi della sfera pubblica invadere l'esperienza dei singoli personaggi («Isherwood's method is to catch the unrest and shabby chaos of the larger life around him in the microcosm of the individual» <sup>500</sup>), si basa sulla storia di Mr. Norris, truffatore di Berlino durante gli anni della caduta della Repubblica di Weimar e dell'ascesa del nazismo. Attraverso scene estremamente visive, altalenanti tra momenti seri e picchi di comicità, Isherwood si cala nei panni di William Bradshaw, dando vita al primo “narratore omonimo” della sua narrativa: una coscienza che agisce, osserva e commenta la pagina, anche se mai esplicitamente, proponendo nel testo riferimenti autobiografici dell'autore. Inoltre, attraverso l'occhio di William, al lettore viene via via svelato il carattere di Norris, primo “dynamic portrait” isherwoodiano:

---

<sup>498</sup> C. Isherwood, *Christopher and His Kind*, cit. p. 84.

<sup>499</sup> J. Lehmann, *Two of the Conspirators*, in “Twentieth Century Literature”, 22-3, October 1976, p. 265.

<sup>500</sup> G.S. Fraser, *The Modern Writer and His World*, London, Deutsch, 1964, p. 137.

He used this term to describe a novel whose interest depends on the gradual revealing of a character, rather than on action, crisis and confrontation. What the action of such novel does is to remove layer after layer of the “skin” of outer appearance – thus taking the reader inward from his first superficial impressions [...] to face, at last, with the “real” individual.<sup>501</sup>

Nel 1939, Isherwood pubblica l'altro grande romanzo berlinese, *Goodbye to Berlin*, opera con la quale raggiunge la fama di grande scrittore degli anni '30 e di eterna promessa della letteratura inglese. Attraverso un nuovo narratore omonimo (nel testo si chiama proprio Christopher Isherwood) ed ad una nuova commistione tra sfera pubblica e privata, al lettore viene presentata «a kind of contrapuntal organization»<sup>502</sup> della sequenza narrativa: le prime pagine presentano un racconto costituito da passi scelti di diario (*A Berlin Diary – Autumn 1930*), al quale si accoda quello di *Sally Bowles*; il centro ideale dell'opera è rappresentato da *On Reugen Island*, diario dell'estate del 1931 con protagonisti Otto Nowak e Peter Wilkinson, seguito poi da *The Nowaks* e *The Landauers*, per infine concludere l'opera con altre pagine di diario (*A Berlin Diary – Winter 1932/1933*). *Goodbye to Berlin*, attraverso la descrizione di personaggi incapaci di sostenere una relazione personale ma alla disperata ricerca di contatto umano, si presenta come un vero e proprio bilanciamento di opposti: la leggerezza quotidiana del diario iniziale è contrapposto alla dimensione traumatica a livello storico e sociale del diario finale; l'eterosessualità di Sally Bowles cozza con il tema omosessuale di *On The Reugen Island*; la vita povera dei Nowaks trova il proprio contraltare nell'agio della tipica famiglia capitalistica ebrea dei Landauers.

In questi anni, in particolar modo tra il 1936 ed il 1946, Isherwood collabora con Lehmann al “New Writing”, rivista internazionale che diverrà un punto di riferimento per molti giovani intellettuali inglesi ed europei (Orwell, Warner, Brecht, Lorca).

Il 19 gennaio del 1939, Isherwood ed Auden emigrano in quella terra del futuro che sono gli Stati Uniti:

[...] the departure of Auden and Isherwood has a symbolic importance that has nothing to do with their personal lives [...] after Munich Auden and Isherwood felt

---

<sup>501</sup> C. Isherwood, *Christopher and His Kind*, cit. p. 143.

<sup>502</sup> S. Poss, *A Conversation on Tape: Christopher Isherwood*, cit., p. 42.

[...] that, whatever might happen, their Europe, the Europe from which they had drawn artistic life, Berlin at the end of the Twenties, Austria before Hitler, Spain, the Popular Front in Britain – was dead [...] To talk about cowardice is absurdly beside the point.<sup>503</sup>

Isherwood considera la sua partenza verso l'America come l'occasione per assecondare il suo essere pacifista («I have discovered, what I didn't realize before, or what I wasn't still now, that I am a pacifist. And now I have to find out what that means, and what duties it implies. That's one reason why I am going to Hollywood»<sup>504</sup>).

Mentre Auden decide di rimanere a New York, Isherwood nel maggio del 1939 si trasferisce a Los Angeles insieme a Vernon, il suo nuovo compagno, lavorando principalmente come sceneggiatore ad Hollywood.

Perseguendo la necessità di chiarire la propria convinzione pacifista, l'autore entrerà in contatto con Gerald Heard e Aldous Huxley:

What did have in common was their experience of the interwar period – the disquieting knowledge that they had survived the Great War and a sense of foreboding about the inevitability of a second war. Each found himself ultimately frustrated with the England of the interwar years; each developed a commitment to pacifism which served as a catalyst for his interest in religion; each settled in America [...] where all three remained in constant contact for approximately twenty-five years; each explored in his personal life and writing the spiritual aspects of human existence; and each contributed to the nascent American interest in mysticism, spiritualism and Asian Religion.<sup>505</sup>

É grazie al continuo contatto con queste due personalità che Isherwood inizia a scoprire la religione induista, in particolare l'ispirazione Vedanta: l'esaltazione dell'individuo all'interno del mondo, la completa tolleranza nei confronti dell'“altro da sé”, l'accettazione dell'omosessualità sono tutti aspetti che magnetizzano via via l'attenzione dell'autore verso questa dottrina, autore il quale deciderà di “convertirsi” ad

---

<sup>503</sup> J. Symons, *The Thirties: A Dream Revolved*, London, Cresset Press, 1960, pp. 163-164.

<sup>504</sup> J. Lehmann, *Christopher Isherwood: A Personal Memoir*, cit., p. 51.

<sup>505</sup> D. Robb, *Brahmins from Abroad: English Expatriates and Spiritual Consciousness in Modern America*, in “American Studies”, 1985, p. 46.

essa, anche grazie alla guida di Swami Prabhavananda, religioso indiano conosciuto in California sempre nel 1939 che, ancora una volta ricoprendo il ruolo del “padre mancato”, cambierà per sempre la sua vita.

Dopo quelli che la critica ha definito come «the years of Isherwood’s dark night of the soul»,<sup>506</sup> il “periodo sterile” del silenzio letterario tra il 1939 e il 1945, l’autore pubblica un nuovo romanzo: *Prater Violet*. L’azione si svolge in Inghilterra tra l’ottobre del 1933 e il marzo 1934, dopo i fatti descritti in *Goodbye to Berlin*; i protagonisti sono, ancora una volta, il narratore omonimo Christopher Isherwood e il regista Bergamm, chiamato per produrre un film che presenta non poche perplessità. Se ad una prima lettura il romanzo compare come uno spaccato sul mondo dell’arte cinematografica, sulla creazione dei film e sulle personalità di artisti e tecnici, ad una lettura più attenta, si nota come per l’ennesima volta Isherwood proponga nell’opera l’immissione dello sfondo storico nella sfera privata dei personaggi: la tragedia dell’Europa stravolta dal nazismo si interseca con la tragedia personale del regista ebreo che ha lasciato la famiglia a Vienna. Per di più, nel corso del tessuto narrativo, si intravedono gli echi della nuova adesione al Vedanta, anche grazie alla revisione di alcuni vecchi simboli e figure chiave: il “Truly Weak Man” non è più un outsider, ma uno stadio necessario nella vita di ogni uomo per poter diventare uno “Truly Strong Man”, il quale a sua volta assume per l’autore i nuovi connotati del “santo” dotato di una spiritualità molto accesa; il Test non è più un fattore derivante dall’esterno per dimostrare qualcosa al mondo, al contrario, ora rappresenta la capacità di trovare soluzioni a problemi esclusivamente intimi all’uomo; infine il concetto di The Others, non più inteso come una società nemica dalla quale difendersi, bensì come parte integrante dell’armonia universale.

Dopo *Prater Violet*, Isherwood si concentra principalmente sulla ricerca di se stesso, cercando di comprendere le proprie complessità, contraddizioni, istanze umane e letterarie; per questo inizia un lungo periodo dedicato a numerosi viaggi: dal ritorno in Inghilterra (gennaio-marzo 1947) ed il viaggio in Sud-America (settembre 1947 - aprile 1948), fino al ritorno a Berlino nel 1951:

I viaggi si succedono e, in pratica, nei successivi trent’anni circa, Isherwood visita quasi ogni parte del mondo ma è chiaro che, forse mai come nel suo caso, il viaggio

---

<sup>506</sup> C. Heilbrun, *Christopher Isherwood*, cit., p. 25.



reale sia metafora di un viaggio personale alla ricerca continua e di volta in volta differenziata di sé, del proprio io, del proprio rapporto con quegli “Others” verso i quali ha finalmente sviluppato un’affinità e un trasporto che trascendono il normale convivere sociale. Il viaggio reale è, inoltre, una metafora del viaggio spirituale, dell’uomo che indaga su se stesso, ma soprattutto per cercare un rapporto con il proprio Dio, per realizzarsi nella divinità della creazione assoluta e percepire l’esperienza mistica, principi che sono alla base della fede Vedanta.<sup>507</sup>

Dopo alcuni anni in cui si dedica all’attività di traduttore, nel giugno del 1954 esce il nuovo romanzo di Isherwood, il grande fallimento dell’autore, *The World in the Evening*: essenzialmente il “dynamic portrait” di Stephen Monk, un personaggio disperato, analizzato, tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Quaranta, all’apice della sua degradazione e che via via mostra il suo percorso verso il raggiungimento della maturità spirituale. Il romanzo, diviso in tre parti (“An End”, “Letters and Life” e “A Beginning”), ricorre alla tipica tecnica cinematografica del flashback ed al modulo epistolare autobiografico, rinunciando al narratore omonimo. Stephen è Isherwood calato nel racconto: dall’io giovane, egoista e narcisista che ostacola la propria crescita psicologica e religiosa, si passa ad una personalità matura, consapevole del necessario legame con gli altri, e immerso in una propria dimensione trascendentale.

Nel 1953 Isherwood inizia la sua relazione con Don Bachardy, compagno al quale resterà legato fino alla morte. È di questo periodo anche la collaborazione con Van Druen per la stesura di *I Am a Camera*, riduzione teatrale dei romanzi berlinesi.

*Down There on a Visit*, nuovo romanzo ispirato al viaggio in Messico fatto nel 1954 con Don, viene pubblicato nel 1962 (i quattro episodi che lo compongono vennero pubblicati in realtà da Lehmann sul *London Magazine* tra il 1960 ed il 1961): nell’opera compare l’ennesimo narratore omonimo, questa volta però non rimane costante lungo il corso di tutta la narrazione, ma si sviluppa e matura strada facendo. Il vero protagonista in questo romanzo, accanto ai quattro personaggi principali riscontrabili nei corrispettivi episodi, è proprio il narratore omonimo: Isherwood si analizza in quattro momenti diversi della sua vita, attraverso un doppio punto di vista diacronico, il primo che vive le

---

<sup>507</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 206.

esperienze che narra, il secondo che riesamina a posteriori le vicende che ha vissuto in passato.

Negli stessi anni di *Down There on a Visit*, Isherwood inizia a lavorare come professore in California, esperienza dalla quale trae spunto per il romanzo che considera «the best I have done [...] and at worst it is quite a bit different from anything else»:<sup>508</sup> *A Single Man*. La trama si basa su una giornata qualunque, di un professore qualunque, omosessuale, che vive da solo in California perché il suo compagno Jim è recentemente deceduto.

Del 1965 è *Ramakrishna and His Disciples*, biografia del grande mistico indiano e resoconto dell'ordine monacale da lui fondato, mentre nel 1966 viene pubblicato *Exhumations: Stories, Articles, Verses*, miscellanea di poesie, frammenti, racconti, saggi critici precedentemente pubblicati su diverse riviste e giornali, ma mai raccolti sotto forma di libro.

In questi anni Isherwood si vede protagonista della rivalutazione della propria figura da parte della critica, la quale non lo considera più solamente come il problematico scrittore degli anni '30, bensì come una personalità sfaccettata e poliedrica che, come suggerisce Angus Wilson, è riuscita a costruire un'opera continuativa nel tempo e legata da un filo conduttore utile a lui stesso e al suo pubblico.

*A Meeting by the River* vede la luce nella primavera del 1967 ed è il coronamento di quel viaggio che è la «long road to self-understanding».<sup>509</sup> Il romanzo, ispirato a un viaggio a Calcutta fatto da Isherwood insieme a Swami P., si basa esclusivamente sulla tecnica diaristico-epistolare, abbandonando qualsiasi forma di narratore esplicito:

Of the five American novels, *A Meeting by the River* is certainly the most complex and difficult to grasp [...] there is little action, but lots of personal and ideological confrontation. East meets West, Jekyll meets brother Hyde, domestic bliss is challenged by a homosexual love-affair, the flesh by the spirit. Fat Hollywood arrives in hungry Bengal.<sup>510</sup>

---

<sup>508</sup> B. Finney, *Christopher Isherwood*, cit., p. 249.

<sup>509</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 276.

<sup>510</sup> Ivi, p. 280.

*A Meeting by the River* è un romanzo intriso di contrasti, realtà antitetiche e dicotomie: attraverso i due fratelli, l'insicuro Oliver e l'audace Patrick (altro doppio letterario isherwoodiano), due civiltà estremamente diverse fra loro si confrontano, mostrando le difficoltà causate dal pregiudizio e dalla non accettazione della diversità dell'“Altro”. Anche attraverso quest'opera, Isherwood cerca di farsi promotore di quel messaggio di unità e di comprensione tra le persone, volto ad abbattere lo spregio nei confronti delle minoranze (come gli omosessuali).

Le opere successive dell'autore sono solo autobiografie, un viaggio negli angoli più oscuri della propria coscienza e del proprio passato: *Kathleen and Frank* (1971), *Christopher and His Kind: 1929-1939* (1977) e *My Guru and His Disciple* (1980).

Quello di Isherwood è stato un lungo viaggio, terminato il 4 gennaio 1986, volto alla continua scoperta di sé, rivivendosi e commentandosi attraverso le proprie opere, e servendosi di uno stile scorrevole, fotografico, incisivo e penetrante, spesso umoristico, sperimentale e straordinariamente innovativo. Un autore che ha comunque manifestato dei limiti, in particolare l'incapacità di scrivere una storia inventata senza influenzarla con le proprie vicende autobiografiche («I couldn't really project myself into anybody else and tell the story through his or her eyes»<sup>511</sup>), o il lasciare incompiuti ed inediti parecchi romanzi («As usual I was trying to pack a small suitcase with the contents of three cabin trunks»<sup>512</sup>). Di certo però la sua figura può accostarsi a quella dei grandi autori del Novecento da cui è stato ispirato.

## 1.2 *A Single Man (Un uomo solo)*

*A Single Man*, pubblicato nel 1964, libro notevole all'altezza dell'Isherwood più maturo, rispecchiando quella che è la caratteristica principale della narrativa dell'autore, si presenta come un romanzo poliedrico che nasconde tra le sue pagine varie possibilità d'interpretazione<sup>513</sup>: «everything fits. It sorts of keep going and it is varied. Something is

---

<sup>511</sup> D. Geherin, *An Interview with Christopher Isherwood*, in “The Journal of Narrative Technique”, 2, 23 (September 1972), p. 143.

<sup>512</sup> C. Isherwood, *Lions and Shadow*, cit., p. 208.

<sup>513</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Isherwood cfr. C. Isherwood, *All the Conspirators*, cit.; C. Isherwood, *Lions and Shadow. An Education in the Twenties*, cit.; C. Isherwood, *Christopher and His Kind*, cit.; C. Isherwood, *A Single Man*, London, Methuen, 1964; sugli aspetti bibliografici cfr. M. Faraone, *Un uomo solo*, cit.; D. Geherin, *An Interview with Christopher Isherwood*, cit.; C. Heilbrun, *Christopher Isherwood*, cit.; A. Wilde, *Christopher Isherwood*, New York, Twayne, 1971.

happening under the surface. And it's all very much out of my experience, very close to my experience... I don't know... It's hard to say».<sup>514</sup>

La vicenda ruota attorno al racconto “fotografico” di una giornata tipo di George, professore di 58 anni che vive in una piccola cittadina della California, omosessuale, vittima di una solitudine straniante a causa della recente scomparsa del suo compagno Jim in un tragico incidente. Fin dalle prime pagine, il lettore viene gettato nella malinconica vita del professore, il quale ogni giorno “si sforza a vivere”, affrontando anche gli aspetti più semplici della routine, dal guardarsi allo specchio al fare lezione o al rispondere alla chiamata della sua amica Charlotte, come la sfida contro un Enemy: «Here we have a misfit, debarred forever from the best things of life, to be pitied».<sup>515</sup>

Ciò che appare evidente fin dalla prima lettura è che si tratta di un romanzo dalla forte carica omosessuale: il pretesto della condizione di solitudine profonda della quale il protagonista è vittima, si trova appunto nella perdita del compagno Jim. Questo ha fatto sì che alcuni critici, a differenza della maggioranza di essi che ritiene *A Single Man* una delle migliori opere dell'autore, muovessero forti accuse nei confronti del romanzo, descrivendolo come una mera celebrazione di un amore gay.

Difficilmente si riesce ad affrontare il tema dell'omosessualità senza andare a toccare il motivo della discriminazione. Il discorso affrontato in *A Single Man* però non trova il pretesto d'essere esclusivamente basato sull'orientamento sessuale del protagonista, ma può essere definito più come un romanzo sul tema della minoranza in genere: oltre alla componente omosessuale, infatti, George è anche un inglese, sull'orlo della vecchiaia, che vive in America; una miscela di elementi politici, etnici e religiosi che portano il discorso della disperazione e dell'alienazione delle minoranze («a minority is only thought of as a minority when it constitutes some kind of a threat to the majority, real or imaginary. And no threat is ever quite imaginary [...] “what would this particular minority do if it suddenly became the majority, overnight? You see what I mean?”»<sup>516</sup>) ad essere uno dei più importanti affrontati nel romanzo:

So, let's face it, minorities are people who probably look and act and think differently from us, and have faults we don't have. We may dislike the way they look and act,

---

<sup>514</sup> D. Geherin, *An Interview with Christopher Isherwood*, cit., p. 157.

<sup>515</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 23.

<sup>516</sup> Ivi, p. 56.

and we may hate their faults. And it's better if we admit to disliking and hating them, than if we try to smear our feelings over with pseudo-liberal sentimentality. If we're frank about our feelings, we have safety-valve; and if we have a safety-valve, we're actually less likely to start persecuting...I know that theory is unfashionable nowadays. We all keep trying to believe that, if we ignore something long enough, it'll just vanish.

[...] And I'll tell you something else. A minority has its own kind of aggression. It absolutely dares the majority to attack it. It hates the majority – not without a cause, I grant you. It even hates the other minorities – because all minorities are in competition; each one proclaims that its sufferings are the worst and its wrongs are the blackest. And the more they all hate, and the more they're all persecuted, the nastier they become! Do you think it makes people nasty to be loved? You know it doesn't! Then why should it make them nice to be loathed? While you're being persecuted, you hate what's happening to you, you hate the people who are making it happen; you're in a world of hate.<sup>517</sup>

Per Isherwood la tolleranza risiede nella coscienza della diversità, perché soltanto attraverso lo scambio ed il dialogo con una “realtà altra” ci può essere crescita a livello personale; ed è proprio questa incapacità delle persone ad accettare “il diverso” che porta il protagonista ad essere emarginato, non solo socialmente, ma anche fisicamente: basti pensare che George vive in una casa lontana da tutte le altre, dove viene ignorato e disprezzato dai suoi vicini che vedono in lui “il diverso” appunto:

They are afraid of what they know is somewhere in the darkness around them, of what may at any moment emerge into the undeniable light of their flashlamps, nevermore to be ignored, explained away. The fiend that won't fit into their statistics, the gorgon that refuses their plastic surgery, the vampire drinking blood with tactless uncultured slurps, the bad-smelling beast that doesn't use their deodorants, the unspeakable that insists, despite all their shushing, on speaking its name.

Among many other kinds of monster, George says, they are afraid of little me.<sup>518</sup>

---

<sup>517</sup> Ivi, pp. 58-59.

<sup>518</sup> Ivi, pp. 20-21.

La consapevolezza dell'essere diverso dal resto del mondo fa sì che questo sia anche un romanzo sull'identità, quell'identità stratificata e pluriprospectica («the face of the child, the boy, the young man, the not-so-young man – all present still, preserved like fossils on superimposed layers, and, like fossils, dead»<sup>519</sup>) che il protagonista vive sotto il segno costante della dicotomia tra corpo (“the body” che «knows its name. It is called George»<sup>520</sup>) e spirito. George è un personaggio cinico, un puro meccanismo biologico:

More and more, it appears to separate itself, to become a separate entity; an impassive anonymous chauffeur-figure with little will or individuality of its own, the very embodiment of muscular coordination, lack of anxiety, tactful silence, driving its master to work.<sup>521</sup>

Egli si considera sopravvissuto: a Jim prima di tutto, poi all'Inghilterra, al sistema di vita americano (“A building code which demands certain measurements, certain utilities and the use of certain apt materials; no more and no less»<sup>522</sup>), a Doris (ex compagna di Jim), alla maggior parte dei suoi coetanei. È un uomo solo, appunto, in perenne lotta contro se stesso ed al contempo alla disperata ricerca di un senso a quel sé che avverte così ostile; e questa mancata connessione con il proprio Io non può far altro che comportare l'incapacità di costruire una dimensione dialogica con chi gli sta accanto, nonostante il protagonista consideri comunque l'ipotesi di dover assemblare e trasmettere un messaggio attraverso l'incontro con l'“Altro”:

Look – things are quite bad enough anyhow, nowadays – we're in quite enough of a mess, semantically and every other way – without getting ourselves entangled in these dreary categories. I mean, what is this life of ours supposed to be for? Are we to spend it identifying each other with catalogues, like tourists in an art gallery? Or are we to try to exchange some kind of a signal, however garbled, before it's too late?<sup>523</sup>

---

<sup>519</sup> Ivi, p. 10.

<sup>520</sup> Ivi, p. 8.

<sup>521</sup> Ivi, p. 28.

<sup>522</sup> Ivi, p. 73.

<sup>523</sup> Ivi, p. 139.

Questa crisi d'identità si traduce anche nella non accettazione del proprio invecchiamento; l'opera così assume per di più i contorni del romanzo sulla mezza età, o meglio, sulla solitudine della mezza età: il protagonista, non più giovane, entra in contrapposizione con la società circostante, la quale è improntata al culto dell'immagine "giovanile"; George, nell'affannoso tentativo di aderire a questa immagine, continua a frequentare corsi in palestra ed alcuni dei suoi studenti, come si nota nell'intera sequenza del racconto dedicata alla serata trascorsa con Kenny:

I am alive, he says to himself, I am alive! And life-energy surges hotly through him, and delight, and appetite. How good to be in a body – even this old beat-up carcase – that still has warm blood and live semen and rich marrow and wholesome flesh! The scowling youths on the corners see him as a dodderer, no doubt, or at best as a potential score. Yet he still claims a distant kinship with the strength of their young arms and shoulders and loins. [...] But George doesn't want the bought unwilling bodies of these boys. He wants to rejoice in his own body; the tough triumphant old body of a survivor.<sup>524</sup>

Altro aspetto fondamentale del romanzo è il punto di vista che l'autore sceglie di adottare: «Point of view is the key to the novel's perfection. We watch George as though we were some mocking god, tolerant but supercilious».<sup>525</sup> Il narratore è estremamente diverso da quello omonimo di *Goodbye To Berlin* e di *Prater Violet*, o al modulo epistolare di *The World in the Evening*: Isherwood sceglie di adottare una narrativa in terza persona (come in *The Memorial*), proponendo un narratore-onnisciente, sullo stampo del romanzo ottocentesco, estraneo e distante dalla vicenda raccontata, che analizza il tutto con il vero occhio clinico del "camera-eye". Questo punto di vista viene poi affiancato dalla tipica tecnica cinematografica dei tagli e dei montaggi, la quale offre una panoramica di situazioni coerenti ed organiche fra di loro e che dona all'opera un tono di universalità.

Proprio l'universalità è l'aspetto che Isherwood cerca di raggiungere poi con il finale del romanzo, dove la morte del protagonista diventa metafora del termine del viaggio personale di ciascun lettore:

---

<sup>524</sup> Ivi, p. 84.

<sup>525</sup> C. Heilbrun, *Christopher Isherwood*, cit., p. 43.

Death in *A Single Man* is symbolic, in that the supposititiousness of the vent only underlines its inevitability and also the irrelevance of its precise time from perspective that the narrator now adopts [...George] is, more than at any other point in the novel, everyman, a mirror of the common fate. As the novel ends, then, its subject becomes in a sense not George at all but the reader; and indeed none of Isherwood's other novels points the reader so resolutely back to himself.<sup>526</sup>

*A Single Man* è un romanzo insomma intriso di tristezza, rabbia, frustrazione, desiderio; un libro dinamico, pieno di flashback e riflessioni personali, all'insegna dei contrasti, come spesso accade nelle opere di Isherwood, capace di regalare al lettore sia momenti di forte ironia che attimi di struggente mortificazione.

### 1.3 La malinconia autobiografica di Philippe Besson

Secondo figlio di un padre insegnante e di una madre impiegata in uno studio notarile, Philippe Besson nasce a Barbexieu-Saint-Hilaire (Charente) il 29 gennaio 1967. Fin dai primi passi nel mondo della scuola – in particolar modo dalla prima media in poi – viene preso di mira per i suoi “gesti da ragazzina”; sarà questa la causa che lo porterà a rinchiudersi in una solitudine dedita esclusivamente allo studio.

Nel 1984 frequenta un corso preparatorio HEC presso il Lycée Montaigne di Bordeaux, mentre a partire dal 1985 frequenta la Rouen Business School dove si diplomerà qualche anno più tardi. Tra il 1988 e il 1989 torna a Bordeaux per intraprendere il percorso di studi presso la facoltà di giurisprudenza; periodo nel quale consegue anche un DESS in diritto sociale. Sarà in questi anni – nello specifico quando Besson ne aveva 22 – che conoscerà Paul, studente universitario di 25 anni che diverrà l'amore del protagonista in uno dei suoi romanzi più recenti nonché più famosi: *Un certain Paul Darrigrand* (*Un certo Paul Darrigrand*).

Nel 1989 contrae una grave malattia che comporta un rischio emorragico permanente dalla quale guarirà più tardi grazie alle cure presso l'ospedale Saint-André. Nello stesso anno si trasferisce a Parigi per esercitare la duplice professione di avvocato

---

<sup>526</sup> A. Wilde, *Christopher Isherwood*, cit, p. 138.



e di insegnante di diritto sociale; affiancherà anche prima come direttore delle risorse umane (HRD) e poi come segretario generale dell'Istituto francese dell'opinione pubblica (IFOP), per cinque anni, Laurence Parisot. Infine diviene HRD di T-Online France – Club Internet.

A livello letterario esordisce nel 2001, con *En l'absence des hommes*, edito da Julliard, libro – che vede come protagonista il personaggio di Marcel Proust – con il quale vince numerosi premi, tra i quali il premio Emmanuel-Roblés. Nello stesso anno, in agosto, pubblica *Son frère*, che sarà candidato per la corsa del premio Femina. Il suo adattamento cinematografico ad opera di Patrice Chéreau nel 2003 riceverà l'Orso d'argento al festival di Berlino.

*L'Arrière-saison*, romanzo pubblicato nel 2002, ha vinto il Grand Prix RTL-Lire 2003, anno nel quale pubblica anche di *Un Garçon d'Italie (Un ragazzo italiano)*,<sup>527</sup> selezionato per i premi Goncourt e Médicis.

Il suo libro *Vivre vite*, dedicato a James Dean, è stato pubblicato nel gennaio 2015, anno del sessantesimo anniversario della morte dell'attore avvenuta il 30 settembre 1955.

Nel 2017 pubblica, sempre presso Julliard, *Arrête avec tes mensonges (Non mentirmi)*,<sup>528</sup> che ha riscosso un grande successo di critica e di pubblico. Il libro ha ricevuto il Prix Maison de la Presse 2017 e il Prix Psychologies du Novel Inspirant, è stato finalista al Prix Blù Jean-Marc Roberts, ed era in lizza per un altro premio: è stato tra i finalisti del Prix Orange du Livre. Nell'agosto dello stesso anno Besson è membro della giuria del Festival del cinema francofono di Angoulême, presieduto dall'attore americano John Malkovich. Nel settembre successivo pubblica *Un personnage de roman*, un resoconto intimo della campagna presidenziale di Emmanuel Macron. Il libro è stato un successo commerciale e si è classificato tra i libri più venduti dell'anno; “Le Figaro” e “Le Monde”, invece, hanno qualificato l'opera come agiografica. Infine, nell'ottobre 2017 è stato membro della giuria del British Film Festival di Dinard, presieduto da Nicole Garcia.

Nel 2018, a novembre, scrive un racconto nella raccolta *Treize à table*, edita a beneficio dell'associazione Les Restos du cœur. Il 19 dicembre 2018, più di 70 celebrità

---

<sup>527</sup> P. Besson, *Un garçon d'Italie*. Paris, Éditions Julliard, 2003; trad. it. *Un ragazzo italiano*. Milano, Guanda, 2007.

<sup>528</sup> Id., *Arrête avec tes mensonges*, Paris, Éditions Julliard, 2017; trad. it. *Non mentirmi*. Milano, Guanda, 2018.

si sono mobilitate su invito dell'associazione Emergency Homophobia. L'autore francese è uno di loro e appare nel video musicale della canzone *De l'amour*.

Nel gennaio 2019 pubblica *Un certain Paul Darrigrand* (*Un certo Paul Darrigrand*), candidato al premio France Télévisions 2019. Nel giugno dello stesso anno è nominato presidente del Premio Landerneau per i lettori (che verrà assegnato a ottobre 2019).

Nel gennaio 2021 pubblica *Le dernier enfant*, che evoca il crepacuore di una madre che vede il suo ultimo figlio lasciare la casa di famiglia; anche questo titolo viene accolto con successo dal pubblico e dalla critica; viene inoltre inserito nella selezione per l'eroina Grand Prix Madame Figaro 2021 e ottiene il Prix de la ville de Vannes.

Debitore dello stile di Marguerite Duras, Besson ad oggi conta all'attivo ventitré romanzi, numerosi dei quali sono stati adattati per la trasposizione teatrale o cinematografica. È interessante osservare come molta della vita dell'autore trovi voce e respiro all'interno delle sue opere, dove la vicenda autobiografica viene trascritta sulla pagina attraverso una lente malinconica e introspettiva.

Nonostante Besson sia conosciuto principalmente a livello letterario, è importante ricordarne i passi anche a livello politico. Nel marzo 2007 sostiene Ségolène Royal, candidata alle elezioni presidenziali. Nel 2011 manifesta a favore dell'azione dell'associazione Isota, che si batte per il matrimonio e l'adozione di bambini da parte di coppie omosessuali. Durante la campagna per le elezioni presidenziali del 2017, l'autore prende parte a una manifestazione a sostegno di Emmanuel Macron, candidato a Bercy.

Nel settembre 2018 firma un "appello alla lotta contro la violenza domestica" lanciato dall'attrice Muriel Robin. Tornando nel gennaio 2021 ai suoi legami con Emmanuel Macron, dichiara: «Provo ancora affetto per lui, ma le nostre divergenze politiche sono aumentate. Le sue politiche liberali hanno creato un cuneo. Aveva promesso di essere sia di destra che di sinistra, invece era di destra e di destra».<sup>529</sup> A febbraio 2023, durante la trasmissione *Quelle époque!* su France 2, critica la riforma delle pensioni e critica Marion-Maréchal Le Pen riguardo alla sua teoria sulla grande sostituzione del popolo francese con immigrati stranieri dall'Africa.

Il 30 agosto 2018 viene annunciato che Philippe Besson è stato nominato Console Generale di Francia a Los Angeles in sostituzione di Christophe Lemoine, diplomatico ed

---

<sup>529</sup> P. Besson, in "Le Monde", 9 gennaio 2021.

ex capo di gabinetto di Laurent Fabius, in carica dal 2015, evento che ha scosso non poco le acque politiche. L'autore, tramite un comunicato della sua casa editrice, aveva fatto sapere che avrebbe aspettato la decisione del Consiglio di Stato prima di assumere ufficialmente l'incarico. Nel marzo 2019, il Consiglio di Stato ha annullato il decreto in quanto la procedura di nomina avrebbe violato i principi di uguaglianza. Dopo questa vivace polemica e le innumerevoli critiche per favoritismi, Emmanuel Macron ha finalmente rinunciato a nominare Philippe Besson console a Los Angeles.

Nonostante scarseggi il materiale critico nei confronti di questo scrittore, è interessante notare come la prima – e forse la più importante – analisi della sua figura autoriale e delle pagine delle sue opere giunga a noi da Besson stesso, grazie a due romanzi distinti ma al tempo stesso considerabili come un'opera unica scissa in due parti: *Arrête avec tes mensonges (Non mentirmi)* e *Un certain Paul Darrigrand (Un certo Paul Darrigrand)*: «Nei libri c'è tutto. Tutto. sarebbe bene ricordarlo». <sup>530</sup>

#### **1.4 *Arrête avec tes mensonges (Non mentirmi)***

Publicato in Francia nel 2017 e giunto in Italia nel 2018 grazie alla casa editrice Guanda, *Non mentirmi* è la prima opera dell'autore francese nel quale a prendere la parola è Besson stesso, facendosi personaggio attraverso il quale narrare la vicenda. Il romanzo si configura come un trasposto a stampo diaristico suddiviso in tre parti, scandite secondo altrettanti archi temporali: 1984, 2007, 2016.

La vicenda prende avvio grazie ad un affacciarsi rapido su una giornata del 2007, a Bordeaux, dove il protagonista – un Besson di appena quarant'anni che si svela subito vestito dei panni di figura narrativa, oltre che autoriale – conversa con un giornalista a proposito del suo ultimo romanzo:

Un giorno, potrei dire esattamente quando, ricordo la data con precisione, un giorno mi trovo nella hall di un albergo, in una città di provincia, [...] sono seduto su una poltrona e parlo con una giornalista, tra di noi un tavolino basso, rotondo, la giornalista mi sta intervistando sul mio romanzo appena uscito, *Come finisce un amore*, mi fa domande sulla separazione, sulla scrittura delle lettere, sull'esilio che

---

<sup>530</sup> P. Besson, *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 34.

risana oppure no, io rispondo, conosco le risposte alle domande, rispondo quasi sovrappensiero, le parole escono facilmente, in modo automatico, tanto che il mio sguardo segue la gente che attraversa la hall, il continuo andirivieni.<sup>531</sup>

Durante l'intervista il protagonista scorge un ragazzo che sembra uscito direttamente dal suo passato: un'apparizione inverosimile («[...] e vengo subito soggiogato da quell'immagine, perché è un'immagine impossibile, *un'immagine che non può esistere*»<sup>532</sup>) che catapulta il personaggio-Besson indietro nel tempo, alla sua adolescenza, nel 1984, anno in cui, oltre a finire il percorso liceale, incontra il suo primo e più grande amore: Thomas Andrieu.

Thomas emerge dalle pagine del romanzo come un ragazzo solitario, tormentato, incapace di assecondare la propria natura omosessuale (tutto questo ambientato in un luogo e in un'epoca in cui l'omosessualità veniva ancora considerata un grande tabù). Non sarà questo però ad impedire ai due ragazzi di intessere una relazione amorosa segreta, chiaroscurale, travolgente, impossibile ma irrefrenabile che segnerà per sempre il cuore e la memoria di Besson, autore e personaggio:

Dice che non l'ha mai fatto prima, mai, che non sa neanche come abbia trovato il coraggio, come abbia pensato di esserne in grado, come sia successo, lascia trasparire tutte le domande, le esitazioni, i rifiuti dai quali è passato, gli ostacoli che ha dovuto superare, le obiezioni che ha messo a tacere, la battaglia interiore, intima, silenziosa che ha condotto per arrivare fin lì, ma aggiunge che ci è arrivato perché non ha avuto scelta, perché doveva farlo, perché quell'atto si è imposto come una necessità, perché era diventato troppo faticoso lottare.<sup>533</sup>

Ecco che, nella prima parte, il lettore viene proiettato nella Barbezieux del 1984 («Io dunque vengo da un'epoca andata, da una città morente, da un passato senza gloria»<sup>534</sup>), luogo e tempo nei quali chi legge diviene testimone della nascita dell'amore tra Philippe e Thomas: l'osservarsi, il primo contatto, il primo rapporto sessuale, gli

---

<sup>531</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 13.

<sup>532</sup> Ivi, p. 14.

<sup>533</sup> Ivi, p. 35.

<sup>534</sup> Ivi, p. 19.

sguardi furtivi, le poche parole, gli incontri clandestini, tutto vissuto nella segretezza e nella poca accettazione del sentimento che li lega:

Thomas Andrieu dice che tutto dovrà rimanere segreto. Che nessuno dovrà sapere. È questo il patto. Prendere o lasciare. Spegne la sigaretta nel posacenere. Solleva finalmente la testa. Fisso i suoi occhi armati di un'oscura determinazione, quasi iniettati di collera. Dico che va bene. M'impressionano la necessità, il fuoco nel suo sguardo.<sup>535</sup>

Una relazione, la loro, che, dato il suo essere vissuta nella morbosa discrezione, non viene legittimata, sia dal mondo esterno, sia da Thomas stesso, il quale alternerà, con Philippe, momenti di passione accecante a lunghi periodi di lontananza silenziosa e all'apparenza ostile. Tanto prepotente è la necessità di mantenere aderente al volto una maschera convenzionale che Thomas arriverà addirittura a instaurare una relazione con una ragazza, abbandonando Philippe a convivere con il proprio stato di prostrazione emotiva:

Peccato che tutti i miei principi crollino in un istante, l'istante in cui la ragazza salta al collo di Thomas.

Perché quella scena è la prova di una vita vissuta al di fuori di me. E mi scaraventa nel vuoto, nell'inesistenza, nel modo più crudele.

Perché mostra ciò che di solito mi viene tenuto nascosto.

Perché racconta il fascino del ragazzo tenebroso e il numero di tentativi necessari per potersi avvicinare a lui.

Perché offre un'alternativa al ragazzo confuso, tormentato.

In realtà non sopporto l'idea che potrebbero portarmelo via. Che potrei perderlo.

Scopro – povero imbecille – il bruciore del sentimento amoroso.<sup>536</sup>

Il legame tra Philippe e Thomas riceverà una battuta d'arresto alla fine dell'estate quando, dopo aver superato gli esami di maturità ed essere partiti ognuno per un viaggio – chi per l'Île de Ré con la famiglia, chi in Spagna –, il protagonista scoprirà che il proprio amato non tornerà più:

---

<sup>535</sup> Ivi, p. 40.

<sup>536</sup> Ivi, pp. 88-89.

Quando torno a Barbezieux, attorno a Ferragosto, chiamo T. Mi risponde sua sorella, Nathalie, quella che studia per diventare segretaria. È lei che mi dice, con voce piatta: è rimasto in Spagna, abbiamo dei parenti lì, non so se lo sa (mi dà del lei, non ha idea di chi sia, parla in modo distratto, la immagino occupata a fare altro: mettersi lo smalto sulle unghie, pettinarsi), gli hanno offerto un lavoro e ha accettato, non voleva continuare a studiare, allora qui o lì non fa differenza.<sup>537</sup>

Philippe, come accade alla fine di ogni grande amore, prima si strugge nel dolore, poi riprende a vivere la sua inerte vita assecondando le aspettative riposte in lui, concludendo la prima parte del romanzo con il tentativo di dimenticare Thomas:

Sono il ferito che i soccorritori estraggono da un ammasso di lamiere, trasportano in fretta su una barella, sballottano in ambulanza, depositano al pronto soccorso di un ospedale, affidano alle cure di un medico, il ferito grave che viene operato d'urgenza perché perde molto sangue, ha gli arti spezzati, lesioni, poi sono il superstite salvato, ricucito, ingessato, che si sveglia lentamente dall'anestesia, ancora sotto l'effetto del cloroformio, ma già preda dei dolori che riaffiorano, il ricordo del trauma, e infine il convalescente disorientato, senza punti di riferimento, senza forze, senza volontà, che a volte si chiede se non sarebbe stato meglio morire sul colpo, ma che guarisce, poiché capita spesso che si guarisca.

[...] A settembre lascio Barbezieux. Entro nel pensionato del Lycée Michel de Montagne di Bordeaux. Accedo alla *prépa* di economia. Inizio una nuova vita. Quella che è stata scelta per me. Soddisfo le speranze che sono state riposte in me, mi piego all'ambizione che si nutre per me, imbocco la strada che è stata tracciata. Rientro nei ranghi. Cancello Thomas Andrieu.<sup>538</sup>

La seconda parte del romanzo proietta il lettore nuovamente nel 2007, completando la sequenza lasciata in sospeso all'inizio del libro. Si scopre così che l'“immagine che non può esistere” scorta da Besson appartiene al figlio di Thomas, Lucas, «la copia perfetta di [suo] padre».<sup>539</sup> I due decidono così di bere un caffè assieme, momento nel

---

<sup>537</sup> Ivi, pp. 102-103.

<sup>538</sup> Ivi, pp. 103-104.

<sup>539</sup> Ivi, p. 109.

quale Philippe cerca di carpire a Lucas informazioni riguardo la vita di Thomas durante la sua «parentesi spagnola».<sup>540</sup> Philippe scopre dunque che il suo antico amore si è dedicato con abnegazione al lavoro («si stordisce di fatica»<sup>541</sup>), ha conosciuto una ragazza di nome Luisa che di lui rimane incinta; i due, spinti più dall'incombente nascita che non dall'effettivo sentimento reciproco, si sposano, spinti dalla volontà della famiglia di Thomas:

E Thomas, in tutto questo? Non si ribella, ne sono convinto. Non è possibile (sono così potenti quelli che gli dicono ciò che *deve* fare, lo sovrastano). Ma forse non ne ha neanche voglia (sono così felici; suo padre pensa: mio figlio non abbandonerà la terra, sua madre si compiace che suo figlio ripeta la storia a vent'anni di distanza: sposarsi con la ragazza spagnola). In fondo la sorte ha deciso per lui, la accetta, rassegnato. Forse si dice: è un segno del destino, questa concatenazione di circostanze è stata necessaria per sfuggire al traviamiento, per far rientrare tutto nell'ordine. Le nozze vengono celebrate in primavera.<sup>542</sup>

Philippe, in questa conversazione, viene a conoscenza inoltre che Thomas, nonostante i tanti anni passati, non l'ha mai dimenticato, non l'ha perso di vista, seguendo alla televisione le interviste rilasciate da Besson all'uscita di ogni suo nuovo libro («[Lucas] più che la trasmissione guardava suo padre con gli occhi inchiodati allo schermo. [...] Dice: leggeva i suoi libri, lui che non ne aveva mai letto uno»<sup>543</sup>). Lucas lascia al protagonista anche il numero di telefono del padre, che però non verrà mai utilizzato («Non chiamerò mai Thomas. [...] Neanche Thomas chiamerà mai»<sup>544</sup>). Lucas e il protagonista si salutano alla stazione, concludendo questa seconda sezione del romanzo.

L'ultima parte, invece, quella che si svolge nel 2016, vede Besson-personaggio organizzare un altro incontro con Lucas, nel quale il protagonista viene a conoscenza della recente scomparsa di Thomas:

---

<sup>540</sup> Ivi, p. 112.

<sup>541</sup> *Ibidem*.

<sup>542</sup> Ivi, p. 115.

<sup>543</sup> Ivi, p. 124.

<sup>544</sup> Ivi, pp. 127-128.

Subito – ci vogliono solo due o tre secondi, è molto breve, ma spettacolare –, dall'ombra che gli oscura il volto, dallo sbattere veloce delle palpebre, dal nervosismo improvviso delle mani, dalla tristezza, intuisco che è avvenuta una disgrazia.

*Capisco di che disgrazia si tratta.*

Cerca le parole. E io non voglio che le pronunci. Non voglio sentirle. Si possono rifiutare le parole che feriscono, come un cavallo rifiuta di saltare l'ostacolo.

Anticipo quelle parole dolorose, dico: quando è successo?

Lui dice: quindici giorni fa, sono tornato subito.

Racconta il boato di quella notizia inattesa, una chiamata nel cuore della notte, il fuso orario, lo sbigottimento, lo strano brusio nell'orecchio, ha chiesto che lo ripetessero per essere certo di aver capito bene, era inutile, chiaramente, ma ne aveva bisogno.<sup>545</sup>

Grazie al racconto di Lucas si scopre che Thomas si è suicidato («[Lucas] dice: mio padre si è impiccato. L'hanno trovato appeso nel suo fienile»<sup>546</sup>), e viene offerto un breve resoconto degli ultimi anni della sua vita, nei quali aveva abbandonato la famiglia («non una parola, non una chiamata, neppure il minimo segnale»<sup>547</sup>), rintanandosi nel silenzio – probabilmente vissuto con un altro uomo – per otto anni, per poi tornare a vivere in una fattoria vicino la sua vecchia casa fino alla sua prematura e voluta dipartita. La sequenza narrativa si conclude con la lettura da parte di Besson di una lettera dell'agosto del 1984 («il biglietto di addio che non ha mai scritto»<sup>548</sup>) rinvenuta in casa di Thomas da Lucas, il quale chiede al protagonista, retoricamente, di raccontare quella storia:

È lui a riprendere la parola: e lei? Scriverà di questa storia, vero? Non potrà farne a meno.

Ripeto che non scrivo mai della mia vita, che sono un romanziere.

Sorride: un'altra delle sue bugie, vero?

Sorrido a mia volta.

Dico: me lo permetti? Mi permetti di scrivere questa storia?

---

<sup>545</sup> Ivi, pp. 133-134.

<sup>546</sup> Ivi, p. 137.

<sup>547</sup> Ivi, p. 143.

<sup>548</sup> Ivi, p. 151.



Dice: io non ho niente da proibire.<sup>549</sup>

### 1.5 *Au certain Paul Darrigrand (Un certo Paul Darrigrand)*

*Non mentirmi* non è l'unica opera nella quale a raccontarsi, mettendosi a nudo, è lo stesso Besson. Un paio d'anni più tardi la stesura del romanzo che vede Thomas Andrieu come bersaglio dell'amore del protagonista, nel 2019, esce un'altra storia – un'altra trasposizione di stampo diaristico – di desiderio e giovinezza – in Italia pubblicata sempre presso la casa editrice Guanda – che vede concretizzarsi nuovamente la rappresentazione di un sentimento impossibile, tormentato, altalenante e assoluto.

Questa volta il lettore entra – grazie al ritrovamento di una foto in un vecchio baule dei ricordi («I due ragazzi sulla vecchia immagine siamo Paul e io»<sup>550</sup>) – nel passato di Besson a partire dal 1988; si è a Bordeaux («In settembre, quindi, mi stabilisco a Bordeaux. O anzi, ci ritorno»<sup>551</sup>), ad assistere ad un anno universitario del giovane Philippe, il quale incappa in *un certo Paul Darrigrand*: uno studente di qualche anno più grande, a volte sicuro di sé, altre volte inquieto e malinconico; quello che si potrebbe definire insomma un “altro Thomas Andrieu”. Gli sguardi, un pranzo veloce, una passeggiata ed ecco che nasce la loro relazione emozionante e turbolenta: «Paul si siede, con negligenza posa il vassoio praticamente vuoto davanti a sé, sogghigna e alla fine mi tende la mano: “Paul Darrigrand”. La nostra storia è iniziata».<sup>552</sup>

Relazione la quale troverà il proprio apice («A lungo ho pensato: un secondo ha deciso tanto della mia vita»)<sup>553</sup> durante una vacanza fatta assieme ad un gruppo di amici all'Île de Ré, «il luogo della beatitudine»:<sup>554</sup> «Nella mia vita conoscerò luoghi che mi piaceranno infinitamente, che mi toccheranno nel profondo, [...] ma nulla avrà mai una forza uguale. Perché l'amore per l'isola è il ricordo dei giorni felici, e la nostalgia dei giorni felici. C'è qualcosa di più forte?».<sup>555</sup>

---

<sup>549</sup> Ivi, p. 154.

<sup>550</sup> P. Besson, *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 9.

<sup>551</sup> Ivi, p. 25.

<sup>552</sup> Ivi, p. 30.

<sup>553</sup> Ivi, p. 67.

<sup>554</sup> Ivi, p. 75.

<sup>555</sup> Ivi, p. 60.

Il loro sarà un legame intessuto su momenti rubati, su rapporti clandestini e sull'incapacità di rispondere ai dubbi che continuano a presentarsi:

Ma subito sorge una domanda, una domanda che è stata posta sin dal primo istante senza mai essere formulata, e che ridiventa bruciante: com'è la sua sessualità, esattamente? Gli piacciono entrambi i sessi? Li coltiva entrambi? O ne preferisce uno? E in questo caso, quale? Gli piacciono di più gli uomini e ottiene dalle donne una rispettabilità sociale e la possibilità di una discendenza? O preferisce le donne e cerca negli uomini una diversione, il brivido della trasgressione?<sup>556</sup>

E subito (sì, ho cominciato a farmi domande sin da quella prima mattina, non ho perso tempo) mi pongo un'altra questione: si tratta di un semplice adulterio o di una storia vera? Lo so, è una questione di una banalità scoraggiante, quasi mi vergogno a formularla, me ne faccio una colpa; è l'interrogativo di tutte le amanti di uomini sposati.<sup>557</sup>

In tutto ciò non è da dimenticare il fatto che Paul è sposato con una donna («In quel momento, come se stesse pronunciando una banalità, dice: mi aspetta mia moglie»<sup>558</sup>), Isabelle, che il protagonista avrà modo di conoscere ed incontrare più volte lungo l'arco della narrazione:

Nel corso della cena Paul non dice quasi nulla, si tiene in disparte. Ma alla fine dovrò ammettere che la sua speranza non era che divenissi amico della sua compagna, così da placare il turbamento che mi provoca, né di mostrarmi la sua quotidianità per farmi ammettere l'impossibilità di una relazione tra noi due. Lui persegue altri obiettivi, meno nobili e soprattutto più egoisti: assicurare la moglie (no, non sono un pericolo) e valutare le forze in campo ponendole l'una al cospetto dell'altra (per vedere se io sono un palloncino pronto a sgonfiarsi, un'illusione destinata a svanire o se, al contrario, posso divenire una possibilità interessante).

Quando, ormai a tarda notte, mi riaccompagna al portone a piano terra, le sue domande hanno trovato risposta, anche se io non lo so ancora.<sup>559</sup>

---

<sup>556</sup> Ivi, p. 86.

<sup>557</sup> Ivi, p. 70.

<sup>558</sup> Ivi, p. 35.

<sup>559</sup> Ivi, p. 53.

Ad aggravare la situazione c'è poi la malattia di Philippe («E così *cadro* ammalato subito dopo essere *inciampato* nell'amore»<sup>560</sup>), la quale occuperà un'ampia porzione del romanzo:

Chiedo: ma questa cosa ha un nome? Il dottore aggrotta le sopracciglia. Allora mi spiego meglio: questa malattia.

Risponde: si chiama trombocitopenia. Subito mi sembra un nome orribile. Stupidamente avrei preferito un nome proprio, o una sigla.

Cerco rassicurazioni: è contagiosa? Il medico sorride (mi stupisce, il suo sorriso, ma riesce anche a tranquillizzarmi): no, no, non è contagiosa.

Lo guardo in faccia: e ora cosa succede? Lui è tranquillo: si attendono i risultati, poi invierò la sua cartella clinica completa al reparto di ematologia dell'ospedale Saint-André, sono i più adatti per il suo caso, e presto la convocheranno. Mi stupisco: devo essere ospedalizzato? Si corregge: lei sarà preso in carico da degli specialisti, io sono un medico generico, come sa. Protesto: ma io sto benissimo. Lui mi fissa, forse seccato, e poi, lentamente, dice: deve capire una cosa... lei è a rischio permanente di emorragia. E ripete le ultime quattro parole.

Mi arrendo: quanto le devo? Con voce neutra mi comunica un ammontare. Si paga anche per le brutte notizie.

E poi? Lascio l'ambulatorio medico con la mia prescrizione in mano.<sup>561</sup>

Come previsto, da quel momento la mia esistenza si divide in due tempi ben distinti: il *tempo sociale* e il *tempo medico*. Durante il primo assisto alle lezioni, preparo il mio avvenire, bevo con la gente della mia età, mi dedico ai miei amori clandestini. Durante il secondo obbedisco a dei camici bianchi, tento di salvare il salvabile, frequento i morenti, sto sdraiato da solo in un'oscurità temperata dal candore abbagliante di un corridoio. Il giorno e la notte. I due tempi non sono in rapporto l'uno con l'altro. Io stesso sono due persone. Nel primo caso sono spensierato, innamorato. Nell'altro sono sottomesso, ansioso. Queste due persone non si conoscono. Non si parlano.<sup>562</sup>

---

<sup>560</sup> Ivi, p. 121.

<sup>561</sup> Ivi, p.103.

<sup>562</sup> Ivi, p. 121.

Philippe sopravvivrà alla malattia («Mi dico: riprendo il controllo della mia vita»<sup>563</sup>) ma ciò che non riuscirà a rimanere in vita è l'amore che lo lega a Paul, il quale sceglierà di restare con Isabelle, nonostante le abbia raccontato la verità:

La prima cosa che mi viene in mente è: non sono io il prescelto, io sono quello che non è stato scelto. Rivivo quella maledizione.

Poi: il bacio sulla cicatrice, allora, era un bacio d'addio?

Cosa provo? Rabbia e frustrazione. Perché ero convinto, assolutamente convinto, che *saremmo stati felici insieme*.

[...] Per ultimo, ho pensato: era paura, paura dell'amore, paura della felicità. Lo so che quest'ultima spiegazione è un po' troppo romantica, e mi assegna il ruolo migliore. Però non sarebbe giusto escluderla senza considerarla. E sì, la paura della felicità esiste, credo.<sup>564</sup>

Come si è detto sono molti i punti di contatto con *Non mentirmi*, basti guardare i numerosi richiami all'interno delle pagine rivolti a Thomas Andrieu: «il grande amore passato per Thomas Andrieu (un amore votato al segreto, anche dopo anni, benché mi divorasse e mi avesse divorato)»;<sup>565</sup> «Mi ricordo di Thomas Andrieu, durante l'inverno dei miei diciassette anni, che mi dava lo stesso genere di imperiosi appuntamenti»;<sup>566</sup> «lui mi mente, e mente se stesso, in realtà la compagnia che preferisce è quella degli uomini, sicuro, solo che ha fatto come tanti altri, come Thomas Andrieu, si è mutilato, è rientrato nella normalità della maggioranza per garantirsi una vita tranquilla». <sup>567</sup> Inoltre viene esplicitamente citato il romanzo precedente a *Un certo Paul Darrigrand*, creando un ponte tra le due opere, nonché tra i due tempi distinti di vita dell'autore:

(Strana coincidenza: nel momento in cui scrivo queste righe ricevo una lettera firmata da... Jean-Jacques Goldman: ha letto *Non mentirmi*, dice che ne è rimasto «sconvolto». Subito penso: l'ho tanto attesa, questa lettera. Cioè, non questa lettera, ovviamente, ma, diciamo: delle parole venute da lui. Perché gli avevo scritto, una volta, come si invia un messaggio in una bottiglia, e lui non mi aveva risposto. Per

---

<sup>563</sup> Ivi, p. 172.

<sup>564</sup> Ivi, pp. 180-181.

<sup>565</sup> Ivi, p. 31.

<sup>566</sup> Ivi, p. 54.

<sup>567</sup> Ivi, p. 87.

spiegarmi il suo silenzio avevo finito per convincermi che fosse impegnato in qualche cosa che non gli lasciava il tempo di rispondere. Rivedo il ragazzo che ero, armato di un'ostinata speranza, irragionevole. Non sono più lui, da molto tempo, ma l'emozione che provo ora è intensa come quella che avrei provato allora. Tuttavia è diversa, questa emozione. Oggi è gratitudine. Ieri sarebbe stata un'allegria, un'esultanza, avrebbe nutrito l'illusione che esistesse tra noi un legame particolare. Sono passati trent'anni.)

Infine, è lo stesso Besson a smascherarsi, a confermare il fatto che autore e personaggi siano fusi assieme nel corso della narrazione, grazie ad una sequenza testuale dedicata alla malattia:

Giunto a questo punto della storia è sicuramente utile chiarire a chi non mi conosce o non ha letto tutto ciò che ho scritto (cioè la stragrande maggioranza) che ho già parlato della mia malattia, tanto tempo fa. Lo feci nel 2001, in un libro intitolato *Son frère*. Ho creato un romanzo di pura invenzione con una realtà vissuta nella mia giovinezza.

In esso racconto che un giorno di primavera ricevo una telefonata dal mio fratello maggiore, il quale mi dice di essere appena stato dal medico. Gli hanno annunciato che soffre di una trombocitopenia, e chiede a fratello minore (cioè a me) di stargli vicino in questa prova. Cominciano i giorni in ospedale, le terapie, pesanti, che falliscono tutte una dopo l'altra e sconvolgono le esistenze. Il malato si separa dalla compagna e avanza verso l'ineluttabile. Nel corso di quel tempo io, il narratore, tengo un diario di questa marcia verso l'abisso. I due fratelli finiscono per rifugiarsi nella casa della loro infanzia, situata nell'isola di Ré. Il maggiore scompare, anticipando la morte ormai prossima.

Nel libro, mi sono assegnato la parte del fratello in salute. Tuttavia, il testo è scritto in modo che il lettore si convinca di avere tra le mani un racconto autobiografico, una testimonianza, al punto che dopo la pubblicazione del libro mi è stata posta sistematicamente questa domanda: ma è una storia davvero accaduta?

Ogni volta rispondo la stessa cosa (ho elaborato minuziosamente la formula che impiego): ho davvero un fratello maggiore, ma non ha mai sofferto di quella malattia ed è vivo e vegeto. Il che non è altro che la verità (insisto: nella risposta alla domanda io non mento).

Tutti provano un grande sollievo (alcuni, tuttavia, restano delusi, senza ammetterlo; preferiscono le storie vere). E tutti, quindi, credono che mi sia inventato ogni cosa. Non faccio nulla per dissuaderli. In realtà mi sono limitato a trasportare, trasformare, rigirare, ho invertito i ruoli, poi ho aggiunto un segreto riferito da uno strano vecchio, giusto per confondere le tracce (e così mi sono guadagnato i galloni di romanziere). Ricevo i complimenti per la mia fervida immaginazione, collegata a una grande precisione. Accetto i complimenti. Ma sono immeritati. Altri però potrebbero pensare che sono meritati comunque. A volte la frontiera è così labile. Oggi, vi mostro l'altro lato della storia. La realtà dietro la finzione.<sup>568</sup>

---

<sup>568</sup> Ivi, pp. 110-112.

## Capitolo II

### Uomini soli

Nel momento in cui, prima con la propria vita e poi con la propria opera, si sceglie di abbracciare la tematica non solo dell'omosessualità, ma del “diverso” in genere («il tema della solitudine, del sentirsi abbandonato, diverso dagli altri (una sensazione che qualunque adolescente consapevole della sua identità omosessuale conosce fin troppo bene) lo domina»<sup>569</sup>), è comune che questa venga affrontata attraverso la narrazione delle varie forme in cui tale diversità si declina nel legame indissolubile che stringe con la solitudine:

[...] la solitudine si accompagna a un forte desiderio di liberarsene; cosa che non può essere raggiunta con la sola forza di volontà o limitandosi a uscire di più, ma sviluppando relazioni strette. Più facile a dirsi che a farsi, specie per le persone la cui solitudine nasce da un lutto, da una forma di esilio o da un pregiudizio, che hanno dunque ragione di temere o di diffidare del rapporto con gli altri, oltre che di desiderarlo.

[...] più una persona vive in solitudine, più perde la capacità di navigare le correnti sociali. La solitudine cresce intorno a questi individui come la muffa o un manto invernale, un profilattico che inibisce il contatto indipendentemente da quanto lo si desidera. La solitudine è a crescita continua: si estende e si perpetua. Una volta che aderisce è veramente difficile liberarsene.<sup>570</sup>

Nonostante i profili peculiari che la solitudine assume per ciascun individuo, essa si vede generalmente scissa in due modi diversi di venire intesa. Da un lato la solitudine rappresenta quella condizione per la quale il soggetto si percepisce nel ruolo di *outcast*

---

<sup>569</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 60.

<sup>570</sup> O. Laing, *The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*, London, Picador, 2016; trad. it. *Città Sola*, Milano, Il saggiatore, 2018.

(«diverso, emarginato, incazzato, laterale o trasversale, [...] esotico, meraviglioso, inusuale, personale, individuale»<sup>571</sup>), di entità lontana e spettatrice del mondo che la circonda: «un mondo a parte che non ha niente a che vedere con l'ambiente circostante, un microcosmo autonomo che sopravvive a dispetto della cornice esterna»;<sup>572</sup> un Io alienato nella e a causa della sua diversità («La sua omosessualità è lo specchio della sua malinconia appunto la sua diversità lo pone in mezzo agli altri personaggi come una presenza quasi aliena»<sup>573</sup>):

Si sarebbe sentito in contatto con tutti i suoi coetanei, [...] li avrebbe trovati solo per rendersi conto che la propria vita si sarebbe giocata in solitudine e avrebbe potuto unirsi agli altri unicamente attraverso l'esercizio solitario e distanziato di una pratica vecchia quanto il mondo: la scrittura. Avrebbe capito che non sarebbe mai stato un protagonista, ma semplicemente un osservatore.<sup>574</sup>

Il soggetto approda così alla diretta conseguenza di realizzare «storie di anime senza riposo che alla fine si ritrovano sempre sole e odiano stare sole perché è la compagnia di sé stessi che non si sopporta»:<sup>575</sup>

Il profilo notturno di Milano entrava dai larghi vetri con gli indistinti bagliori della metropoli: i fiumi, i chiarori, le insegne pubblicitarie, le luci rosse e arancioni e azzurre. Mi fissai su quelle luci. Sentii crescermi dentro un'inquietudine nuova e strana. [...] Per anni avevo inseguito quelle luci desiderando più di ogni altra cosa di essere io un faro, un punto luminoso nella notte. E invece ancora, a ventisette anni, dovevo accontentarmi di ammirarle da lontano, dall'altra parte, attraverso i cristalli di una finestra.<sup>576</sup>

Questo tipo di “vissuto separato al di qua della finestra” non può far altro che concentrare l'attenzione dell'Io su tutti quegli aspetti che enfatizzano il suo essere

---

<sup>571</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 100.

<sup>572</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 151.

<sup>573</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 495.

<sup>574</sup> Ivi, p. 23.

<sup>575</sup> A. Acimán, *Call Me by Your Name*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007; trad. it. *Chiamami col tuo nome*, Milano, Guanda, 2008, p. 109.

<sup>576</sup> P.V. Tondelli, *Rimini*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 23-24.



etichettato come diverso, spesso provocando in lui la ricerca di un gruppo ristretto di individui diversi – e simili – quanto lui: una minoranza nella quale rifugiarsi, identificarsi e possibilmente dare sfogo alla libera espressione di sé:

La consapevolezza di sé e della propria diversità come persona è anche scoperta di solitudine e del difficile relazionarsi agli altri. Nondimeno, il primo istinto rimane quello di stringere nuove amicizie [...] Il bisogno di sentirsi parte di una comunità è quindi sempre dominante. [...] Far parte di un gruppo si arricchisce ora di una nuova consapevolezza, che è quella di essere tante singole unità accomunate dalla stessa storia.<sup>577</sup>

D'altro canto, contraltare a questa condizione di escluso, la solitudine viene vista come un valore, un'opportunità di sviluppo umano ed artistico: solo nel distacco dal mondo il soggetto si sente «protetto dalla [sua] solitudine»:<sup>578</sup> «Beata solitudo, vera beatitudo... La mia compagnia me la faccio qui... È una compagnia mentale»:<sup>579</sup>

Ma io conosco anche l'immensa completezza di questa mia solitudine, le orecchie attente, gli occhi sempre presenti, la concentrazione, le illuminazioni interiori quando non hai nessuno all'infuori di te da mettere al corrente di una scoperta [...]. Fin quando avrò fiato in gola e forza nelle gambe, e le mie braccia riusciranno a trascinare un sacco, difenderò questo mio diritto di essere solo – uno come tanti – nella mia completezza.<sup>580</sup>

Voglio che la mia solitudine sia rispettata. Se sono solo, non per questo sono un uomo a metà. Non per questo ho bisogno di petulanti eserciti della salvezza che vengano a disturbarmi. Non sono sposato, non credo all'istituzione familiare, sono debole come tutti, e fragile ed emotivo. Ma so stare solo.<sup>581</sup>

---

<sup>577</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in "Seminario Tondelliano", Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2001, p. 16.

<sup>578</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 100.

<sup>579</sup> Ivi, p. 258.

<sup>580</sup> Id., *L'abbandono*, cit., p. 140.

<sup>581</sup> Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 380.

Il soggetto trova dunque la condizione ideale per potersi indagare, «condizione di prammatica per lasciare affiorare i ricordi»,<sup>582</sup> per far maturare i propri “moti dell’anima”, rendendoli manifesti attraverso i migliori prodotti della propria creatività («E alla fine rimani solo. Ricordo che questo mi aveva sempre spaventato, ma vi dirò una cosa, ragazzi, più divento vecchio, più sapere che sono solo diventa un sollievo»<sup>583</sup>).

Tondelli, grazie alla forte ispirazione pervenuta da Isherwood, deve la sua fama principalmente, nonostante le diverse opere pubblicate, a quelli che si potrebbero definire i referti della propria solitudine che, come si ha già avuto modo di appurare, combinano aspetti reali della vita con costrutti finzionali dell’opera. L’autore correggese poi, nella sua profonda disamina della «scoperta della solitudine»,<sup>584</sup> diventa modello a sua volta, come si avrà modo di analizzare per quanto concerne il caso di Besson.

## 2.1 L’Io che vive: la solitudine nel mondo

Inizieremo la nostra indagine a partire dal “moto a Tondelli”, quello cioè che vede Isherwood diventare uno dei maestri ai quali lo scrittore correggese si è ispirato, «dei quali lo scrittore possiede tutte le opere, spesso in più edizioni e [...] sia in traduzione italiana che francese».<sup>585</sup>

Leggendo le biografie dei due autori, non è difficile riscontrare parecchi punti di contatto – a volte dei veri e propri ricalchi – tra la vicenda di Isherwood e la storia di Tondelli: entrambi immersi nel problematico rapporto con la propria omosessualità, fortemente influenzati dalla passione e dalla dedizione per il mondo del cinema, scrittori e portavoce – in particolare con i primi libri – delle generazioni più giovani e sovversive, molto legati al viaggio ed alla trasposizione di questa tematica nelle proprie opere, protagonisti di un avvicinamento ad una profonda dimensione religiosa; soprattutto, però, entrambi uomini che hanno fatto proprio il tema della solitudine, il quale fa da sfondo a tutta la loro storia artistica ed umana.<sup>586</sup>

---

<sup>582</sup> P. Mauri, *Libertino innamorato*, in “La Repubblica” 2 giugno 1989, p. 32.

<sup>583</sup> D. Leavitt, *Equal Affections*, New York, Viking Press, 1989; trad. it. *Eguali amori*, Milano, Mondadori, 1989, p. 330.

<sup>584</sup> P.V. Tondelli, *L’abbandono*, cit., p. 141.

<sup>585</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 151.

<sup>586</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Tondelli cfr. P.V. Tondelli *Camere separate*, cit.; *Un weekend postmoderno*, cit.; *L’abbandono*, cit.; tra le opere di C. Isherwood cfr. C. Isherwood, *A Single Man*, cit.; tra le opere di P. Besson cfr. P. Besson, *Non mentirmi*, cit.; *Un certo Paul Darrigrand*, cit.; sugli

Considerando che Tondelli nasce quando Isherwood ormai aveva già raggiunto la fama grazie ai suoi romanzi berlinesi, si può ipotizzare che lo scrittore correggese, negli anni della sua formazione, abbia preso Isherwood come proprio modello di vita e prototipo letterario. Questo suggerimento non dovrebbe comunque lasciare stupiti, dato che sono molti i critici<sup>587</sup> che hanno riscontrato nella figura e nell'opera di Tondelli una forte influenza dello scrittore inglese. Fontana, parlando dello stile, afferma questo:

A ben guardare, lo stile di Tondelli contiene anche una risposta. Perché sa essere di una esattezza strabiliante, malinconico e luminoso come pochi altri, eppure sempre cosciente della sua diversità e modernità; forgiato dalla commistione di materiali extraletterari e classicome Roland Barthes, Ingeborg Bachmann o Christopher Isherwood, dalla beat generation e dalla passione per il rock.<sup>588</sup>

Gastaldi, poi, per esempio, accosta l'estetica camp tondelliana a quella introdotta proprio dallo scrittore inglese:

La prima apparizione della parola "camp" in un testo letterario è del 1954, nel romanzo *The World in the Evening*, in cui lo scrittore gay Christopher Isherwood, stanco di sentire abusarne i suoi amici gay, lo inserisce in un gustoso e ironico dialogo in cui il protagonista Stephen cerca di indovinare chi o cosa è "camp" e Charles, personaggio secondario, gli risponde commentandone le proposte, per concludere alla fine che si tratta di qualcosa di difficile da definire e che si può solo afferrare intuitivamente, tanto che non capisce come facciano i critici a utilizzarlo.<sup>589</sup>

In particolar modo, facendo riferimento a *Camere separate*: «era un grande scrittore introspettivo e intimista, alla Isherwood»<sup>590</sup>, o, riguardo al romanzo, «*Camere separate* è il libro di uno scrittore autentico, [...] forte di una educazione (Kerouac, Isherwood,

---

aspetti bibliografici cfr. M. Faraone, *Un uomo solo*, cit.; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; come profili critici cfr.; *Il romanzo, la critica*, cit.; G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit.; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit.; L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.; M. Di Pasquale, *L'Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, cit.

<sup>587</sup> G. Cerchi, G. Pampaloni, G. Picone, G. Dall'Orto, S. Gastaldi.

<sup>588</sup> G. Fontana, *Perché facciamo ancora i conti con Tondelli*, in "Internazionale", 12 settembre 2015.

<sup>589</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 322.

<sup>590</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 22.

Bachmann)»<sup>591</sup>. Per di più, è lo stesso Tondelli a corroborare questa teoria in *Camere separate*, dove non nasconde e riporta più volte il nome di Isherwood: «Si va da Chez Maxim's, direbbe Christopher Isherwood, già bendisposti»<sup>592</sup>, «Quando invece vide presentarsi alla sua porta solo il biondo Chester, Auden passò nell'altra stanza e sibilò a Isherwood, con cui divideva l'appartamento [...]»<sup>593</sup>, e, ancora, «quando alle tre del mattino, o alle cinque, annaffia abbondantemente del suo rum preferito il ghiaccio nel bicchiere di cristallo-Christopher Isherwood [...]»<sup>594</sup>.

Uscendo poi dai confini di *Camere separate*, sono molte le occasioni nelle quali Tondelli richiama il nome di Isherwood all'interno delle proprie opere: per esempio otto sono le occorrenze in *Un weekend postmoderno* (pp. 163, 295, 370, 399, 455, 469, 548, 563); o ancora, in *Dinner Party*, viene offerto un rapido scorcio sulla lettura di Isherwood tra i commensali («“Sai, Tommy, sto ‘Aisherwood’”. “Ishewrood, caro. Cristopher Isherwood”»<sup>595</sup>); infine, in *L'abbandono*, Tondelli ipotizza addirittura di poter riscrivere il finale di *A Single Man*:

È morto Christopher Isherwood. In questo modo Pier riscriverebbe il finale di *A Single Man*: “Quell'entità che per ottantadue anni si è chiamata Christopher Isherwood si è separata da un corpo sfibrato, che giaceva a letto da tempo e che si chiamava anch'esso Christopher Isherwood. Tutto è ora parente della spazzatura in cortile. Bisognerà sollecitamente portar via entrambi e provvedervi”.<sup>596</sup>

Insomma, appare evidente non solo come Tondelli conoscesse a fondo la figura dell'autore inglese, ma come lo elevasse a proprio maestro letterario e mito – o, per meglio dire, anti-mito – personale.

Il primo grande punto di contatto tra i due – nonché prima forte declinazione della solitudine nella loro vita –, come si è detto, è il problematico rapporto che entrambi instaurano con la propria omosessualità: da un lato Isherwood che in tutto l'arco della sua gioventù non lascia trasparire alcun indizio riguardo al suo orientamento sessuale, questo

---

<sup>591</sup> G. Picone, in “Il Mattino”, 20 giugno 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., p. 287).

<sup>592</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 1989, p.16.

<sup>593</sup> Ivi, p. 17.

<sup>594</sup> Ivi, p. 94.

<sup>595</sup> Id., *Dinner Party*, cit., p. 30.

<sup>596</sup> Id., *L'abbandono*, cit., p. 131.

perché «benché abbia ammesso con se stesso la propria inclinazione sessuale, è più restio a renderla pubblica e a metterla per iscritto nelle sue opere»<sup>597</sup>; egli arriverà però a considerare «l'omosessualità come ribellione nei confronti dell'establishment»<sup>598</sup> e a renderla nota con *Christopher And His Kind* negli anni '70:

La propria omosessualità è vista da Isherwood come una forma di ribellione nei confronti dell'establishment oppressivo, che costituisce il suo punto di riferimento nella lotta per conoscere se stesso e per rifiutare qualunque comportamento imposto e non sentito; l'omosessualità è vista come “anti-sesso”, “anti-matrimonio”, “anti-famiglia” prima ancora che come inclinazione naturale, nella creazione continua e determinante del suo “anti-mito” anticonformista.<sup>599</sup>

Dall'altro lato c'è Tondelli al quale «l'omosessualità ha dato (attraverso lo “scandalo”) le ali [...], ma poi gli ha tagliato le gambe»<sup>600</sup>. Nonostante Tondelli pochi anni prima di morire sia arrivato anch'esso a considerare «l'esperienza gay [...], una identica voglia di non sottomissione, un'identica istanza di liberazione del desiderio nei discorsi e nei gesti»<sup>601</sup>, per tutta la sua vita è stato «un gay represso che ha rinnegato la cultura gay in nome di una fantomatica e irraggiungibile cultura universale dietro la quale avrebbe celato la mancanza di accettazione della propria condizione»: <sup>602</sup>

Anch'egli, come migliaia di altre persone, è stato vittima di questa “congiura del silenzio”. Vittima perché il prezzo del suo silenzio è stato l'isolamento e l'obbligo di tenersi tutto dentro, vivendo la vita come una quotidiana recita in cui gli altri diventavano nemici perché “potrebbero venirlo a sapere, e allora guai”.<sup>603</sup>

---

<sup>597</sup> Id., *Camere separate*, cit., p.40.

<sup>598</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 41.

<sup>599</sup> *Ibidem*.

<sup>600</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 25.

<sup>601</sup> Frase estrapolata da un discorso di Tondelli del 1983 (qui cit. da L. Prono, *A different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 295).

<sup>602</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 97.

<sup>603</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 27.

E questa esistenza repressa, vissuta nella speranza fallace di poter essere se stessi, traspare anche in alcune pagine dell'opera che lo ha «“ghettizzato” nell'identità di scrittore gay»<sup>604</sup>, *Camere separate* per l'appunto:

Io voglio vivere seguendo la mia natura. Perché la mia libertà deve essere giudicata dalla coscienza altrui? Perché devo essere biasimato per cose di cui rendo grazie? [...] E allora perché devo pentirmi? Io desidero essere felice. Come espiazione mi pare già sufficiente il fatto di dover essere vivo. [...] Io cerco di parlare con sincerità, ma voi negate la mia stessa esistenza.<sup>605</sup>

Silenzio ed isolamento che hanno comportato l'inevitabile solitudine, la quale non solo accompagna lo scrittore correggese lungo il corso della sua vita, ma anche *post mortem*: «l'insistenza della famiglia nel negare che sia morto di Aids»<sup>606</sup> e gli amici che ringraziano per non aver mai saputo la verità («“Gli sono grato, in un certo senso, di aver preteso di non alterare con elementi esterni la nostra amicizia”»<sup>607</sup>), «confermano una volta di più, nel caso ce ne fosse bisogno, la difficoltà che questo scrittore aveva nel rendere pubblico un “privato” percepito come “scandaloso”»<sup>608</sup> ed il fatto che egli fosse un uomo estremamente solo.

Oltre alla definizione di “scrittori gay” che hanno visto attribuirsi nel corso degli anni, sia Isherwood sia Tondelli sono stati considerati scrittori generazionali di quella generazione giovane che ognuno stava sperando nella propria contemporaneità:

La solitudine, la tristezza, la malinconia erano sentimenti che non lo spaventavano. Sapeva che ogni ragazzo della sua età li provava in quello stesso momento. Essere giovani, in quel decennio, significò una cosa importantissima: essere presi in considerazione, avere la consapevolezza che il destino della società si giocava (ed era giocato) sulle proprie spalle. I ragazzi erano la “piazza”. Fu da questo giovanilismo imperante che nacquero, da un punto di vista esistenziale, le

---

<sup>604</sup> Ivi, p. 21.

<sup>605</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 100.

<sup>606</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 24.

<sup>607</sup> Ivi, p. 25.

<sup>608</sup> Ivi, p. 24.

degenerazioni di quegli anni; proprio dal fatto di voler vivere la propria vita (e di essere autorizzati a farlo dalla violenza di stato) come un “assoluto avventuroso”.<sup>609</sup>

Lo scrittore inglese, con l’esperimento di *Mortmere* e la pubblicazione di *All the Conspirators* e di *The Memorial*, riporta sulla pagina il referto di quella «“[...] great war between the old and young” e che altro non è che un contrasto insanabile tra diversi punti di vista»<sup>610</sup>, la quale viene affrontata attraverso i concetti già visti di “Test”, di “Truly Strong Man” e di “Truly Weak Man”, che fomentano la «protesta della nuova generazione nei confronti dell’Inghilterra di “The Others”»<sup>611</sup>, in particolar modo nei confronti di quell’“Enemy” rappresentato dell’establishment inglese; Isherwood dona voce a quei giovani prigionieri «della rabbia e della sofferenza per non aver potuto partecipare alla guerra a causa della giovane età, un problema questo [...] che crea in moltissimi giovani del tempo insoddisfazione, frustrazione e rancore»<sup>612</sup>:

Like most of my generation, I was obsessed by a complex of terrors and longings connected with the idea “War”. “War”, in this purely neurotic sense, meant The Test. The test of your courage, of your maturity, of your sexual prowess: “are you really a man?” Subconsciously, I believe, I longed to be subjected to this test; but I also dreaded failure. I dreaded failure so much – indeed, I was so certain that I should fail – that consciously, I denied my longing to be tested, altogether.<sup>613</sup>

Per quanto riguarda Tondelli, invece, prevalentemente con *Altri Libertini*, egli è stato considerato – ricoprendo i panni dell’anti-mito – «perfettamente rappresentativo degli anni ottanta»<sup>614</sup>: con quel «privatissimo sfogo, [...] esorcismo, [...] atto di cannibalismo verso una realtà di provincia di cui l’autore voleva liberarsi raccontandola»<sup>615</sup> che è la sua prima opera, lo scrittore correggese presta voce a quella «fauna di “alternativi”, femministe, tossici, gay, travestiti, “scoppiati”, che fin lì non

---

<sup>609</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 124-125.

<sup>610</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 54.

<sup>611</sup> Ivi, p. 61.

<sup>612</sup> Ivi, p. 25.

<sup>613</sup> C. Isherwood, *Lions and Shadow*, cit., p. 74.

<sup>614</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 297.

<sup>615</sup> G. Dall’Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 22.

aveva avuto successo»<sup>616</sup>, facendo in modo che «un'intera generazione di giovani [...] elesse Tondelli a suo portavoce»:<sup>617</sup>

In questo sta la generazionalità di Tondelli, nell'aver fatto consapevolmente da collettore stilistico per i gusti di una generazione, quella degli anni ottanta, che proprio guidata dalle sue indicazioni e dalle sue parole ha cominciato ad avvedersi di avere un gusto.<sup>618</sup>

La pulsione – e necessità – giovanile di essere sovversivi che accomuna i due autori, porta loro al «desiderio della fuga»,<sup>619</sup> a considerare «ogni viaggio, ogni partenza, [...] anzitutto come fuga [...] da quel destino»<sup>620</sup> di repressione e solitudine che li avrebbe aspettati se fossero rimasti paralizzati corrispettivamente nell'Inghilterra degli anni '20 e nell'Italia degli anni '80:

Per ogni giovane generazione sembrano però resistere, nella struttura del viaggio, il mito della fuga e il mito della strada, quali vengono delineandosi dalla letteratura e dal cinema americano degli ultimi quarant'anni. Ecco allora l'epopea della strada: folle di giovani in autostop e sacco a pelo che percorrono incessantemente il continente alla ricerca di qualcosa di autentico, un luogo mitico e irraggiungibile in cui fermarsi e costruire un nuovo mondo. Ma questo punto di arrivo non esiste. [...] Il viaggio diventa allora un bisogno di avventura che sfocia non tanto nell'approfondimento di una conoscenza, ma in una fuga senza fine. Se pensiamo a quello che, in termini culturali, significa il mito della droga, non possiamo trascurare questo aspetto: anche la droga è un viaggiare, è un desiderio di avventura e un cedere al fascino della vita per strada, per quanto misera possa essere. La droga è quindi la faccia perversa – poiché sommamente autodistruttiva – dello stesso, identico, mito. A questo punto, il viaggio diventa sempre più un viaggio interiore. In tutto l'underground, la valenza introspettiva del viaggiare prende il sopravvento sul movimento fisico. È importante andare verso l'Oriente per ritrovare un'identità

---

<sup>616</sup> Ivi, p. 21.

<sup>617</sup> *Ibidem*.

<sup>618</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 90.

<sup>619</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 15.

<sup>620</sup> M. Sinibaldi, *So Glad to Grow Older*, in "Panta", *Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Bompiani, 1992 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., p. 295).



occidentale perduta. È importante muoversi per andare dentro se stessi, conoscere il mondo per scoprire la legge universale che ci lega al tutto, alla vita, all'universo.<sup>621</sup>

L'evasione di cui ha dunque bisogno questa generazione di nuovi giovani, gioco-forza contestatari, può e deve essere fisica. Ecco bello e pronto il mito del viaggio: in auto, lungo una *autobahn* verso Nord o verso la Spagna. Ma è un'evasione che può e deve essere soprattutto psicologica, attraverso i rapporti d'amicizia e d'amore quasi morbosi nella loro presenza totalizzante. Un'evasione che può declinarsi anche attraverso comportamenti autolesionistici: l'assunzione di eroina e altre droghe sintetiche.<sup>622</sup>

Per Isherwood questa necessità di evasione si traduce nella sua famosa emigrazione negli Stati Uniti insieme ad Auden. Quello su cui però è importante focalizzarsi è il motivo che l'ha portato alla «sua improvvisa decisione di recarsi, all'inizio del 1929, in una nazione che solo un decennio prima era stata nemica giurata dell'Inghilterra, e in una città sull'orlo del naufragio sociale ed economico, nonché moralmente discutibile nell'ottica del tempo»<sup>623</sup>: Berlino. Oltre al fatto che entrambi viaggiano molto in generale nel corso della loro vita, è in particolar modo il fatto di considerare la città tedesca come meta prediletta ad accumulare i due autori, infatti, anche Tondelli, tra i suoi numerosi itinerari in giro per l'Europa («[...] capì per primo che la “capitale morale” degli anni Ottanta era la provincia italiana, ma fu anche tra i primi a vivere la globalizzazione, o almeno l'Europa, spostandosi di continuo tra Milano, Londra, Bologna, Firenze, Amsterdam e, soprattutto, Berlino»<sup>624</sup>), fa spesso tappa nella capitale teutonica: «“Nei primi anni ottanta il mito di Berlino, del suo punk, delle case occupate di Kreuzberg, dei suoi teatri e della sua drammaturgia, di un modo di vivere disinibito e “facile” appariva come il più radicato presso le giovani generazioni. In tanti siamo andati a Berlino in quegli anni”».<sup>625</sup>

Ciò che magnetizza l'attenzione dei due è il fatto che «Berlino [...] è una vera e propria fucina di stimoli artistici: i giovani intellettuali europei, e inglesi in particolare,

---

<sup>621</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 462.

<sup>622</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 296.

<sup>623</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 73.

<sup>624</sup> G. Papi, *Perché è importante Pier Vittorio Tondelli*, in “Il Post”, 16 dicembre 2016.

<sup>625</sup> Discorso di Tondelli del 1990 (qui cit. da M. Di Pasquale, *L'Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 3).

non possono che restare coinvolti e affascinati»<sup>626</sup>, sperando di poter finalmente entrar a far parte di una comunità che non li faccia più sentire come delle anime sole e smarrite, senza una possibilità di contatto con il mondo:

L'atteggiamento più errato nell'entrare in questa città strana, orgogliosa, dolcissima, languida e, nello stesso tempo, violenta, guerrafondaia e burrascosa, è proprio quello di voler cercare, con i nostri parametri delle mode e dei look, un qualche riscontro della fauna giovanile: atteggiamento sbagliato, in quanto a Berlino non ci si pone il problema di come abbigliarsi o decorarsi o truccarsi. È la città stessa che è un enorme mascherone incipriato.

[...] Una città dolce, facile da vivere, ordinata, piena di umanità

[...] un intrigo di punti di ritrovo che, seppure possono offrire solo un pallido esempio di quella vita notturna e demoniaca che fece di questa città la Sodoma europea degli anni venti e trenta, come ce l'hanno descritta Christopher Isherwood, Kurt Tucholsky, Alfred Dublin – una Sodoma poi, fatalmente, rasa al suolo – dimostra, sostanzialmente la continuità di un modo di ritrovarsi e di stare insieme.

[...] Ma Berlino è una città che ti mette, spietatamente, e nello stesso istante, di fronte a te stesso e di fronte alla follia degli uomini, della guerra, delle divisioni e degli schieramenti politici. Una città in cui puoi ritrovarti, se ti sei perso, o perdisti completamente, se lo vuoi, nell'abbandono languido, venato di tristezza e malinconia che essa ti offre, è una città fatta di cose concrete, di rapporti umani "pesanti" e non frivoli, poiché anche la sua frivolezza nasconde quella particolare pensosità che noi chiamiamo "nordica". È una città culturalmente vivace, aperta, spericolata. È una città in cui puoi andare anche a fondo [...]. E, allora, in questo caso, il tuo cuore batterà con lo stesso impulso infelice di una città che è stata la capitale del mondo e che la storia sembra condannare, allo svanimento; vedrai la gloria e la rovina, il successo e la disperazione, fino ad abbandonarti nelle acque untuose della Sprea e allora conoscerai, pienamente, tutto il languore e tutta la saggezza di questa città; accarezzerei i rami frondosi dei salici che l'acqua trascina e ti ritroverai magicamente un uomo nuovo.<sup>627</sup>

---

<sup>626</sup> Ivi, p. 78.

<sup>627</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 397-400.

Lo stesso Tondelli filtra il suo sguardo rivolto alla città («A Berlino, la dolcezza del vivere esce a un livello puro: la violenza più grande, la dolcezza più estrema»<sup>628</sup>) attraverso il paragone con quanto letto nelle pagine di Isherwood:

C'erano momenti in cui, camminando solitario lungo i vasti marciapiedi di Berlino Ovest, perso fra il traffico veloce e luminoso della sera, poteva anche capirmi di pensare d'essere, a mio particolarissimo modo, felice: momenti, cioè, di pienezza interiore senza la vicinanza e l'appoggio di amanti, amici, gente con cui conversare. Erano la città stessa, il suo freddo, la sua sentimentalità, forse, a portarmi questo genere di sensazioni estremamente raccolte, la città che riusciva anche, per qualche magico istante, a produrre una sorta di illuminazione.

[...] Ma Berlino è una città che ho imparato ad amare (forse le città si amano quando si sedimentano nel cuore sentimenti e atmosfere legate indissolubilmente a quelle strade, a quelle piazze, a quegli odori) anche attraverso l'opera di un autore, Christopher Isherwood. La sua Berlino degli anni venti e trenta è, come sapete, quasi completamente scomparsa, annientata dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, e quel che è rimasto all'Est, come per esempio l'Unter den Linden, ha completamente cambiato aspetto. Di almeno tre luoghi dove ha abitato Isherwood in quegli anni, sono riuscito a trovar traccia; In den Zelten, la via in cui si trovava la primissima abitazione di Isherwood e del suo amico Francis, è tuttora immersa nel verde del grande parco berlinese del Tiergarten, fra le rive della Spree e la nuova Kongresshalle, poi la Wassertorstrasse a Hallesches Tor nominata in *Addio a Berlino*, strada posta all'inizio di Kreuzberg, il quartiere delle case occupate, dell'immigrazione turca, dei punk, degli alcolizzati, dei tossici e dei freakkettoni, allora come oggi il cuore popolare di Berlino. Infine Nollendorfstrasse 17, una via. «né ricca né povera, a ridosso di un cinema e di parecchi caffè». Forse il cinema è il Metropole, ora famosissimo luogo di concerti rock dove, solo qualche settimana fa, si sono esibiti i Bronski Beat.<sup>629</sup>

Per Tondelli poi, Berlino assume dei contorni davvero importanti, è «la città che forse sopra tutte [...] sente affine»:<sup>630</sup>

---

<sup>628</sup> Ivi, p. 299.

<sup>629</sup> Ivi, pp. 562-563.

<sup>630</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 92.

Questo rapporto privilegiato con la metropoli tedesca che ha spinto Fulvio Panzieri a parlare di Berlino come del “luogo dell’anima tondelliana” merita di essere indagato in profondità.

Non solo perché Berlino fa da sfondo ad alcune tra le migliori pagine di Tondelli [...], ma perché è attraverso il contatto con questa città divisa che matura nell’autore emiliano la necessità sempre più pressante di confrontarsi con ciò che si schiude al di là del Muro. Approdato sulle rive della Sprea per la prima volta nel 1983 alla ricerca delle atmosfere decadenti anni '30 descritte da Christopher Isherwood in *Addio a Berlino*, Tondelli viene a contatto con il “laboratorio culturale” e con la vivacità artistica di una città che agli inizi degli anni '80 è un’autentica fucina di talenti.<sup>631</sup>

Berlino è insomma il luogo dell’anima di entrambi gli scrittori, i quali raccontano delle proprie esperienze nella città in molte delle loro opere, basti pensare a *Mr. Norris Changes Train* e *Goodbye to Berlin* per Isherwood, e ad *Altri libertini*, *Biglietti agli amici* e *Camere separate* per Tondelli.

Infine, l’ultimo aspetto preso in esame, e che accomuna i due autori, è quello della sfera religiosa. Per entrambi si può parlare di avvicinamento e conversione – per quanto riguarda Tondelli sarebbe meglio dire riavvicinamento e riconversione – alla religione, nella speranza di riuscire a trovare una risposta al rapporto conflittuale instaurato con se stessi, con gli altri e con la vita in generale; in altre parole, una religione che possa fornire una soluzione alla propria condizione di solitudine. Nella storia di Isherwood si osserva il suo avvicinamento alla religione del Vedanta, anche grazie al fatto che questo tipo di credo afferma che «l’omosessualità [...] non costituisce affatto devianza, ma solo diversità».<sup>632</sup>

Allora ecco il bisogno, molto forte, di una fede: non una fede qualunque, chiaramente, ma una fede in grado di dargli dei nuovi valori nei quali la sua personalità ribelle ed eclettica possa credere, la fede di una minoranza, nuova rispetto all’imposizione sociale del cattolicesimo. [...] un valore aggregante e sostitutivo, in grado di esaltare l’individuo all’interno del mondo che lo circonda. Perché è proprio

---

<sup>631</sup> M. Di Pasquale, *L’Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 3.

<sup>632</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 162.

questo, l'estrema importanza che il Vedanta riconosce all'individuo in quanto tale, pur considerandolo parte della totalità della creazione, che affascina in maniera particolare Isherwood.<sup>633</sup>

Ecco, quindi, che avviene la conversione a questa religione sotto il segno della «tolleranza nei confronti del prossimo, l'attenzione accordata a ogni singolo individuo, il sentimento di amore universale per tutto e tutti».<sup>634</sup>

D'altro canto, Tondelli, per quanto sia sempre stato blandamente fedele alla religione cattolica, si è priva accostato ai credi orientali («Ecco perché penso che per affrontare il tema del rapporto di Tondelli con le religioni – che nel suo caso, come per Coccioli e Isherwood, furono più di una e inclusero il passaggio da un cattolicesimo tormentato all'induismo [...] – sia necessario anzitutto far parlare i testi di Tondelli»<sup>635</sup>), per poi, nell'ultimo periodo della sua vita – i mesi passati ad affrontare il decorso della malattia –, avendo assunto una «più profonda consapevolezza riguardo alla propria identità religiosa»<sup>636</sup>, riavvicinarsi molto alla fede ed alla preghiera: «Tondelli ha voluto morire [...] nella religione cattolica, ed aveva il pieno diritto di farlo. [...] di fronte alla morte ha scelto di essere finalmente se stesso: il ragazzo di provincia, cattolico, legato alla famiglia e agli affetti famigliari».<sup>637</sup> Probabilmente questo riavvicinamento risponde al «bisogno di conoscere sé stessi, prima di ogni cosa, [...] superiore ad una vita vissuta male nonostante una fede religiosa»<sup>638</sup> («Se vivere senza cercare di conoscere la nostra natura è un accecamento soprannaturale, vivere male, pur credendo in Dio è un accecamento terribile»<sup>639</sup>); è ragionevole pensare che sia dovuto al non aver ancora accettato il proprio orientamento sessuale, al «rassegnarsi alla sublimazione della sua identità sessuale pur di avere in cambio il conforto della religione, di un'idea religiosa condivisa con una larga comunità»:<sup>640</sup>

---

<sup>633</sup> Ivi, p. 160.

<sup>634</sup> Ivi, p. 163.

<sup>635</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 225.

<sup>636</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 88.

<sup>637</sup> G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate*, cit., p. 24.

<sup>638</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 18.

<sup>639</sup> P.V. Tondelli, *Rimini*, in *Opere*, cit., p. 643.

<sup>640</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 94.

Quasi che l'autore si ritrovi a prendere atto – per non dire a convincersene – che l'unica via possibile per vivere serenamente la propria omosessualità, in pace con se stessi e con una prospettiva di recupero di una spiritualità di matrice religiosa-cattolica, sia quella di sperimentarne una versione depotenziata, non conflittuale, astratta, desessualizzata.<sup>641</sup>

Il trovarsi di nuovo a fare i conti con la propria fede è un tentativo per Tondelli «integralmente incentrato sulla questione del trovare un modo di vivere la fede cattolica senza rinunciare alla propria sessualità gay»,<sup>642</sup> e non un'occasione per provare a perseguire gli ideali professati dal catechismo come alcuni critici cattolici<sup>643</sup> hanno affermato, cercando di ricondurre la vicenda dell'autore correggese ad un mero proiettarsi verso la «trascendenza e ricerca dell'assoluto»<sup>644</sup>:

Diversi critici cattolici hanno fornito interpretazioni fin troppo parziali delle questioni relative alla sessualità messa in scena da Tondelli, orientandosi a cogliere anche nelle sue opere giovanili un segnale univoco di quel riavvicinamento alla religione, che sicuramente si realizzò nell'ultima parte dell'esistenza dell'autore.<sup>645</sup>

Il fatto che l'autore cerchi nella religione una conciliazione con la propria identità sessuale è corroborato da ciò che egli stesso fa trasparire dalle pagine delle sue opere («A volte gli era capitato di pregare, mentre faceva l'amore»<sup>646</sup>), ovvero che «nonostante ciò che i critici cattolici hanno voluto leggere [...], la religione ufficiale non è un'opzione aperta [...], ed è condannata come una di quelle stesse forze che contribuiscono alla marginalizzazione e al rifiuto dell'amore e delle coppie omosessuali nella nostra società. [...] La religione che [...] professa è un tutt'uno con la propria omosessualità».<sup>647</sup> La fede per Tondelli è, in pratica, cercare un modo per amare, non per pregare:

---

<sup>641</sup> Ivi, p. 93.

<sup>642</sup> Ivi, p. 99.

<sup>643</sup> Cfr. in particolare F. Panzieri e A. Spadaro

<sup>644</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 296.

<sup>645</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 95.

<sup>646</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 98.

<sup>647</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 302.

Più volte gli è capitato di dire: “Non posso vivere senza Dio, ma posso vivere senza religione.” Poiché, se ha abbandonato la pratica della religione in cui è cresciuto e attraverso la quale ha imparato a segnare il mondo, il suo ambiente, i suoi sentimenti, l’ha fatto per una inconciliabilità di fondo tra la sua vita e il suo misticismo. L’ha fatto perché portava non solo la propria emotività, ma anche la sua sensualità, nella ricerca di Dio. Nello stesso tempo vedeva la religione vissuta in modo sdilinquito, atrocemente svirilizzato senza la passione feconda, la recettività violenta della femminilità o l’esuberanza della virilità. Una religione senza sesso per uomini che hanno paura delle passioni e della forza dell’amore. Una religione accomodante, borghese, il più delle volte ipocrita. Mentre invece, anche nella sua silenziosa preghiera, lui era consapevole di mettere in gioco tutta la propria sessualità.<sup>648</sup>

Queste varie declinazioni della solitudine, dall’omosessualità alla gioventù sovversiva, dal viaggio alla religione, nella storia di Isherwood e Tondelli non possono far altro che entrare a far parte delle tematiche maggiormente affrontate nelle loro diverse opere.

Per quanto concerne il secondo moto preso in esame in questo elaborato – il “moto da Tondelli” –, che congiunge l’autore correggese con Philippe Besson, si può osservare come alcune tematiche succitate vengano prelevate dalla produzione tondelliana per essere riprese nelle opere – in particolar modo in *Non mentirmi* e in *Un certo Paul Darrigrand* – dello scrittore francese; a partire dallo sguardo giovane:

Ho amato tanto quella storia sulla giovinezza, sulla noia, sulla forza dei legami stretti nell’adolescenza, sull’emancipazione, dove compaiono tutti i volti che segneranno il cinema degli anni Ottanta [...]. Ho amato tanto quei ragazzacci dai capelli impomatati.<sup>649</sup>

Per molto tempo questa escursione sarà per me la prova del fatto che la giovinezza sì, poteva esistere, intendo tutto ciò che di solito si associa alla giovinezza: la disinvoltura, l’energia, il senso di libertà, il piacere di stare insieme, la voglia di festa.

---

<sup>648</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 98.

<sup>649</sup> Questa citazione tratta da *Non mentirmi* (P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 81) sembra un frammento estratto direttamente da una delle tante pagine di *Un weekend postmoderno*.

Primi di allora, in fondo, non avevo mai provato sensazioni simili. E dopo sarà troppo tardi. Dopo, mi attendono le cose serie.<sup>650</sup>

Per passare poi alla problematizzazione della sfera omosessuale:

Intuisco che questa situazione suggella la mia diversità. In questo modo, non sarò come tutti gli altri. Finalmente potrò distinguermi. Smetterò di essere il bambino perfetto. Non dovrò seguire il branco. Detesto i branchi per istinto.<sup>651</sup>

Un giorno finirà per ammettere di avere una sorta di *ambivalenza*, sì (parole sue), gli piacciono i maschi e le femmine e *per quel che ne sa* avrebbe anche potuto preferire i maschi, se non avesse incontrato Isabelle, solo che l'ha incontrata, e gli è piaciuta, gli è piaciuta molto, continua a piacergli, e questo l'ha *sviato*, anche se a volte il desiderio si riaccende, il desiderio verso il simile, e ha fatto degli sforzi per soffocarlo, il desiderio, e, di solito, ci riesce. Chiedo: degli sforzi? Risponde: è logorante dover scegliere un campo, ma alla fine è più semplice così. Chiedo: di solito? Ammette che prima di me ci sono stati altri due ragazzi. Non entra nei dettagli. Rivela solo due nomi: Nicolas e Karim.

[...] Lui mi mente, e mente a se stesso, in realtà la compagnia che preferisce è quella degli uomini, sicuro, solo che ha fatto come tanti altri, come Thomas Andrieu, si è mutilato, è rientrato nella normalità della maggioranza per garantirsi una vita tranquilla.<sup>652</sup>

Infine, per giungere a indagare il legame con la dimensione della religione:

A lungo mi sono chiesto se la presenza ingombrante della religione, se la separazione dal Male come principio divino ripetuta fino alla noia, se il messaggio biblico sulla distinzione dei sessi interiorizzato dalla madre, se l'esaltazione dei rapporti stabili praticata in quella famiglia senza ombre avessero influenzato il bambino a cui era vietato ribellarsi. Credo di sì.<sup>653</sup>

---

<sup>650</sup> P. Besson, *Un certo Paul Darrigrand*, cit., pp. 21-22.

<sup>651</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., pp. 25-26.

<sup>652</sup> Id., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., pp. 86-87.

<sup>653</sup> Id., *Non mentirmi*, cit., pp. 72-73.



e del viaggio:

Lui sa qualcosa che io non so: sa che me ne andrò. Che la mia vita sarà altrove. Lontano, molto lontano da Barbezieux, dal suo languore, dai cieli plumbei, nel suo orizzonte sbarrato. Che fuggirò come chi evade da una prigione, che ce la farò.<sup>654</sup>

Essendo questi romanzi di forte stampo autobiografico è facile – molto più che per Tondelli e Isherwood – riuscire a parlare contemporaneamente dell'autore e della sua produzione narrativa, dove l'analisi degli aspetti dell'uno combacia con la disamina degli elementi dell'altra.

## 2.2. L'Io che scrive: la solitudine nel racconto

Sia nel caso di *A Single Man*, sia nel caso di *Camere separate*, e infine anche – seguendo il modello tondelliano – nel caso di *Non mentirmi* e di *Un certo Paul Darrigrand*, i protagonisti dei quattro romanzi, George, Leo e Philippe, sono scesi «dentro di sé, molto in profondità»<sup>655</sup>, affrontando tutti un tortuoso percorso in compagnia, ma al tempo stesso in guerra, della propria condizione di solitudine, sviluppata spesso volte su binari estremamente simili tra loro.<sup>656</sup> Oltre alla tematica della solitudine, sono molti altri gli aspetti che accomunano le diverse opere, dagli argomenti trattati, alle dinamiche instauratesi tra i vari personaggi, passando anche per la narrazione di vere e proprie scene ricalcate l'una sull'altra; il fatto non dovrebbe comunque stupire: lo stesso Tondelli nel suo romanzo non tenta di nascondere il contatto con la figura storica e letteraria di Isherwood, figura nella quale, come si è già detto, lo scrittore correggese deve aver trovato, dato i numerosi riflessi tra le due personalità, un compagno di solitudine. D'altro canto, anche Besson non ha timore, in *Un certo Paul Darrigrand*, di

---

<sup>654</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>655</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 29.

<sup>656</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Tondelli cfr. P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit.; tra le opere di C. Isherwood cfr. C. Isherwood, *A Single Man*, cit.; tra le opere di P. Besson cfr. P. Besson, *Non mentirmi*, cit.; *Un certo Paul Darrigrand*, cit.; come profili critici cfr. M. Faraone, *Un uomo solo*, cit.; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit.; L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.

offrire una spia sui modelli ai quali si è ispirato, tra i quali, per l'appunto, Tondelli: «Quando restavo in Normandia passavo i fine settimana a studiare, a leggere romanzi stranieri (ricordo di aver scoperto Edmund White, Pier Vittorio Tondelli), [...] chiuso nella mia stanza, non uscivo praticamente mai, se non per comprare il pane e il prosciutto cotto con il quale mi preparavo dei panini». <sup>657</sup>

Primo fra tutti, l'aspetto che più mette in risonanza i romanzi è proprio il pretesto dal quale tale condizione di solitudine scaturisce: la morte dei compagni dei protagonisti, Jim, Thomas e Thomas Andrieu di *Non mentirmi* («[...] laddove il discorso si sposta sul senso di perdita per la morte dell'amato, la straniante solitudine che ne deriva scaturisce dalla particolare condizione del superstite di una coppia gay che, oltre al lutto e al dolore, deve fronteggiare l'irrilevanza del suo statuto giuridico di fronte alla società» <sup>658</sup>):

La separazione è un'esperienza di morte. Non muore solo l'altro che si allontana, ma si assiste alla propria morte nel cuore della persona amata. [...] La separazione appare una complessa "fenomenologia della morte". <sup>659</sup>

In *A Single Man* il senso della perdita soffocante viene presentata al lettore fin dalle primissime pagine:

Think of two people, living together day after day, year after year, in this small space, standing elbow to elbow cooking at the same small stove, squeezing past each other on the narrow stairs, shaving in front of the same small bathroom mirror, constantly jogging, jostling, bumping against each other's bodies by mistake or on purpose, sensually, aggressively, awkwardly, impatiently, in rage or in love – think what deep though invisible tracks they must leave, everywhere, behind them! The doorway into the kitchen has been built too narrow. Two people in a hurry, with plates of food in their hands, are apt to keep colliding here. And it is here, nearly every morning, that George, having reached the bottom of the stairs, has this sensation of suddenly finding himself on an abrupt, brutally broken-off, jagged edge – as though the track

---

<sup>657</sup> P. Besson, *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 15.

<sup>658</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 99.

<sup>659</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 32.

had disappeared down a landslide. It is here that he stops short and knows, with a sick newness, almost as though it were for the first time: Jim is dead. Is dead.<sup>660</sup>

È indubbio che le pagine iniziali di *Camere separate* abbiano «forti collegamenti intertestuali con il racconto di Ingeborg Bachmann *Il Trentesimo Anno*»:<sup>661</sup>

Di uno che entra nel suo trentesimo anno non si smetterà di dire che è giovane. Ma lui, benché non riesca a scoprire in se stesso alcun mutamento, non ne è più così sicuro: gli sembra di non avere più diritto di farsi passare per giovane. E la mattina di un giorno che poi scorderà si sveglia e, tutt'a un tratto, rimane lì steso senza riuscire ad alzarsi, colpito dai raggi di una luce crudele e sprovvisto di ogni arma e di ogni coraggio per affrontare il nuovo giorno. Non appena chiude gli occhi per proteggersi, si sente andar giù e precipita in un deliquio in cui trascina con sé ogni istante vissuto. Continua a sprofondare e il suo grido non ha suono (privato anche del grido, di tutto privato!) e precipita in una voragine senza fondo finché non perde i sensi, finché non si è dissolto, spento e annientato tutto ciò ch'egli credeva d'essere. Quando riprende conoscenza e tremando ritorna in sé, quando riacquista forma e ridiventa una persona che ha fretta d'alzarsi e uscire alla luce del giorno.<sup>662</sup>

È interessante osservare però come, comparando gli avvii dei due romanzi (*A Single Man* e *Camere separate*), i passaggi in cui il lettore viene reso partecipe della scomparsa di Jim e Thomas attraverso la presa di consapevolezza dei protagonisti siano a tratti sovrapponibili:

L'aereo perde bruscamente quota iniziando la discesa verso Monaco. [...] Immagina Thomas camminare nervosamente nell'atrio degli arrivi internazionali, su e giù, controllando il proprio orologio e gli orari previsti di atterraggio. [...] Vede i suoi liquidi occhi neri, il sorriso largo e disteso, le braccia ossute e calde che come al solito lo abbracceranno, guidandolo deciso verso una qualche Citroen o Renault di quarta mano, parcheggiata lontano. [...] Lui esce lentamente da quel suo abbandono e riporta lo schienale nella posizione prevista dalle manovre di atterraggio. Ha

---

<sup>660</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 11-12.

<sup>661</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 299.

<sup>662</sup> I. Bachmann, *Das dreißigste Jahr*, Piper, München, 1961, trad. it., *Il trentesimo anno*, Milano, Adelphi, 1995, p. 23.

riaperto gli occhi ormai. Una volta di più si rende completamente conto, con una inorridita vibrazione interiore, di quella che banalmente si definisce realtà e che lui preferisce invece chiamare “il presente stato di questo sogno”. Non ci sarà Thomas ad aspettarlo all’aeroporto con la sua Citroen scassata. [...] Poiché Thomas, o almeno tutto ciò che sulla terra aveva questo nome e a questo nome, per lui e per chi lo amava, era riconducibile, non c’è più. Thomas è morto. Da due anni ormai. E lui è sempre più solo. Più solo e ancora più diverso.<sup>663</sup>

Così la dipartita dei rispettivi compagni porta il protagonista di ciascun romanzo a sentirsi «molto solo dentro a un uomo»<sup>664</sup>, facendolo sprofondare in un abisso emotivo e riflessivo che si protrarrà fino alla fine della narrazione; un abisso inesplorato che trasforma la morte concretizzatasi all’esterno in morte patita intimamente, che annichilisce qualsiasi pulsione vitale e diventa «via di distruzione. O meglio, di eliminazione»:<sup>665</sup>

In questo la sua solitudine è ora differente da ogni altra solitudine che ha sperimentato o elaborato nel corso della propria vita. Lui è cosciente che il suo immaginario è morto. È cosciente di averlo perduto. E lo ha perso di fronte alla morte dell’amante, di fronte all’unica cosa che avrebbe potuto far crollare quella lunga, decennale, problematica, ambivalente calcificazione interiore di speranza e di sogno: la paura di dover morire, la paura di essere già morto.<sup>666</sup>

Come osserva Gastaldi: «In questa perdita, si riverbera una sensazione di abbandono assoluto, perché i parametri del mondo sono cambiati e ovunque, nelle metropoli tentacolari come nel paesino di provincia in cui il protagonista è nato, si ritrova la traccia di una stessa, onnipresente malinconia».<sup>667</sup>

In *Non mentirmi*, invece, la perdita dell’amato – è curioso osservare come gli amanti dei protagonisti in *Camere separate* e in *Non Mentirmi* si chiamino entrambi Thomas –, che proietta il protagonista in una dimensione di nostalgico struggimento, si concretizza

---

<sup>663</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 8-9.

<sup>664</sup> Id., *Rimini*, cit., p. 235.

<sup>665</sup> Id., *Camere separate*, cit., p. 87.

<sup>666</sup> Ivi, pp.141-142.

<sup>667</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 410.

nelle ultime pagine del romanzo, quando Philippe, grazie alle parole del figlio di Thomas A., scopre della sua recente dipartita:

Subito – ci vogliono solo due o tre secondi, è molto breve, ma spettacolare –, dall'ombra che gli oscura il volto, dallo sbattere veloce delle palpebre, dal nervosismo improvviso delle mani, dalla tristezza, intuisco che è avvenuta una disgrazia.

*Capisco di che disgrazia si tratta.*

Cerca le parole. E io non voglio che le pronunci. Non voglio sentirle. Si possono rifiutare le parole che feriscono, come un cavallo rifiuta di saltare l'ostacolo.

Anticipo quelle parole dolorose, dico: quando è successo?

Lui dice: quindici giorni fa, sono tornato subito.

Racconta il boato di quella notizia inattesa, una chiamata nel cuore della notte, il fuso orario, lo sbigottimento, lo strano brusio nell'orecchio, ha chiesto che lo ripetessero per essere certo di aver capito bene, era inutile, chiaramente, ma ne aveva bisogno.<sup>668</sup>

Questa condizione di prostrazione emotiva («*Io fatto di silenzio*, ridotto al silenzio...»<sup>669</sup>; «Non sa ancora quali fatiche dovrà affrontare, quali abissi di vuoto e di insensatezza si spalancheranno nella sua persona»<sup>670</sup>), questo «bisogno di silenzio, di solitudine, [...] di ricordare, di tacere, di sparire»,<sup>671</sup> questo «bad attack of cramp»<sup>672</sup> dell'anima, nella quale il protagonista «si rende conto di non aver nient'altro al di fuori di se stesso»,<sup>673</sup> viene aggravata dalla presa d'atto di non ricoprire alcun ruolo effettivo nella vita di Jim, Thomas e Thomas A.: successivamente alla loro scomparsa, George e Leo vengono riconosciuti a malapena come “amici intimi”, effettivamente privi di importanza nell'esistenza degli amati rispetto ai familiari che, nel momento della morte, vengono a reclamare i legami con i propri cari: «I personaggi [...] prendono atto della loro invisibilità agli occhi delle istituzioni e della famiglia d'origine, e in questa presa d'atto è possibile scorgere una contestazione radicale che è espressa con toni elegiaci e

---

<sup>668</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., pp. 133-134.

<sup>669</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., p. 32.

<sup>670</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 129.

<sup>671</sup> Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 380.

<sup>672</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 12.

<sup>673</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 87.

voce pacata, ma ha alla base una differente concezione filosofica della società». <sup>674</sup> Da un lato l'esclusione – forse cercata dal protagonista stesso – di George:

An uncle of Jim's whom he'd never met – trying to be sympathetic, even admitting George's right to a small honorary share in the sacred family grief – but then, as they talked, becoming a bit chilled by George's laconic yes, I see, yes; his curt no, thank you, to the funeral invitation – deciding no doubt that this much talked-of room-mate hadn't been such a close friend, after all... <sup>675</sup>

Dall'altro lato invece Leo («che per Leo non esista un ruolo e uno spazio, all'interno di questo presepe familiare riunito al capezzale del morente, è un fatto [...] esplicito» <sup>676</sup>), o per usare le parole di Tondelli, «Leo senza Thomas» («Sta continuando a vivere senza Thomas. Leo senza Thomas. È inconcepibile. Significa una sola cosa: che anche Leo è morto» <sup>677</sup>), che «capisce che non ha alcun ruolo all'interno della famiglia del suo amato»: <sup>678</sup>

Leo capisce che deve andarsene. Thomas è restituito, nel momento finale, alla famiglia, alle stesse persone che l'hanno fatto nascere e che ora, con il cuore devastato dalla sofferenza, stanno cercando di aiutarlo a morire. Non c'è posto per lui in questa ricomposizione parentale. Lui non ha sposato Thomas, non ha avuto figli con lui, nessuno dei due porta l'anagrafe il nome dell'altro e non c'è un solo registro canonico sulla faccia della terra su cui siano vergate le firme dei testimoni della loro unione. Eppure per oltre tre anni si sono amati [...] Ma è come se improvvisamente, accanto a quel letto di agonia, Leo si rendesse conto di aver vissuto non una grande storia d'amore, ma una piccola avventura di collegio. Come se gli dicessero vi siete divertiti e questo va bene. Ma qui stiamo combattendo per la vita. Qui la vita è in gioco. E noi, un padre, una madre, un figlio siamo le figure reali della vita.

Leo sente allora l'interezza della propria vita abissalmente separata dai grandi accadimenti del vivere e del morire. Come se avesse sempre vissuto in una zona

---

<sup>674</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 414.

<sup>675</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 101.

<sup>676</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 450.

<sup>677</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 90.

<sup>678</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 300.

separata della società. [...] I padri e le madri, la chiesa, lo stato, gli uffici d'anagrafe ristabilivano il loro possesso. Riordinavano, seppellivano, consegnavano tutto alla polvere azzerrante degli archivi. Tutto meno l'insignificante dolore di un ragazzo estraneo.<sup>679</sup>

Privandosi delle manifestazioni sociali e della partecipazione della collettività, sia pure anche solamente dei suoi amici, lo ha arrestato in una zona passiva di angoscia. Rifiutando di socializzarlo si è privato di quel valore di purificazione che caratterizza qualsiasi espressione pubblica di un sentimento, fosse anche il lutto irregolare della perdita del proprio compagno. Ma proprio per questo, [...] lui non poteva esibire il suo dolore. Poiché nessuna società riconoscerebbe come autentico un lutto come il suo.<sup>680</sup>

Così, il «senso di abbandono tipico di chi deve sopravvivere alla morte di una persona amata, e [la] conseguente solitudine»<sup>681</sup> provata da George e Leo non solo li esclude da questa «ricomposizione parentale», ma anche da tutto il mondo che risiede «oltre la finestra»:

Uno dei temi più espliciti di *Camere separate* è infatti il risalto dato a situazioni socio-giuridiche paradossali degli anni Ottanta riguardo alla invisibilità del rapporto di coppia gay. Invisibilità prodotta da parte della società, della famiglia e della Chiesa, perfino (o soprattutto) nel momento della morte di uno dei componenti della coppia.<sup>682</sup>

In *Non mentirmi*, nonostante il protagonista venga contattato dal figlio di Thomas A., l'esclusione dalla «ricomposizione parentale» è ancor più netta: non solo Philippe non può stare accanto a Thomas nel momento della sua defezione, ma gli è stata impossibilitata la propria vicinanza lungo l'arco della sua intera vita; ecco quindi che si vede costretto a colmare i vuoti di storia affidandosi alle parole del figlio Lucas e ad un'unica lettera dell'amato, il tutto facendo i conti con lo shock che questo comporta:

---

<sup>679</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 36-37.

<sup>680</sup> Ivi, p. 197.

<sup>681</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 447.

<sup>682</sup> Ivi, p. 392.

Poi diventa tutt'altra cosa. Non è più un rumore, è una sensazione fisica, uno shock, come una collisione. Sono il ferito che i soccorritori estraggono da un ammasso di lamiere, trasportano in fretta su una barella, sballottano in ambulanza, depositano al pronto soccorso di un ospedale, affidano alle cure di un medico, il ferito grave che viene operato d'urgenza perché perde molto sangue, ha gli arti spezzati, lesioni, poi sono il superstite salvato, ricucito, ingessato, che si sveglia lentamente dall'anestesia, ancora sotto l'effetto del cloroformio, ma già preda dei dolori che riaffiorano, il ricordo del trauma, e infine il convalescente disorientato, senza punti di riferimento, senza forze, senza volontà, che a volte si chiede se non sarebbe stato meglio morire sul colpo.<sup>683</sup>

A voler essere precisi, a riguardo della “ricomposizione parentale”, si pensa sia importante mettere in evidenza come Besson problematizzi la figura paterna in modo analogo a quello offerto da Tondelli nelle pagine di *Camere separate*, ossia «il vero punto di incontro tra Leo e suo padre è proprio quel senso di solitudine e la scontroosità, quella “lunaticità malinconica e assorta” che li ha accumulati»:<sup>684</sup>

[*Suo padre*] Gli ricorda la sua solitudine. In questo lato del suo carattere, scontroso e solitario, Leo lo apprezza. Si sente uguale. Sono due uomini che non si parlano e, soprattutto, non si toccano da almeno vent'anni. Che si evitano, che non si cercano e non si chiedono nulla. Sono uno lo specchio dell'altro e Leo questo lo sa. Si chiede se anche suo padre ne sia consapevole.<sup>685</sup>

Un modo elegante di lasciare intendere che il padre non ha mai una parola affettuosa, rassicurante, un gesto tenero, che mantiene le distanze, che ciò che gli offre è un misto di riserbo e di fierezza. So cosa vuol dire essere figlio di un uomo simile. Mi domando se sia la freddezza dei padri a creare l'estrema sensibilità dei figli.<sup>686</sup>

Nei romanzi, il protagonista, percependosi diverso, «un essere che nascondeva dentro di sé una perdita, una scomparsa nella quale si rispecchiava il proprio, personale,

---

<sup>683</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., pp. 103-104.

<sup>684</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 41.

<sup>685</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 112-114.

<sup>686</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 74.



annientamento»,<sup>687</sup> «uomo solo, stoico in lotta contro se stesso»<sup>688</sup>, un «mean old story-book monster»<sup>689</sup>, non riesce a trovare un punto d'incontro con la folla («mi riconsegna la solitudine punto la più profonda, quella che proviamo nel bel mezzo di una folla»<sup>690</sup>; «io invece vin mezzo a loro sono un'incongruenza»<sup>691</sup>), che viene considerata una costante fonte di attacco e disprezzo («Non riesce più a vivere in mezzo alla gente. La gente lo paralizza, si fa di lui l'immagine che più le piace [...], si appare sotto troppe forme, troppe immagini create dalle chiacchiere della gente, e si ha sempre meno il diritto di far riferimento a se stessi»;<sup>692</sup>«Credo che fosse solo il terrore della folla, dei suoi movimenti, della sua possibile trasformazione in ressa a portarmi alla misantropia»<sup>693</sup>):

A local newspaper editor has started a campaign against sex deviates (by which he means people like George). They are everywhere, he says; you can't go into a bar any more, or a men's room, or a public library, without seeing hideous sights. And they all, without exception, have syphilis. The existing laws against them, he says, are far too lenient.<sup>694</sup>

Per questo lui è irrigidito e ancora una volta prova l'unico vero sentimento che può conoscere davanti a quella folla: la vergogna. Si sente spogliato, completamente nudo davanti al paese, tutti lo vedono [...] E tutti lo guardano in modo strano, diffidente, ostile. Lo insultano, lo scherniscono. E lui non ha difese. Davanti a loro, ancora una volta, lui è nudo, insozzato di dolore e di angoscia.<sup>695</sup>

In seguito, quindi, affronto la violenza provocata dalla mia presunta differenza. Sento i famosi insulti, o almeno le insinuazioni astiose. Vedo i gesti effeminati che scimmiettano in mia presenza, i movimenti leziosi delle mani, gli occhi al cielo, i pompini mimati. Se sto zitto è per non dover affrontare quella violenza. Viltà? Forse. Un modo per proteggermi, di sicuro.<sup>696</sup>

---

<sup>687</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 380.

<sup>688</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 263.

<sup>689</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 17.

<sup>690</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 127.

<sup>691</sup> Id., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 28.

<sup>692</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., p. 27.

<sup>693</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 84.

<sup>694</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 29.

<sup>695</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p.137.

<sup>696</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., pp. 103-104.

Mondo che, tra i tanti aspetti che lo diversificano dal soggetto, ha quello principale di essere giovane, in netto contrasto con le personalità di George, Leo e Philippe, i quali si vedono alla deriva, delle «old beat-up carcass[s]»<sup>697</sup>:

Anche se una mattina, verso le sei, camminando in riva al mare fra i primi bagnanti in tuta da jogging e gli ultimi amanti che assonnati e placati si allontanano per raggiungere gli alberghi, avverte il peso della propria vecchiezza come una rivelazione. Ed è qualcosa che ha a che fare con le onde del mare che si abbattono sulla riva depositando alghe e piccoli pesci morti. Si sente sterile.<sup>698</sup>

Non so che non avrò mai più diciassette anni, non so che la giovinezza non dura, che è solo un istante, che scompare quando te ne accorgi troppo tardi, è finita, si è volatilizzata, l'hai persa.<sup>699</sup>

Arriva il momento in cui però questa separazione dal resto del mondo, questo “esilio” – come lo definirebbe Barthes –, diventa insostenibile: «senti la tua solitudine farsi pesante»<sup>700</sup> perché «essere soli fa molto più male in mezzo alla gente, allora sì che è doloroso e pungono le ossa e il respiro è davvero brutto, come vivere un trip scannato e troppo lungo»<sup>701</sup>; per questo i protagonisti cercano di instaurare «un conflitto intenso contro un isolamento doloroso e “cosmico”, che rischia di tranciare i rapporti umani in una separazione insuperabile e assoluta»,<sup>702</sup> di «indagare altre solitudini perché gli insegnino come debba[no] comportarsi»<sup>703</sup>, sperando di trovare uno di quei luoghi dove «si sommano le solitudini»<sup>704</sup> e vi sono dei propri simili nei quali identificarsi e rifugiarsi. Ecco allora che nelle opere gli autori trovano il pretesto per affrontare il discorso sulle minoranze che già è stato citato per quanto riguarda il romanzo di Isherwood:

---

<sup>697</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p.83.

<sup>698</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 142.

<sup>699</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., pp. 17-18.

<sup>700</sup> P.V. Tondelli, *Altri Libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 85.

<sup>701</sup> *Ibidem*.

<sup>702</sup> A. Spadaro, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, cit., p. 116.

<sup>703</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 139.

<sup>704</sup> P. Besson, *Un certo Paul Darringrand*, cit., p. 79.

So, let's face it, minorities are people who probably look and act and think differently from us, and have faults we don't have. We may dislike the way they look and act, and we may hate their faults. And it's better if we admit to disliking and hating them, then if we try to smear our feelings over with pseudo-liberal sentimentality. If we're frank about our feelings, we have a safety-valve; and if we have a safety-valve, we're actually less likely to start persecuting... I know that theory is unfashionable nowadays. We all keep trying to believe that, if we ignore something long enough, it'll just vanish.<sup>705</sup>

Discorso – quello delle minoranze – il quale si riflette ora anche in *Camere separate*, dove nonostante Leo «non riesce a trovare modelli per la sua relazione all'interno della comunità gay né riceve da questa alcun aiuto per la ricostruzione della sua identità una volta che Thomas è morto [...] apprezza il fatto che tale comunità esista».<sup>706</sup>

Quello che si svolgeva alla *Deutsche Eiche* quella sera, come migliaia di altre sere, era il rito di una comunità. Gli atteggiamenti, i gesti, le parole, l'abbigliamento, quegli stivali e quelle borchie, tutto era coerente allo svolgimento di una liturgia alla quale Leo si sentiva profondamente escluso ma che, nello stesso tempo gli apparteneva. E se lui spiava quei comportamenti, se, in sostanza, stava bene in quel posto era perché era consapevole di assistere al modo in cui una minoranza risolveva il problema della propria diversità. E anche se lui si sentiva estraneo alla cerimonia, a quella che poteva apparire dall'esterno addirittura come una perversione malinconica, lui apprezzava semplicemente il fatto che esistesse. Non partecipava di quella messinscena. Ma ne riconosceva la motivazione. E riconoscendola la legittimava.<sup>707</sup>

Dar voce alle minoranze, come si è già avuto modo di sostenere in altre porzioni testuali, significa anche parlare di una condizione che in quegli anni veniva vissuta come un tabù dalla maggioranza: l'Hiv («Resta per me il simbolo di come l'AIDS abbia inquinato di malinconia e di sofferenza e rapporti tra le persone [...]. L'errore più grande

---

<sup>705</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 57.

<sup>706</sup> L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 302.

<sup>707</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 59-60.

sarebbe però ritenere che il dilagare del morbo abbia completamente azzerato la voglia di libertà, divertimento e follia che caratterizza i gay di tutto il mondo»<sup>708</sup>). Si è visto che «*Camere separate* si pone, fino al 1989, come l'unico romanzo italiano che tratta della morte per aids, scritto in un momento storico in cui la diagnosi di sieropositività al virus equivaleva a una condanna a morte»;<sup>709</sup> Besson, riadattando moduli e intenti tondelliani, lascia respirare il ritratto dell'Aids («E c'è l'Aids, naturalmente. L'Aids che ci priverà della spensieratezza»<sup>710</sup>) anche nelle sue pagine, per certi versi, se poste in trasparenza, adagiabili sopra quelle dello scrittore correggese:

In realtà, come l'inesorabile scorrere degli anni avrebbe dimostrato, erano solamente due ragazzi avvolti in una pazzia che avrebbe, uno dopo l'altro, cancellato dalla faccia della terra i loro amici e quella che credevano la parte più brillante della propria generazione. Anno dopo anno avrebbero visto morire i loro coetanei di ventisette, ventotto, trenta, trentadue anni.<sup>711</sup>

L'amore si fa senza preservativo. Eppure l'Aids c'è già. Gli si dà anche il suo vero nome, ormai. Non lo si chiama più il cancro gay, C'è, ma noi ci sentiamo al riparo, non sappiamo nulla della grande strage che seguirà, che ci priverà dei nostri migliori amici, dei nostri ex amanti, che ci costringerà a ritrovarci nei cimiteri, a cancellare nomi sulle agende, che ci farà ribollire di rabbia per quelle troppe assenze. C'è, ma non ci fa ancora paura. E poi pensiamo di essere protetti dalla nostra estrema giovinezza. Abbiamo diciassette anni. Non si muore a diciassette anni.<sup>712</sup>

Eppure, so che la vita può mettere alla prova, so che la giovinezza non protegge da niente, ho già ricordato gli amici che hanno affrontato il peggio e non sono più tornati.<sup>713</sup>

Come è già stato anticipato, l'eco della morte è uno dei principali fili conduttori che lega il tessuto narrativo dei romanzi: oltre alla perdita di Jim e Thomas, si ricorda che sia

---

<sup>708</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 569.

<sup>709</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 433.

<sup>710</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 95.

<sup>711</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 104-105.

<sup>712</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 44.

<sup>713</sup> Id., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 98.

*A Single Man* che *Camere separate* accolgono nelle ultime pagine la morte dei corrispettivi protagonisti. Quella di George («il narratore, tornando nelle ultime pagine al tono freddo e oggettivo, con un linguaggio clinico, ci spinge a congetturare la morte improvvisa di George durante il sonno»<sup>714</sup>) che, come vi è stato anticipatamente modo di osservare, si copre di valore simbolico-universale, accomunando l'inevitabile destino del protagonista con quello di qualsiasi lettore:

The body on the bed stirs slightly, perhaps; but it does not cry out, does not wake. It shows no outward sign of the instant, annihilating shock. Cortex and brain-stem are murdered in the blackout with the speed of an Indian strangler. Throttled out of its oxygen, the heart clenches and stops. The lungs go dead, their power-line cut. All over the body, the arterials contract. [...] They die without warning at their posts. For a few minutes, maybe, life lingers in the tissues of some outlying regions of the body. Then, one by one, the lights go out and there is total blackness. And if some part of the non-entity we called George has indeed been absent at this moment of terminal shock, away out there on the deep waters, then it will return to find itself homeless. For it can associate no longer with what lies here, unsnoring, on the bed. This is now cousin to the garbage in the container on the back porch. Both will have to be carted away and disposed of, before too long.<sup>715</sup>

Per poi passare a quella di Leo, dove il riferimento all'esperienza della malattia dell'autore è assai evidente. Nelle ultime righe del romanzo, la scomparsa del protagonista assume i toni di una rassegnata liberazione conclusiva da quel sofferto percorso erratico svolto nella memoria, nella perdita e nell'amore:

Ma fra qualche ora, fra un giorno, forse fra tre o cinque o vent'anni, lui sentirà una fitta diversa prendergli il petto o il respiro o l'addome. Nonostante siano trascorsi tanti anni, o solo un'ora, ricorderà il suo amore e rivedrà gli occhi di Thomas come li ha visti quell'ultima volta. Allora saprà, con una determinazione anche commossa e disperata, che non c'è più niente da fare. Si avvierà alle sue cure, cambierà letti

---

<sup>714</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 269.

<sup>715</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 147-148.

negli ospedali, ma saprà sempre, in qualsiasi ora, che tutto sarà inutile, che per lui, finalmente, una buona volta [...] è giunto il momento di dirsi addio.<sup>716</sup>

In *Non mentirmi* la morte accolta dalle ultime pagine del libro, come è stato detto a più riprese, è quella invece dell'amato Thomas Andrieu. Questo permette di creare un ponte per concentrarsi però sulla scomparsa dei due amanti in *A Single Man*, in *Camere separate* e in *Non mentirmi*; il lutto nel testo viene affrontato dai protagonisti come «travaglio, confronto ed infine superamento».<sup>717</sup>

Prima il travaglio, ovvero l'effettiva perdita della persona amata ed il dolore straziante che ne consegue:

But how very strange to sit here with Charley sobbing and remember that night when the longdistance call came through from Ohio. [...] And then, at least five minutes after George had put down the phone, when the first shock-wave hit, when the meaningless news suddenly meant exactly what it said, his blundering gasping run up the hill in the dark, his blind stumbling on the steps, banging at Charley's door, crying blubbering howling on her shoulder, in her lap, all over her.<sup>718</sup>

Il confronto con la morte poi («il mio dialogo con i morti ha iniziato con lui. E non è più finito»<sup>719</sup>), come già sottolineato più volte, porta i protagonisti a rivestire i panni di «uomini soli», i quali ora devono «accettare di scoprire il senso della propria solitudine»<sup>720</sup>, intraprendendo un itinerario, attraverso il dolore, rivolto alla scoperta di sé («è travolto dalla paura, dal panico, la sua paura è così forte che non può trattarsi solo del timore di essere scoperto, ma anche di un timore di se stesso, di quello che è lui»<sup>721</sup>), della propria identità e «cercando di dare una risposta al bisogno di se stesso»<sup>722</sup>; affinché questo avvenga «è fondamentale misurarsi coraggiosamente con esso nella rielaborazione interiore»:<sup>723</sup>

---

<sup>716</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 216.

<sup>717</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 19.

<sup>718</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 100-101.

<sup>719</sup> P. Besson, *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 58.

<sup>720</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 106.

<sup>721</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 51.

<sup>722</sup> Ivi, p. 145.

<sup>723</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 20.

Ora cerco di tornare con la mente a tutto quello che è accaduto. Ad ogni cosa che abbiamo detto. E fatto. Ad ogni dettaglio. Cercando di inserire i piccoli pezzi nel Grande Pezzo. In un tutto che riesca a restituire un minimo di senso. Ad avere un qualche significato. Un Significato. S maiuscola. Qualcosa che mi spieghi lui, e che spieghi me a me stesso. Che spieghi di che cosa si è trattato.<sup>724</sup>

In un primo momento, questo conduce George e Leo ad estraniarsi dalla vita («Assisteva compiaciuto a questo suo fossilizzarsi. [...] Voleva ritirarsi completamente in se stesso»<sup>725</sup>), inaridendosi e convivendo esclusivamente con il proprio stato di solitudine, la quale sembra costruire «nel cuore dell'individuo, un atlante di percorsi sbarrati, di strade senza uscita, di sensi unici, di dighe, di barriere antisismiche in modo che qualsiasi sentimento o oggetto nuovo abbia un percorso prestabilito, all'interno, per vagare senza arrecare danno»<sup>726</sup>:

E vero, negli ultimi anni si è conquistato, faticosamente, la propria solitudine. Ha scoperto di poter sopravvivere in propria compagnia. Ha, come direbbe un guru, ruotato gli occhi verso l'interno per andare lontano, in quello che avrebbe potuto chiamare "il mondo di Leo" [o di George]. Ma facendo questo lui si è chiuso agli altri. Ritenendo di poter sopravvivere solo in se stesso altro non ha fatto che scambiare delle risposte di morte in risposte di vita. Niente amore, niente passioni, niente amicizie, niente contatti con l'esterno se non per le piccole incombenze della vita quotidiana.<sup>727</sup>

Tale tentativo di barricarsi al di fuori della vita però è destinato a fallire, in tal caso allora si osserva come i due protagonisti cerchino una strada diversa, che sappia «accettare la brutalità di non essere più soli»<sup>728</sup>, e che riesca a trasformarli, superando il lutto. Come ha efficacemente sottolineato Emanuela Patti, «la morte rappresenta una fase "chiave" del processo di trasformazione ed è indispensabile affinché possa verificarsi una

---

<sup>724</sup> A. Chambers, *Dance on My Grave*, London, The Bodley Head Children's Books, 1982; trad. it. *Danza sulla mia tomba*, Milano, RCS Libri S.p.A., 2008, p. 199.

<sup>725</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., p. 34.

<sup>726</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p.144.

<sup>727</sup> Ivi, p.195.

<sup>728</sup> Ivi, p. 63.

rinascita»<sup>729</sup>; rinascita e superamento («[...] perché era la Resurrezione dalla morte dall'oblio!»<sup>730</sup>) fanno riferimento al medesimo processo per il quale i due protagonisti giungono a nuove consapevolezze, grazie anche all'aiuto di chi effettivamente permette loro di essere definiti “non-soli”: per George si sta parlando dell'amica Charlotte, mentre per Leo si fa riferimento a quel gruppo di amici che «sa che per loro è una persona importante. E anche loro sono una presenza vitale per lui»<sup>731</sup>.

Questo processo si concretizza nel protagonista di *A Single Man* nella decisione – per lo più inconscia, dato che avviene in uno stato di sonno – di rimanere a vivere nella piccola cittadina della California dove risiede attualmente, nella speranza di poter incontrare un “nuovo Jim”:

Most of George remaining submerged in sleep. Just barely awash, the brain inside its skull on the pillow cognises darkly; not in its daytime manner. It is incapable of decision, now. But, perhaps for this very reason, it can become aware, in this state, of certain decisions apparently not yet made. Decisions that are like codicils which have been secretly signed and witnessed and put away in a most private place, to await the hour of their execution.

[...] Will George go back to England?

No. He will stay here.

Because of Jim?

No. Jim is in the Past, now. He is of no use to George, any more.

But George remembers him so faithfully.

George makes himself remember. He is afraid of forgetting. Jim is my life, he says.

But he will have to forget, if he wants to go on living. Jim is Death.

Then why will George stay here?

This is where he found Jim. He believes he will find another Jim here. He doesn't know it, but he has started looking already.

Why does George believe he will find him?

He only knows that he must find him. He believes he will because he must.

But George is getting old. Won't it very soon be too late?

---

<sup>729</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 19.

<sup>730</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., p. 58.

<sup>731</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 214.



Never use those words to George. He won't listen. He daren't listen. Damn the Future. Let Kenny and the kids have it. Let Charley keep the Past. George clings only to Now. It is Now that he must find another Jim. Now that he must love. Now that he must live.<sup>732</sup>

Per quanto riguarda Leo invece, la speranza di incontrare un “nuovo Thomas” diviene realtà, sancendo, alla fine del romanzo, l'effettivo superamento del lutto («Ti sto interiorizzando»;<sup>733</sup> «Thomas è morto e si è trasformato in una presenza che pulsa e che vive dentro di lui»<sup>734</sup>):

Poi improvvisamente qualcosa di terribilmente bello nasce anche per lui, con la meraviglia di un seme che fiorisce dopo quattro lunghi anni di cure continue, di aridità, di siccità, di diluvi. Aveva pensato di averlo perso per sempre, e invece, un mattino, verso mezzogiorno, al Pub Saint-Alexandre il desiderio è rinato riflettendosi in un paio di occhi blu dalle sopracciglia foltissime e chiare.<sup>735</sup>

Questa rinascita si osserva anche nelle pagine di Besson, nonostante non vi sia il referto di un itinerario di dolore per l'elaborazione del lutto tanto complesso quanto quello offerto da Isherwood e Tondelli: «Non mi dico: comincia una nuova vita. Non ragiono così. Mi dico: riprendo il controllo della mia vita».<sup>736</sup>

Rinascita, questa, che oltre che alla narrazione delle nuove consapevolezza raggiunte da George Leo, assume i contorni di un vero e proprio avvento in una nuova vita attraverso la descrizione di un altro passaggio a tratti sovrapponibile tra i due romanzi: si sta parlando della scena del bagno in mare («Come se davanti al mare, al suo cospetto, tutto nascesse e tutto, inevitabilmente, giungesse al proprio eccitante culmine e alla propria fine»<sup>737</sup>), riscontrabile sia in *A Single Man* che in *Camere separate*, che potrebbe essere definito come un “rituale purificatorio di passaggio” al quale entrambi i protagonisti si sottopongono:

---

<sup>732</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 144-145.

<sup>733</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 186.

<sup>734</sup> Ivi, p. 106.

<sup>735</sup> Ivi, p. 215.

<sup>736</sup> P. Besson, *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 172.

<sup>737</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 113.

George has sparks of it all over his body, and he laughs with delight to find himself bejewelled. Laughing, gasping, choking, he is too drunk to be afraid; the salt water he swallows seems as intoxicating as whisky. [...] Then, intent upon his own rites of purification, George staggers out once more, wide-open-armed, to receive the stunning baptism of the surf. Giving himself to it utterly, he washes away thought, speech, mood, desire, whole selves, entire lifetimes; again and again he returns, becoming always cleaner, freer, less. He is perfectly happy by himself.<sup>738</sup>

Sulla spiaggia sporca e fredda si spogliò. [...] Completamente nudo andò verso l'acqua, si lavò e tornò al fuoco. Ogni cosa che faceva, ogni azione, ogni gesto, era in un certo senso automatico. Non riusciva a decidere niente, ma si vedeva agire e questa azione lo rincuorava. Tutto nasceva dal mare. E al mare lui era tornato. Il chiarore si fece più deciso. Guardò l'acqua e vide milioni di esseri nascere e giungere sulla spiaggia portati dall'onda e poi sparire quando altri milioni stavano già per arrivare. Lui era una di quegli esseri. Era una piccola cellula trasparente con un nucleo pulsante. Alla successiva ondata era una molecola e a quella dopo già un'identità. Poi un animale, un altro animale ancora – ma era sempre lui, ne era certo. [...] Stava incarnandosi di nuovo, in riva a quel mare, nella sua storia. Stava discendendo in sé e questa discesa muta, senza parole, avveniva come un aggiustamento continuo di prospettiva. Era nello stesso tempo milioni di vite, ma sempre più una sola vita.<sup>739</sup>

Giunge a compimento così quel percorso di maturazione, di scoperta di sé, di superamento del dolore, di formazione della propria identità che fa di questi romanzi dei viaggi straordinari nella dimensione problematica della solitudine.

Per concludere, si riportano alcune parole di Forster, dove, in questo caso, il discorso intessuto su Maurice può essere fatto proprio anche da George, Leo e Philippe:

Dopo quella crisi Maurice diventò un uomo. Fin allora [...] non era valso l'affetto di nessuno, essendo stato convenzionale, meschino, infido verso il prossimo perché lo era verso se stesso. Ora viceversa aveva da offrire il dono più pregiato. L'idealismo e la brutalità che avevano segnato il cammino della fanciullezza si erano finalmente

---

<sup>738</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 130.

<sup>739</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 49-50.

uniti e intrecciati a comporre l'amore. Forse, di questo amore, nessuno avrebbe voluto saperne, ma lui non poteva vergognarsene perché era "lui", non corpo o anima, ma, e nemmeno corpo e anima, ma "lui" che operava attraverso l'uno e l'altra. Continuava a soffrire, e tuttavia un senso di trionfo si era formato altrove. La sofferenza gli aveva indicato una nicchia al di là del giudizio del mondo, dove gli era consentito rifugiarsi.<sup>740</sup>

---

<sup>740</sup> E.M. Forster, *Maurice*, cit., pp. 90-91.

## Capitolo III

### Corpi comunicanti

La storia di un corpo – o il racconto che può nascere attraverso di esso – è diventata un binario sempre più percorribile nel mondo dell'arte. In letteratura, nello specifico, il corpo, la «lessicografia della carne»,<sup>741</sup> attraverso le sue diverse manifestazioni, è il luogo di produzione e comunicazione di significati per eccellenza:

è un elemento che entra in relazione con altri elementi simili, ma che a sua volta può essere scomposto nelle sue parti costitutive, evidenziato nei suoi processi di attivazione e trasformazione, misurato nelle sue dimensioni, individuato nelle sue collocazioni, osservato nei suoi movimenti esterni e nei suoi moti interni.<sup>742</sup>

Esso viene utilizzato, lungo il corso della narrazione, come mezzo attraverso il quale giungere alla consapevolezza di sé, verso la scoperta ed il completamento della propria identità:

[...] la capacità/possibilità del corpo di generare, all'interno della narrazione, conoscenza attraverso l'esperienza del e sul corpo, di contribuire cioè alla costruzione di identità. Esso è il luogo [...] “adatto” per costruire e ricostruire continuamente identità individuali proprie al soggetto in gioco.<sup>743</sup>

Non solo il corpo è uno strumento conoscitivo nei confronti di se stessi, ma viene considerato anche come scandaglio verso il mondo e verso l'Altro, trascendendo la singolarità individuale; il soggetto indaga ciò che lo circonda attraverso lo strumento del

---

<sup>741</sup> A. Chambers, *Dance on My Grave*, cit., p. 128.

<sup>742</sup> G. Marrone, *La Cura Ludovico*, Torino, Einaudi, 2005, p. 62.

<sup>743</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, in “Studi Novecenteschi”, 36, 77, 2009, p. 194.

confronto e dell'identificazione, elementi i quali contribuiscono anch'essi alla formazione del soggetto stesso:

L'identificazione è continuamente rappresentata come un evento o un risultato desiderati, ma che, alla fine, non si realizzano mai. Si tratta dell'allestimento fantasmatico dell'evento. In tal senso, le identificazioni appartengono all'immaginario, sono tentativi fantasmatici di allineamento, di fedeltà, coabitazioni ambigue e transcorporee. Tali identificazioni sconvolgono l'"io", sono la sedimentazione del "noi" nella costituzione di ogni "io", la presenza strutturante dell'alterità nella formulazione stessa dell'"io". Le identificazioni non sono mai compiute pienamente e definitivamente. Sono continuamente ricostruite [...]. Esse vengono costantemente ordinate/consolidate, limitate, contestate e, a volte, obbligate a cedere il passo.<sup>744</sup>

In Tondelli la centralità del tema del corpo è quanto mai evidente:

La categoria di "corpo" non ha mai avuto molto rilievo nella letteratura italiana: una letteratura che sembra tutta testa, oppure superficie-pelle. Tondelli è un raro caso di autore italiano corporeo [...] È questa corporeità, insieme all'inquietudine nomade dei suoi personaggi, che parla ancora al lettore di oggi.<sup>745</sup>

Ogni rappresentazione di un personaggio tondelliano «può essere letta in chiave psicologica ma anche corporale»:<sup>746</sup> «La carne è strumento di conoscenza tanto quanto gli anfratti della memoria o le angosce della psiche, e non è affatto certo che i reperti provenienti da uno scandaglio "fisiologico" siano meno importanti o meno illuminanti di quelle che emergono dal versante opposto».<sup>747</sup> Il corpo assurge così a strumento di comunicazione, anche della propria omosessualità; come osserva Edelman:

---

<sup>744</sup> J. Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 1993; trad. it. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 97.

<sup>745</sup> M. Mancassola, *La corporeità della scrittura*, in "La poesia e lo spirito. Potrà questa bellezza rovesciare il mondo?", 2016.

<sup>746</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 131.

<sup>747</sup> G. Almansi, *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 106.

The construction of homosexuality as a subject of discourse, as a cultural category about which one can think or speak or write, coincides [...] with the process whereby the homosexual subject is represented as being, even more than inhabiting, a body that always demands to be read, a body on which his “sexuality” is always inscribed.<sup>748</sup>

Nell’opera dello scrittore correggese «c’è una riterritorializzazione fisica, anche questa saldamente al centro della poetica dell’autore, attraverso la descrizione del corpo e della sua finitezza»:<sup>749</sup>

I personaggi di Tondelli, inoltre, mutano il loro atteggiamento verso le relazioni umane, l’amore e il sesso, che diventano strumenti di comunicazione e conoscenza interiore e filosofica, non solo corporale. In altri termini, se nella prima parte della produzione tonnellata è spesso il corpo a essere protagonista, nella seconda parte pur rimanendo centrale, cede spesso il passo al mondo interiore, quello che Tondelli avrebbe chiamato “anima”.<sup>750</sup>

*A Single Man*, *Camere separate*, e poi *Non mentirmi* e *Un certo Paul Darrigrand* grazie alla mediazione tondelliana, sono romanzi nei quali la vicenda dei protagonisti viene affrontata ed esperita attraverso il loro corpo. Il tempo della narrazione «è un tempo vissuto dal corpo, il quale è chiamato a testimoniare riguardo al rapporto che intrattiene col mondo e con gli altri, nello spazio e nel tempo»<sup>751</sup>. L’«old beat-up carcass»<sup>752</sup> di George, il corpo «sempre più gonfio e polposo»<sup>753</sup> di Leo, la «debolezza del corpo»<sup>754</sup> di Philippe non sono solo quindi realtà fisiche deformate e grottesche, ma reali occasioni attraverso le quali conoscere i protagonisti, il loro mondo interiore ed i soggetti con i quali entrano via via in relazione, a partire soprattutto dai loro amanti, Jim, Thomas, Thomas Andrieu e Paul.

---

<sup>748</sup> L. Edelman, *Homographesis: Essay in Gay literary and cultural Theory*, New York, Routledge, 1994, p. 10.

<sup>749</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 183.

<sup>750</sup> Ivi, pp. 415-416.

<sup>751</sup> J. Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, cit., p. 192.

<sup>752</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 83.

<sup>753</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 192.

<sup>754</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 91.

### 3.1 Scoprirsi: la coscienza di sé

Si è già osservato come Isherwood, Tondelli e Besson portino sulla pagina, attraverso le loro opere, la narrazione di personaggi circondati «da nient'altro che dagli spettri della vecchiaia, della solitudine e della disperazione».<sup>755</sup> Questo status dei protagonisti passa attraverso la dimensione problematica – a volte dialogica, altre volte conflittuale – che essi instaurano con il proprio corpo, o, per usare la definizione di Gianluca Spitalieri, con le “ragioni del corpo”:<sup>756</sup>

Quelle “ragioni del corpo” [...] logiche e istintive, che svelano passioni, disseminano dolore, producono senso, si riempiono di sfoghi fisici, ragioni queste, che mandano in frantumi il soggetto, che si collocano nello spazio e che determinano, a torto o a ragione, la sopravvivenza o meno del corpo stesso. Ragioni che sono all'interno di uno spazio pensato o di un luogo abitato, spazi e luoghi ospitali o ostili, che si modificano in presenza di corpi e agiscono in relazione ad altri corpi.<sup>757</sup>

È noto come nei romanzi i protagonisti manifestino «una riflessiva necessità di dar luogo al sé che vuol scoprire la realtà»<sup>758</sup>; realtà la quale non solo viene intesa in quanto dimensione al di fuori del proprio essere, bensì come scoperta della propria persona, e quindi del proprio corpo: «non sembra possibile, infatti, “sentire” alcunché senza un corpo, senza una dimensione soggettiva, corporea, del “provare in prima persona”»;<sup>759</sup> «la conoscenza dipende quindi dall'essere di Leo [o di George o di Philippe] in un mondo inseparabile dal suo corpo».<sup>760</sup>

La dimensione fisica corporale viene presentata al lettore fin dalle prime pagine di *A Single Man* e *Camere separate*, grazie alla descrizione dei “riflessi decaduti” dei due

---

<sup>755</sup> J. Eugenides, *Fresh Complaint*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2017; trad. it. *Una cosa sull'amore*, Milano, Mondadori, 2017, p. 191.

<sup>756</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Tondelli cfr. P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit.; tra le opere di C. Isherwood cfr. C. Isherwood, *A Single Man*, cit.; tra le opere di P. Besson cfr. P. Besson, *Non mentirmi*, cit.; *Un certo Paul Darrigrand*, cit.; come profili critici cfr. M. Faraone, *Un uomo solo*, cit.; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.

<sup>757</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 191.

<sup>758</sup> F. Panzeri, *In più intimo volo*, in *Biglietti agli amici* di P.V. Tondelli, Milano, Bompiani, 1986, p. 129.

<sup>759</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 192.

<sup>760</sup> Ivi, p. 194.

protagonisti (che, per quanto riguarda l'opera di Tondelli, ancora una volta trae spunto anche da *Il trentesimo anno*: «Quando [...] si guardò allo specchio perché voleva pettinarsi da solo, vide l'immagine ben nota e al tempo stesso un poco più diafana di se stesso davanti alla montagna di cuscini accatastati dietro alla sua schiena e in mezzo ai bruni capelli appiccicosi scopri qualcosa di bianco che splendeva. Lo palpò e avvicinò lo specchio. Era un capello bianco! Il cuore gli balzò in gola»<sup>761</sup>), partendo da quello di *A Single Man*, George:

Then to the mirror.

What it sees there isn't so much a face as the expression of a predicament. Here's what it has done to itself, here's the mess it has somehow managed to get itself into, during its fifty-eight years; expressed in terms of a dull harassed stare, a coarsened nose, a mouth dragged down by the corners into a grimace as if at the sourness of its own toxins, cheeks sagging from their anchors of muscle, a throat hanging limp in tiny wrinkled folds. The harassed look is that of a desperately tired swimmer or runner; yet there is no question of stopping. The creature we are watching will struggle on and on until it drops. Not because it is heroic. It can imagine no alternative.

Staring and staring into the mirror, it sees many faces within its face – the face of the child, the boy, the young man, the not-so-young man – all present still, preserved like fossils on superimposed layers, and, like fossils, dead. Their message to this live dying creature is: Look at us – we have died – what is there to be afraid of?<sup>762</sup>

D'altro canto, in *Camere separate*, «fin dalle prime pagine, l'identità di Leo, non ha tratti ben definiti e lo straniamento che il personaggio sente dei suoi tratti fisici (la sua stessa faccia, sovrapposta al paesaggio esterno, gli sembra strana) ha sfumature morali e psicologiche»:<sup>763</sup>

Un giorno, non molto distante nel tempo, lui si è trovato improvvisamente a specchiare il suo viso contro l'oblò di un piccolo aereo in volo fra Parigi e Monaco di Baviera. [...] su quell'olografia boreale apparve il riflesso del suo volto

---

<sup>761</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., p. 65.

<sup>762</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 10.

<sup>763</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 299.



appesantito e affaticato, anche del sé. La sua faccia, quella che gli altri riconoscevano come “lui” – e che a lui invece appariva ogni giorno più strana, poiché l’immagine che conservava del proprio volto era sempre e immortalmene quella del sé giovane e del sé ragazzo – una volta di più gli parve strana. Continuava a pensarsi e a vedersi come l’innocente, come colui che è incapace di fare del male e di sbagliare, ma l’immagine che vedeva contro quello sfondo acceso era semplicemente il viso di una persona non più tanto giovane, con pochi capelli fini in testa, gli occhi gonfi, le labbra turgide e un po' cascanti, la pelle degli zigomi screziata di capillari come le guance cupree di suo padre. In sostanza un viso che subiva, come quello di ogni altro, la corruzione e i segni del tempo.

Solo qualche mese fa ha compiuto trentadue anni. È ben consapevole di non avere una età comunemente definita matura o addirittura anziana. Ma sa di non essere più giovane.<sup>764</sup>

In *Non mentirmi* il “riflesso decaduto” («Racconta che è cambiato molto, è terribilmente invecchiato, quasi irriconoscibile»<sup>765</sup>) di Philippe arriva invece a narrazione avanzata, dove il decadimento appartiene alla sfera fisica del corpo:

Sono rassicurato dalla rappresentazione di un Thomas indenne, che gli anni non hanno appesantito, sciupato. Sono così tanti gli uomini che precipitano, spesso intorno ai trent’anni, i lineamenti s’ingrossano, il corpo s’imbolsisce, i capelli si diradano. Sono rari coloro che sfuggono alla calamità. Io stesso sono tra quelli che hanno subito l’assalto del tempo, non sono più l’adolescente nel cortile del liceo in una mattina d’inverno, la magrezza è scomparsa, il viso si è modificato, i capelli sono corti, l’aspetto in generale si è imborghesito, sono rimasti solo la miopia, gli occhiali che sostituiscono lo sguardo.<sup>766</sup>

La sfera spirituale invece risulta, nonostante l’avanzare dell’età, galvanizzata dal sentimento amoroso provato per Thomas Andrieu («Sono sconcertato da quel nuovo corpo, così diverso [...]. Non mi ritrovo, è sgradevole, ma allo stesso tempo gradevole»<sup>767</sup>):

---

<sup>764</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 7-8.

<sup>765</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 146.

<sup>766</sup> Ivi, pp. 118-119.

<sup>767</sup> Ivi, p. 102.

Thomas e io siamo sdraiati sul letto. Ho la testa appoggiata sul suo petto. Non ho idea di come ci siamo ritrovati in quella posizione. Presumo sia successo mentre parlavano. Non lontano, uno specchio da serra dove di solito mi guardo la mattina dopo essermi vestito, per mettere in ordine i capelli, e dove ora passo contemplare il nostro riflesso. In quella posizione, all'improvviso capisco che sono cambiato. Invecchiato, forse. Che non sono più il ragazzo complessato, spaurito e che si lascia insultare, non sono più il ragazzo sveglio, pensante, sono qualcos'altro ormai, qualcosa che nasce dall'uso del corpo, e dal fatto di accendere il desiderio, dalla condivisione, dalla vittoria su una forma di solitudine, In quell'istante, però, non posso esteriorizzare niente, fa parte del contratto, ma immagino che quel cambiamento si vedrà su di me, che stando attenti si noterà la differenza; è lampante.<sup>768</sup>

Appare chiaro che, oltre al già citato sottofondo della morte sempre presente nei due romanzi, sia lo "spettro della vecchiaia" fondamentale ad angustiare l'animo di George, Leo e Philippe; spettro il quale fa suo lo strumento dello specchio per attuare tale suggestione: «guardandosi allo specchio, fu sopraffatto dalla claustrofobia dell'identità, una soffocante consapevolezza del suo intrappolamento in quella faccia nello specchio».<sup>769</sup> Il confronto contemplativo con il proprio riflesso («Mi guardai allo specchio. [...] mi presentai a me stesso»<sup>770</sup>) restituisce al protagonista di ciascun romanzo «un'immagine confusa, una massa di carne indefinita che si espandeva su diversi piani di fronte a lui»<sup>771</sup>: il tentativo di contrastare l'inesorabile scorrere del tempo («Non ce l'ho affatto con i vecchi, diceva tra sé, tra poco sarò vecchio anch'io e già sento il brivido con cui mi verranno addosso tutti i miei anni. Succederà tra poco. Ma oggi ancora mi rifiuto, ancora stento a credere che questa luce possa spegnersi, la giovinezza, questa luce che splende in eterno»<sup>772</sup>) – che in George pare persistere tenacemente, fino a quando non

---

<sup>768</sup> Ivi, pp. 74-75.

<sup>769</sup> D. Leavitt, *The Lost Language of Cranes*, New York, Alfred. A. Knopf, 1986; trad. it. *La lingua perduta delle gru*, Milano, Mondadori, 1987, p. 226.

<sup>770</sup> J. Eugenides, *Fresh Complaint*, cit., p. 91.

<sup>771</sup> D. Leavitt, *Equal Affections*, cit., p. 148.

<sup>772</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., p. 46.

accetta anche lui di essere «a dirty old man»<sup>773</sup> – va via via scemando in uno stadio di rassegnazione depressiva:

In the locker-room, George takes off his clothes, gets into his sweat-socks, jockstrap and shorts. Shall he put on a tee shirt? He looks at himself in the long mirror. Not too bad. The bulges of flesh over the belt of the shorts are not so noticeable today. The legs are quite good. The chest-muscles, when properly flexed, don't sag. And, as long as he doesn't have his spectacles on, he can't see the little wrinkles inside the elbows, above the kneecaps and around the hollow of the sucked-in belly. The neck is loose and scraggy under all circumstances, in all lights, and would look gruesome even if he were half-blind. He has abandoned the neck altogether, like an untenable military position.

Yet he looks – and doesn't he know it! – better than nearly all of his age-mates at this gym. Not because they're in such bad shape; they are healthy enough specimens. What's wrong with them is their fatalistic acceptance of middle age, their ignoble resignation to grandfatherhood, impending retirement and golf. George is different from them because, in some sense which can't quite be defined but which is immediately apparent when you "see him naked, he hasn't given up. He is still a contender; and they aren't. Maybe it's nothing more mysterious than vanity which gives him this air of a withered boy? Yes, despite his wrinkles, his slipped flesh, his greying hair, his grim-lipped strutting spryness, you catch occasional glimpses of a ghostly someone else, soft-faced, boyish, pretty. The combination is bizarre, it is older than middle-age itself, but it is there.

Looking grimly into the mirror, with distaste and humour, George says to himself, you old ass, who are you trying to seduce? And he puts on his tee shirt.<sup>774</sup>

Quando si guarda allo specchio del bagno, mentre esce dalla doccia o si rade, scopre con devastante amarezza il suo corpo, un tempo allungato e atletico, sempre più gonfio e polposo, infantilmente tondo come quello di un buddha di porcellana; o forse, più spietatamente, inflaccidito e molle come quello di un eunuco.<sup>775</sup>

---

<sup>773</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 138.

<sup>774</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 84.

<sup>775</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 192.

Così, lo “spettro della vecchiaia”, affiancato dal già affrontato “spettro della solitudine e della morte”, porta il protagonista ad alienarsi, a vivere il proprio corpo come estraneo («Più di una volta si era fermato di fronte allo specchio [...] colpito da quell'uomo distinto in abito scuro e cravatta che gli si parava di fronte [...] e si era chiesto come fosse possibile che quell'uomo fosse lui»<sup>776</sup>), ad essere «una persona che vive in un deserto spirituale quasi totale»<sup>777</sup>, allontanandolo dalla propria individualità soggettiva («è travolto dalla paura, dal panico, la sua paura è così forte che non può trattarsi solo del timore di essere scoperto, ma anche di un timore di se stesso, *di quello che lui è*»<sup>778</sup>), nonché dalla realtà a lui circostante («Io sono il mondo invisibile, sotterraneo, straordinario»<sup>779</sup>), dedicandosi «al mestiere più folle che esista, quello della perdita d'identità».<sup>780</sup>

Lui non era di questo mondo, sentiva di non esserlo mai stato, non aveva genitori, non aveva figli, non aveva nessuno che lo amasse, nessuno che lo trattenesse a terra, nessuno che fosse in viaggio con lui. Era solo, perduto a velocità interstellare, nel buio del firmamento, sparato sempre più lontano, sempre più distante. Per sempre.<sup>781</sup>

Il soggetto viene “mandato in frantumi” – per dirla con le parole di Spitalieri –, e la sua identità ha la necessità, ogni qual volta egli tenti di entrare in contatto con il mondo reale, di dover venire continuamente confermata da coordinate spaziali e temporali:

Waking up begins with saying am and now. That which has awoken then lies for a while staring up at the ceiling and down into itself until it has recognised I, and therefrom deduced I am, I am now. Here comes next, and is at least negatively reassuring; because here, this morning, is where it had expected to find itself; what's called at home.

But now isn't simply now. Now is also a cold reminder; one whole day later than yesterday, one year later than last year. Every now is labelled with its date, rendering

---

<sup>776</sup> J. Eugenides, *Fresh Complaint*, cit., pp. 185-186.

<sup>777</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p.260.

<sup>778</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 51.

<sup>779</sup> Ivi, p. 87.

<sup>780</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 82.

<sup>781</sup> Id., *Camere separate*, cit., p.46.

all past nows obsolete, until – later or sooner – perhaps – no, not perhaps – quite certainly: It will come.

[...] Obediently, it washes, shaves, brushes its hair; for it accepts its responsibilities to the others. It is even glad that it has its place among them. It knows what is expected of it.

It knows its name. It is called George.

By the time it has gotten dressed, it has become he; has become already more or less George – though still not the whole George they demand and are prepared to recognise.<sup>782</sup>

Per di più accade che il protagonista, «una individualità che soffriva nel divenire»<sup>783</sup>, per cercare di colmare la “separazione” dal proprio corpo («Vergogna del mio corpo. Della debolezza del corpo»<sup>784</sup>) e potersi dunque ricongiungere con la propria identità, debba servirsi di sostanze esterne (droghe o alcool ad esempio) che lo facciano perdere per ritrovarsi. In *A Single Man*, la grande riflessione politematica che George instaura con Kenny – un suo allievo –, e che rappresenta uno degli apici in cui il protagonista manifesta la sua interiorità, avviene solo grazie al dialogo concesso dall'alcool:

And now an hour, maybe, has passed. And they are both drunk; Kenny fairly, George very. But George is drunk in a good way, and one that he seldom achieves. He tries to describe to himself what this kind of drunkenness is like. Well – to put it very crudely – it's like Plato; it's a Dialogue. A dialogue between two people. [...] “You can talk about anything and change the subject as often as you like. In fact, what really matters is not what you talk about, but the being together in this particular relationship.”<sup>785</sup>

Facendo riferimento invece a *Camere separate*, Leo, dopo «un paio di tiri di fumo [...] quell'intruglio verdastro [...] e poi [...] delle foglie marroni [...] perse traccia di sé»<sup>786</sup>:

---

<sup>782</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 9-11.

<sup>783</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 49.

<sup>784</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 91.

<sup>785</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 122-123.

<sup>786</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 44-45.

Non c'era nessuna velocità paragonabile a quella dei suoi pensieri che si rincorrevano e nascevano e morivano uno nell'altro e lui non capiva, chiedeva, chiedeva, continuava a porre domande nel tentativo di comprendere, ma ormai milioni di altri problemi, facce, idee, situazioni erano scoppiate nel suo cervello e niente riusciva a fermarle.

[...] Quando era iniziata la storia? E che genere di storia? La sua storia? O quella dell'Altro? Ma chi era lui? Era profondamente se stesso, ma nello stesso tempo era nessuno.

[...] Improvvisamente si vide, anche se dall'esterno, anche se da molto distante. [...] Cercò di ancorarsi a quello che sentiva, [...] che lui poteva ancora ricordare, situare in una visione "reale".<sup>787</sup>

Appare quindi chiaro che George, Leo e Philippe, non riescano a convivere con il proprio corpo a causa del deterioramento fisico (nel caso di Philippe bisogna considerare anche l'intervento della malattia come causa del decadimento del corpo), del progredire della vecchiaia e della presenza costante della morte nelle loro storie; questo porta i tre all'incapacità di trovare in autonomia un senso alla loro identità, che per essere indagata necessita inevitabilmente di stimoli esterni. Oltre alle droghe, alle sostanze stupefacenti e all'alcool, quale altro impulso permette ai tre protagonisti di raggiungere se stessi, affrontando lo specchio senza necessariamente fallire? In che cosa – o meglio, in chi – cercare uno specchio efficace, che restituisca a chi lo consulta un riflesso che sia occasione costruttiva a livello identitario («[...] ciascuno, a modo suo, trova ciò che deve amare, e lo ama; la finestra diventa uno specchio; qualunque sia la cosa che amiamo, è quello che noi siamo»<sup>788</sup>; «È importante: mi guarda in un certo modo e continuerà a farlo. In fondo, l'amore è stato possibile solo perché mi ha visto non com'ero, ma come sarei diventato»<sup>789</sup>)?

---

<sup>787</sup> Ivi, pp. 46-48.

<sup>788</sup> D. Leavitt, *The Lost Language of Cranes*, cit., p. 193.

<sup>789</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 57.

### 3.2 Specchiarsi: l'incontro con l'altro

Dato che autonomamente i tre protagonisti non riescono a dare un senso al proprio Io, essi cercano di trovare la propria identità “indagando altre solitudini”<sup>790</sup> («Gli ricorda la sua solitudine. [...] Si sente uguale. [...] Sono uno lo specchio dell'altro»<sup>791</sup>), specchiandosi nell'Altro, che viene rappresentato nei romanzi da Jim, Thomas, Thomas A. e Paul.<sup>792</sup> «fu come tornare a guardarsi allo specchio: riconoscere i tratti del proprio viso, i propri lineamenti, le proprie espressioni. Da troppi mesi infatti il viso che trovava quando si specchiava, non era il suo»:<sup>793</sup>

Gli piace anche la solitudine, è evidente. Fuma da solo. Parla poco. Ha soprattutto quell'atteggiamento, corpo curvo contro il muro, sguardo rivolto a terra sulle scarpe da ginnastica, quel modo di essere assente dal mondo. Credo di amarlo per la sua solitudine. Che anzi sia stato proprio questo a spingermi verso di lui dal principio. Mi piace il suo trincerarsi, il suo separarsi dal mondo esterno, così come la sua mancanza di paura. Questa singolarità mi turba, mi fa cedere.<sup>794</sup>

Un rispecchiamento che si traduce nella costruzione di una relazione, la quale vede come suo strumento principale i corpi dei diversi protagonisti («Corpi diversi avevano condotto quella relazione, che comunque era principalmente una questione di corpi»<sup>795</sup>): è infatti nel contatto fisico che questo rapporto trova il proprio avvio e sviluppo («l'incontro [...] avverrà esclusivamente attraverso il corpo e le sue manifestazioni, proprio perché esso è il luogo [...] di produzione e comunicazione di significati»<sup>796</sup>),

---

<sup>790</sup> Espressione che richiama «indagare altre solitudini» utilizzata da Tondelli in *Camere separate* (qui cit. da P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 139).

<sup>791</sup> Ivi, p. 114.

<sup>792</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Tondelli cfr. P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit.; tra le opere di C. Isherwood cfr. C. Isherwood, *A Single Man*, cit.; tra le opere di P. Besson cfr. P. Besson, *Non mentirmi*, cit.; *Un certo Paul Darrigrand*, cit.; come profili critici cfr. M. Faraone, *Un uomo solo*, cit.; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; J. Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, cit.; L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality Into Pier Vittorio Tondelli*, cit.; A. Spadaro, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, Reggio Emilia, Diabasis, 1999; tra le opere di altri autori cfr. A. Aciman, *Call Me by Your Name*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007; trad. it., *Chiamami col tuo nome*, Milano, Guanda, 2008.

<sup>793</sup> P.V. Tondelli, *Rimini*, cit., pp. 238-239.

<sup>794</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 30.

<sup>795</sup> D. Leavitt, *The Lost Language of Cranes*, cit., p. 227.

<sup>796</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 192.

descritto in alcune sequenze narrative nelle quali i protagonisti «creano un linguaggio fra i propri corpi, un codice che nessuno può al momento decifrare poiché non ne conosce la parola chiave, attrazione»:<sup>797</sup>

Think of two people, living together day after day, year after year, in this small space, standing elbow to elbow cooking at the same small stove, squeezing past each other on the narrow stairs, shaving in front of the same small bathroom mirror, constantly jogging, jostling, bumping against each other's bodies by mistake or on purpose, sensually, aggressively, awkwardly, impatiently, in rage or in love – think what deep though invisible tracks they must leave, everywhere, behind them! The doorway into the kitchen has been built too narrow. Two people in a hurry, with plates of food in their hands, are apt to keep colliding here.<sup>798</sup>

Thomas è qui, accanto a lui, e questo, per il momento, è sufficiente.

[...] Dall'acquaio Leo si volta e lo accarezza con lo sguardo. Entrambi faranno poi in modo di sfiorarsi quando estrarranno le bottiglie e le poseranno sul marmo bianco del tavolo della cucina. Per tutta la serata, ogniqualvolta si troveranno uno di fronte all'altro, le loro mani, le braccia, le spalle, le gambe si toccheranno in modo assolutamente invisibile a occhi estranei. Leo sta posando ora la sua mano sulla spalla di Thomas chiedendogli di fargli largo fra la ressa degli ospiti. Ora Thomas gli appoggia una mano sui fianchi spostando leggermente Leo dalla sua traiettoria. [...] Fra Leo e Thomas è ormai sorta, e incomincia a crescere di minuto in minuto, una energia che trae forza solo da se stessa, da quei contatti fintamente casuali, da quegli sfioramenti leggeri, da quegli sguardi muti.<sup>799</sup>

Mi tende la mano per farmi entrare. Penso che è il nostro primo contatto, quella mano tesa. Non l'avevo mai toccato. Succedere, durante quell'effrazione. La pelle morbida.<sup>800</sup>

Paul lo conosco quella mattina, durante la pausa. Segue un altro corso, ma nello stesso corridoio. La campana di fine lezione ci getta l'uno contro l'altro.

---

<sup>797</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 21.

<sup>798</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 11.

<sup>799</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 20-21.

<sup>800</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 42.



Letteralmente. Gli vado addosso mentre esce dall'aula dove anche lui ha assistito alla prima lezione. Borbotto velocemente delle scuse (in fondo non è morto nessuno) e ho appena il tempo di incrociare il suo sguardo. Uno sguardo nero, profondo, del quale più avanti scoprirò che può virare in un secondo dal disprezzo al desiderio (e viceversa). Uno sguardo che mi turba un istante, poi mi riscuoto e vado per la mia strada. Ho fretta di raggiungere i nuovi compagni, quelli del mio corso. Quest'anno ho deciso di essere più socievole, più cortese, di interessarmi agli altri; ricordate, vero? E così, fu solo quello, il nostro primo contatto: un piccolo scontro, un'occhiata scura, uno sfioramento e subito un distacco. Una cosa senza importanza. O così credo.<sup>801</sup>

Dall'attrazione meramente fisica e corporale, «i due futuri amanti procedono gradualmente seguendo istintivamente una sorta di manuale di corteggiamento che solo in due conoscono»<sup>802</sup>, approfondendo la loro relazione («Ormai conosco il suo corpo, conosco la sua pelle, il suo sudore, il suo respiro, ma sento che troverebbe ripugnante il mio sentimentalismo»<sup>803</sup>):

A volte invece restiamo in silenzio, e a poco a poco mi tranquillizzo, imparo addirittura ad amarlo, questo silenzio, ha consistenza, appartiene solo a noi.<sup>804</sup>

Di nuovo mi fissa: perché, tu hai visto intimità più grandi della nostra? Secondo te quante sono le persone che mi conoscono come mi conosci tu? E io, io so come gemi, come piangi, come baci.<sup>805</sup>

I protagonisti hanno così l'opportunità di analizzare se stessi attraverso il dialogo – fisico e verbale – con l'Altro («You and your dialogue-partner have to be somehow opposites»;<sup>806</sup> «Mi dico che non era solo una storia di corpi, ma di necessità»<sup>807</sup>; «Penso:

---

<sup>801</sup> Id., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., pp. 28-29.

<sup>802</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle "camere separate" di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 193.

<sup>803</sup> P. Besson, *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 64.

<sup>804</sup> Ivi, p. 41.

<sup>805</sup> Ivi, p. 107.

<sup>806</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 123.

<sup>807</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 49.

quanto poco si sarà detto con le parole, in questa storia, e quanto con i gesti. È vertiginoso»<sup>808</sup>):

[...] ciò che provo è terrore e basta, potrebbe essere anche desiderio, frustrazione, e invece nulla di tutto questo, terrore vi dico, e poi lo sento che si alza, è lui ad alzarsi, non io, è lui che osa, non io, io non l'avrei fatto, non mi sarei alzato, mi conosco, e ho capito che è lui a decidere, sono comunque in sua balia, lui si avvicina al letto, si siede sul bordo nella penombra, è strano, non si stende al mio fianco, no, si siede, come farebbe una madre con il figlio impaurito, resta così per un po', senza muoversi, senza dire niente, distinguo la sua sagoma ma non gli vedo il volto per il buio, infine mi posa la mano su un fianco, e quel gesto mi fa sciogliere in lacrime, sì, lacrime, come un dolore immenso, o un pianto di bambino, e Paul, sento che è sconcertato da questi singhiozzi impreveduti, disarmato, allora tenta di calmarmi, per istinto, mi abbraccia, mi stringe a sé, per fermare le lacrime, mi stringe ancora più stretto, i baci vengono solo dopo, dopo la consolazione, e con i baci, tutto il desiderio accumulato, ammassato, represso sino a quel momento, e il nostro diventa un corpo a corpo, quasi una lotta, un'urgenza incalzante, un avvinghiarsi, ci facciamo male, ci diamo dei colpi con i nostri movimenti maldestri, il letto è troppo piccolo, rotoliamo per terra, fa freddo, ma non importa, l'amore lo facciamo, dura a lungo.<sup>809</sup>

È da qui in poi però che i romanzi offrono diversi punti di vista: in *Camere separate* la natura della relazione tra Leo e Thomas viene analizzata – nonostante si sappia fin dalle prime pagine che Thomas è morto e vi siano numerose pagine dedicate al racconto di come Leo viva successivamente al lutto – sotto il segno di un passato condiviso dai due, finché sono entrambi in vita; in *A Single Man*, invece, si legge esclusivamente il presente del protagonista, dato che, eccezion fatta per alcune brevissime sequenze, la narrazione non riporta brani dedicati alla storia di George e Jim fintantoché quest'ultimo è ancora in vita. *Non mentirmi* e *Un certo Paul Darrigrand*, in linea con la tesi che si vuole sostenere in questo elaborato, fanno propri, ristrutturandoli, i moduli narrativi tondelliani: anche Philippe ripercorre la storia con Thomas A. e Paul immergendosi nel passato, attraverso una lente diaristica; la morte di Thomas A. e l'allontanamento di Paul emergono nelle pagine solo alla fine dei due romanzi.

---

<sup>808</sup> Id., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., 162.

<sup>809</sup> Ivi, pp. 62-63.

Concentrandosi su *Camere separate*, si può comprendere al meglio la natura del rapporto tra Leo e Thomas attraverso le parole utilizzate da André Aciman – uno degli scrittori più letti negli ultimi anni per quanto riguarda la materia omosessuale – nel suo romanzo più famoso, *Call Me by Your Name*: il protagonista, Elio, riesce a capire realmente chi è solo grazie al continuo incontro con il corpo dell'amato Oliver («voglio esplorare il tuo corpo, voglio sapere che sensazioni provi, voglio conoscerti e, attraverso te, voglio conoscere me stesso»<sup>810</sup>):

Da questo momento, pensai, da questo momento...come mai nella vita, avevo la netta sensazione di essere arrivato a qualcosa che mi era molto caro, di volerlo per sempre, di essere me stesso, me stesso, me stesso, me stesso e nessun altro, me stesso e basta, di sentire in ogni brivido che mi correva lungo le braccia qualcosa di totalmente alieno eppure nient'affatto estraneo, come se tutto ciò fosse stato parte di me da sempre, ma poi l'avessi perso e adesso lui mi avesse aiutato a ritrovarlo. Il sogno era esatto, era come tornare a casa.<sup>811</sup>

Si parla di “ritorno a casa” («Tu sei il mio ritorno a casa. Quando sono con te e insieme stiamo bene, ecco, non voglio altro. Grazie a te mi piace ciò che sono, ciò che divento quando sei con me [...]. Se esiste una verità al mondo, è quando sono con te che la scopro»<sup>812</sup>); attraverso l'incontro con l'Altro il protagonista «non sente più addosso il peso della solitudine, della sua “diversità”»<sup>813</sup> e riesce a tornare a se stesso:

Lui era il passaggio segreto che mi conduceva a me stesso, come un catalizzatore che ci consente di diventare ciò che siamo, il corpo estraneo, il passista, l'innesto, il cerotto che manda gli impulsi esatti, il chiodo d'acciaio che tiene insieme le ossa di un soldato, il cuore di un altro uomo che ci rende più noi stessi di quanto non eravamo prima del trapianto.<sup>814</sup>

Come per Elio, anche per Leo il contatto con l'Altro è indispensabile stimolo esterno, catalizzatore di conoscenza verso se stesso. Si inizia a parlare quindi di “Leo-

---

<sup>810</sup> A. Aciman, *Call Me by Your Name*, cit., p. 140.

<sup>811</sup> Ivi, p. 150.

<sup>812</sup> Ivi, p. 61.

<sup>813</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 194.

<sup>814</sup> A. Aciman, *Call Me by Your Name*, cit., p. 160.

con-Thomas” e viceversa («Leo infatti non si presentava più all’esterno come Leo, ma come Leo-con-Thomas»<sup>815</sup>), personaggi che «sono per lo più legati all’attrazione fisica dei due corpi in un’esigenza di “fusione-confusione dei due amanti”»,<sup>816</sup> e che vedono dipendere la loro persona esclusivamente da come essa entra in relazione con il rispettivo compagno («si sente per se stessi attraverso e come l’altro»<sup>817</sup>):

Volevo essere come lui? Volevo essere lui? O forse volevo solo averlo? Oppure “essere” e “avere” sono verbi del tutto inadeguati nell’intricata matassa del desiderio, per cui avere il corpo di qualcuno da toccare ed essere quel qualcuno che desideriamo toccare è la stessa cosa, sono solo rive opposte di un fiume che scorre dall’uno all’altro, poi torna indietro e infine va di nuovo verso l’altro, e ancora, e ancora, un circuito perpetuo dove le cavità del cuore, come le botole del desiderio e i buchi del tempo e il cassetto a doppiofondo che chiamiamo identità, condividono una logica ingannevole, secondo la quale la distanza più breve tra vita reale e vita non vissuta, tra ciò che siamo e ciò che vogliamo, è una scalinata tortuosa progettata con l’empia crudeltà di M.C. Escher.<sup>818</sup>

Così l’identità del protagonista diventa il frutto della relazione con il suo amato, «la conoscenza dipende quindi dall’essere di Leo in un mondo inseparabile dal suo copro e soprattutto dal corpo di Thomas. Il protagonista sperando il corpo comprende che: “il senso è nel corpo di Thomas”»: <sup>819</sup> «Un tempo, quando riteneva la sua relazione d’amore sterile e senza frutto, si sbagliava. Leo e Thomas hanno partorito, con dolore, almeno un figlio. E questo figlio espulso nel mondo, che pensa e agisce, è oggi il trentatreenne Leo». <sup>820</sup> Questo rapporto di reciproca dipendenza si salda a tal punto che si giunge all’«incapacità [...] di trovare una soddisfacente identità per se stesso come single»; <sup>821</sup> a Leo interessa sole cercare di «vedere e cercare di capire in nome di Thomas»; <sup>822</sup> «la

---

<sup>815</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 66.

<sup>816</sup> E. Patti, *L’esperienza erratica dantesca nell’opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p.13.

<sup>817</sup> J. Butler, *Bodies That Matter*, cit., p. 92.

<sup>818</sup> A. Aciman, *Call Me by Your Name*, cit., pp. 79-80.

<sup>819</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 194.

<sup>820</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 203.

<sup>821</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 299.

<sup>822</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 80.

differenza tra bisogno e/o interferenza dell'altro nella propria vita»<sup>823</sup> si azzera, facendo prevalere in maniera totalizzante la seconda.

La stessa tipologia di costruzione del sentimento di dipendenza amorosa lo si riscontra nei legami che intesse Besson con Thomas A. e Paul:

Che schifezza, l'inferiorità in amore. Intendo dire, prima di tutto: essere dipendente. Elemosinare uno sguardo, un'attenzione, un gesto, anche insignificante. Aspettare con ansia febbrile un appuntamento, un incontro. Rallegrarsi per un'infima manifestazione d'affetto come un barbone sorride al passante che gli getta una moneta nel piattino. Adeguarmi ai suoi capricci, ai suoi impedimenti. Ammettere che i suoi problemi sono sempre i più importanti. Credere alle sue bugie, o alle sue mezze verità. Sottomettermi ai suoi desideri. Accettare i suoi silenzi. Ricordare le sue rare parole, sviscerarne il senso nascosto, ed esserne esaltato o mortificato a posteriori. [...] Intendo però anche dire: essere amati meno di quanto si ama, suscitare minor emozione di quella che si prova per l'altro, minor attesa, minor impazienza, e forse non suscitare nessuna attenzione, piacere quando ci si ritrova, ma non mancare quando si è assenti, essere uno svago mentre si vorrebbe essere una storia. Spesso mi capiterà di pensare: sì, mi ama, probabilmente, ma non abbastanza. E a volte penserò: non mi ama per niente.<sup>824</sup>

Non è quindi difficile immaginare come, nel momento in cui Thomas muore («L'atto contro natura non era tanto la morte del più giovane, quanto la sopravvivenza forzata del più vecchio. E allora pensò che anche lui aveva sepolto, in un certo senso, Thomas [...] il corpo che avevano creato»<sup>825</sup>), l'identità tanto faticosamente ritrovata da Leo, si perda di nuovo: «un "pieno" che, dopo la scomparsa dell'amato, si trasforma fatalmente in un "vuoto" irreparabile [...] che rimanda Leo a un impietoso confronto con se stesso, con le ragioni della propria esistenza».<sup>826</sup> Ecco allora che «senza Thomas, Leo non ha più identità»,<sup>827</sup> veste i panni di quella persona «che gli altri riconoscono come Leo»,<sup>828</sup> ma che lui non riconosce più. Ecco allora che il protagonista diviene vittima di

---

<sup>823</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p.18.

<sup>824</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., pp. 85-86.

<sup>825</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 165.

<sup>826</sup> F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

<sup>827</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 300.

<sup>828</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 91.

quel “fatale spettro della solitudine” di cui si è già parlato: «Sta continuando a vivere senza Thomas. Leo senza Thomas. È inconcepibile. Significa una sola cosa: che anche Leo è morto».<sup>829</sup> Con delle leggere variazioni che non costituiscono una differenziazione significativa tra modello e riproduzione, il vissuto di Philippe – o meglio, di Philippe-senza-Thomas e di Philippe-senza-Paul – è lo stesso di Leo:

Poi diventa tutt'altra cosa. Non è più un rumore, è una sensazione fisica, uno shock, come una collisione. Sono il ferito che i soccorritori estraggono da un ammasso di lamiere, trasportano in fretta su una barella, sballottano in ambulanza, depositano al pronto soccorso di un ospedale, affidano alle cure di un medico, il ferito grave che viene operato d'urgenza perché perde molto sangue, ha gli arti spezzati, lesioni, poi sono il superstite salvato, ricucito, ingessato, che si sveglia lentamente dall'anestesia, ancora sotto l'effetto del cloroformio, ma già preda dei dolori che riaffiorano, il ricordo del trauma, e infine il convalescente disorientato, senza punti di riferimento, senza forze, senza volontà, che a volte si chiede se non sarebbe stato meglio morire sul colpo, ma che guarisce, poiché capita spesso che si guarisca.<sup>830</sup>

Nello stesso modo in cui si può parlare di Leo-senza-Thomas, in *A Single Man* si osserva come tutto il romanzo sia il resoconto del vissuto di George-senza-Jim, dove «all'assente, io faccio continuamente il discorso della sua assenza; [...] l'altro è assente come referente e presente come allocutore»:<sup>831</sup> «If I'd been the one the truck hit, he says to himself, as he enters the kitchen, Jim would be right here, this very evening, walking through this doorway, carrying these two glasses. Things are as simple as that».<sup>832</sup> Da questo stato riflessivo di dialogo mancato, «da tale singolare distorsione, nasce una sorta di presente insostenibile»:<sup>833</sup>

And it is here, nearly every morning, that George, having reached the bottom of the stairs, has this sensation of suddenly finding himself on an abrupt, brutally broken-off, jagged edge – as though the track had disappeared down a landslide. It is here

---

<sup>829</sup> Ivi, p. 90.

<sup>830</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., pp. 103-104.

<sup>831</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 299.

<sup>832</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 102-103.

<sup>833</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 299.

that he stops short and knows, with a sick newness, almost as though it were for the first time: Jim is dead. Is dead.<sup>834</sup>

Dopo la morte del compagno, «la sensazione di separatezza, la mancanza di unità attanagliano la vita di George»,<sup>835</sup> il quale vive in una dimensione dedita al dolore, al ricordo, ed alla malinconia, dove quest'ultima «in senso freudiano, è l'effetto di una perdita di cui non si è elaborato il lutto (la conservazione dell'oggetto/Altro perduto come figura psichica, con la conseguenza di una maggiore identificazione con l'Altro, un auto-rimprovero [...])». <sup>836</sup> Anche il gesto più semplice diventa allora occasione per riaprire la ferita della perdita:

The supermarket is still open; it won't close till midnight. It is brilliantly bright. Its brightness offers sanctuary from loneliness and the dark. You could spend hours of your life here, in a state of suspended insecurity, meditating on the multiplicity of things to eat. [...] This bright place isn't really a sanctuary. For, ambushed among its bottles and cartons and cans, are shockingly vivid memories of meals shopped for, cooked, eaten with Jim.<sup>837</sup>

È quindi evidente come, in *A Single Man* e in *Camere separate*, nel momento in cui i due amanti incontrano la morte («Ma poi la sveglia mi prende perché capisco che non c'è più nulla da fare e quando un amore finisce, finisce sul serio e non ci sono pezze o nostalgie che lo possano togliere dal sepolcro. Purtroppo»<sup>838</sup>), vengono presentati nei romanzi i ritratti di due uomini rimasti soli – George e Leo – che vanno incontro ad un progressivo processo di distruzione, «un'odissea dell'identità»,<sup>839</sup> un «inferno dell'azzeramento e della perdita di senso totale e completa»,<sup>840</sup> la presa di coscienza della propria diversità attraverso il rispecchiarsi nei corpi dei defunti: «la rappresentazione del

---

<sup>834</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 11-12.

<sup>835</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p.264.

<sup>836</sup> J. Butler, *Bodies That Matter*, cit., pp. 176-177.

<sup>837</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 89-90.

<sup>838</sup> P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 129.

<sup>839</sup> A. Spadaro, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, cit., p. 49.

<sup>840</sup> P.V. Tondelli, *Weekend postmoderno. Cronache degli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1998, p. 471.

corpo, anche e soprattutto del corpo sofferente e dilaniato dalla malattia»<sup>841</sup> di Jim e Thomas, si muove di pari passo con la rappresentazione del sentimento di straniamento di George e Leo, dove «il lutto assurge ad espressione. Senza di te non sono più io».<sup>842</sup> A tal riguardo si ritiene citare le parole di Bachmann riguardo il fenomeno succitato:

Ma io chi sono [...] se da me tolgo tutto ciò che gli altri hanno fatto di me? Chi sono quando volano le nuvole? Lo spirito che alberga nella mia carne è un imbroglione anche peggiore di quella finta santa che lo ospita. Incontrarlo, ecco quel che temo sopra ogni cosa. Poiché tutto ciò che penso non ha niente a che vedere con me. Ogni mio pensiero non è altro che il germogliare di un seme estraneo. Non sono in grado di pensare a nulla di ciò che mi ha veramente toccato, penso invece a cose che non mi toccano affatto. I miei pensieri sono politici, sociali o di qualche altra categoria ancora, di tanto in tanto sono anche pensieri solitari e inutili, ma in ogni caso fanno parte di un gioco dalle regole prestabilite, e io talvolta penso anche di cambiarle queste regole. Ma non il gioco. Il gioco mai!

Io, questo fascio di riflessi, questa volontà ben addestrata. Io nutrito con le scorie della storia, con le scorie delle pulsioni e degli istinti. Io con un piede nella natura selvaggia e l'altro sulla strada maestra che conduce all'eterna civiltà. Io impenetrabile, miscuglio di tutti i materiali, infeltrito, insolubile e tuttavia facile da togliere di mezzo con un colpo alla nuca. Io fatto di silenzio, ridotto al silenzio...<sup>843</sup>

Il discorso si può allargare anche ai romanzi di Besson («Scopro i morsi della mancanza. La mancanza della sua pelle, del suo sesso, di ciò che ho posseduto e che mi è stato tolto, che deve essermi restituito, per evitare la follia»<sup>844</sup>), dove la scoperta della dipartita di Thomas Andireu e l'addio da parte di Paul conduce Philippe ad interrogarsi sulla propria esistenza, che deve fare i patti con l'esperienza della perdita, letterale o metaforica che sia, anche a livello meramente corporale («Per non precipitare del tutto, ho trovato solo questo: ricordare il corpo, il sesso bianco, venoso, i nei. Il ricordo abbagliante mi salva dalla rovina»<sup>845</sup>): «Il mio dialogo con i morti è iniziato con lui. E

---

<sup>841</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 99.

<sup>842</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 299.

<sup>843</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., pp. 31-32.

<sup>844</sup> P. Besson., *Non mentirmi*, cit., p. 49.

<sup>845</sup> Ivi, p. 50.



non è più finito».<sup>846</sup> Per di più anche nelle pagine bessoniane si innesta in maniera intrascurabile il racconto della malattia e di come questa porti nella narrazione il referto di un corpo straziato e l'alone dello spettro della morte («E d'un tratto sono mortificato nel vedermi come un possibile donatore di morte (dico morte apposta, perché in quel periodo la malattia di solito si sviluppa in fretta, e alla fine si *muore*, o si *crepa*)»<sup>847</sup>); in particolar modo osserviamo in *Un certo Paul Darrigrand*, con un rovesciamento di prospettiva rispetto alle opere di Isherwood e Tondelli, un Philippe giovanissimo che si trova a fare i conti con la diagnosi – e tutte le tappe curative che essa comporta – di trombocitopenia:

Non sto troppo male, la cura in sé non è dolorosa, eppure, i, io rifiuto la *degradazione* di tutto il mio essere, come se in me fosse all'opera una decomposizione, un avvilitamento. Inoltre, ormai soffro di sanguinamenti. La mattina, quando mi sveglio, trovo spesso tracce di sangue sulle lenzuola, cerco di farle sparire sfregando il tessuto con l'acqua calda, ma non riesco mai a eliminarle completamente.

Soprattutto, mi sembra che gli altri vedano il mio male, che ormai riescano a distinguerlo, che lo riconoscano (alcuni gli danno un altro nome, un acronimo), e che se ne affliggano.

È come un velo leggero nel loro sguardo, un imbarazzo, una domanda sospesa.<sup>848</sup>

Anche nella morte e nella malattia, quindi, i corpi degli amanti – o nel caso di Besson, del protagonista («Sono sconcertato da quel nuovo corpo [...]. Non mi ritrovo, è sgradevole»<sup>849</sup>) –, sono occasione per i protagonisti di trovare un ulteriore e nuovo senso – o non-senso – alla propria identità: «all'esperienza della morte si affianca la negazione totale della propria individualità e la perdita del sé, che si rivelerà presto come “risorsa stessa della conoscenza, della nuova conoscenza del sé e di tutto ciò che lo circonda».<sup>850</sup> In Besson tale fenomeno si osserva nella serena consapevolezza della propria storia («Ma io sono convinto che sia l'amore furtivo a spiegare la metamorfosi»<sup>851</sup>), personale e sentimentale, che lo ha visto legato prima a Thomas Andieru e poi a Paul: «È vero, avevo

---

<sup>846</sup> Ivi, p. 58.

<sup>847</sup> Id., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 104.

<sup>848</sup> Ivi, p. 137.

<sup>849</sup> P. Besson., *Non mentirmi*, cit., p. 102.

<sup>850</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., pp. 19-20.

<sup>851</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 75.

perso la testa per un uomo irraggiungibile e avevo giocato pericolosamente con la morte. Ma potevo anche dire che avevo amato ed ero ancora vivo».<sup>852</sup>

Per quanto riguarda *A Single Man* e *Camere separate*, questo faccia a faccia con la morte diventa risorsa, appunto, nel momento in cui da un lato George giunge alla consapevolezza di riuscire a sopravvivere anche se solo («But George doesn't want the bought unwilling bodies of these boys. He wants to rejoice in his own body; the tough triumphant old body of a survivor. The body that has outlived Jim»<sup>853</sup>; «Oggi lui era un altro. Stava bene da solo, non chiedeva più nulla, smantellava gli edifici del desiderio, rinunciava alle proprie speranze e diventava di giorno in giorno più semplice»<sup>854</sup>), dall'altro Leo si redime lasciando intuire che «il ritrovamento di sé avviene [...] nel segno del “ritorno” [...] a casa»<sup>855</sup>:

In questo modo la perdita di Thomas lo sta portando lontano, verso se stesso. Ora che Thomas è morto e si è trasformato in una presenza che pulsa e che vive dentro di lui, lo sforzo maggiore della sua vita è accettare di scoprire il senso della propria solitudine. Per questo, un giorno ventoso di marzo, lui decide di ritornare nel paese in cui è nato, nella casa dove ha abitato per vent'anni, sotto lo stesso tetto che protegge il sonno dei suoi genitori.<sup>856</sup>

Così, «il ritorno a casa, al contempo, è uno degli innumerevoli “viaggi di ritorno” tondeggianti; concretizza il desiderio di ricongiungersi dopo la separazione. Questa “ricerca” si sposta su un piano più intimo, Leo crede cioè di poter ricucire la sua “vita separata” attraverso il ritorno».<sup>857</sup>

### 3.3 Giudicarsi: la scoperta della differenza

Non sono solo i corpi di Jim, Thomas, Thomas Andireu e Paul a permettere di analizzare la propria identità; in *A Single Man* in *Camere separate* e nei due romanzi di

---

<sup>852</sup> Id., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 184.

<sup>853</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 83.

<sup>854</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., pp. 34-35.

<sup>855</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 20.

<sup>856</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 106.

<sup>857</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 198.

Besson, i protagonisti indagano quegli aspetti del proprio essere che li porta ad essere connotati come diversi, attraverso il confronto con altri corpi con i quali essi entrano in relazione durante il corso della narrazione.<sup>858</sup>

Il primo spunto di indagine è quello che vede George, Leo e Philippe protagonisti – o, forse, sarebbe meglio dire vittime – della distanza tra la giovinezza altrui e la propria vecchiaia.

Oltre al fatto che, in entrambi i romanzi, i due protagonisti sono accumulati dall'elemento di essere i partner anziani di due compagni assai più giovani di loro; per quanto riguarda George, si è già osservato come egli si consideri, nonostante i suoi cinquantotto anni d'età, un «tough triumphant old body of a survivor».<sup>859</sup>

How good to be in a body – even this old beat-up carcass – that still has warm blood and live semen and rich marrow and wholesome flesh! The scowling youths on the corners see him as a dodderer, no doubt, or at best as a potential score. Yet he still claims a distant kinship with the strength of their young arms and shoulders and loins.

[...]

“Yet he looks – and doesn't he know it! – better than nearly all of his age-mates at this gym. Not because they're in such bad shape; they are healthy enough specimens. What's wrong with them is their fatalistic acceptance of middle age, their ignoble resignation to grandfatherhood, impending retirement and golf. George is different from them because, in some sense which can't quite be defined but which is immediately apparent when you see him naked, he hasn't given up. He is still a contender; and they aren't. Maybe it's nothing more mysterious than vanity which gives him this air of a withered boy? Yes, despite his wrinkles, his slipped flesh, his greying hair, his grim-lipped strutting spryness, you catch occasional glimpses of a ghostly someone else, soft-faced, boyish, pretty. The combination is bizarre, it is older than middle-age itself, but it is there.”<sup>860</sup>

---

<sup>858</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Tondelli cfr. P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit.; tra le opere di C. Isherwood cfr. C. Isherwood, *A Single Man*, cit.; tra le opere di P. Besson cfr. P. Besson, *Non mentirmi*, cit.; *Un certo Paul Darrigrand*, cit.; come profili critici cfr. M. Faraone, *Un uomo solo*, cit.; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit.; P.V. Tondelli, *Il romanzo, la critica*, cit.; A. Spadaro, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, cit.

<sup>859</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 83.

<sup>860</sup> Ivi, pp. 83-84.

Il suo sentirsi superstite, in *A Single Man*, viene corroborato da numerose occasioni nelle quali George si confronta con una realtà ben più giovane della sua e, nonostante la differenza d'età, la rassegnazione allo "spettro della vecchiaia" non sopraggiunge – almeno in un primo momento: «George cerca infatti di mantenere un aspetto giovanile, frequenta assiduamente una palestra, si trova suo agio con gli studenti, con alcuni dei quali si intrattiene in lunghe conversazioni». <sup>861</sup> In palestra, ad esempio, allenarsi accanto ad un tredicenne sembra quasi diventare uno stimolo rivitalizzante per il vecchio professore inglese:

George lies down on one of the inclined boards, in order to do situps. This is always something you have to think yourself into; the body dislikes them more than any other exercise. While he is getting into the mood, Webster comes over and lies down on the board next to his. Webster is maybe twelve or thirteen, slender and graceful and tall for his age, with long smooth golden boy-legs. He is gentle and shy, and he moves about the gym in a kind of dream; but he keeps steadily on with his workout. No doubt he thinks he looks scrawny and has vowed to become a huge wide awkward overloaded muscle-man. George says, 'Hi, Web' and Webster answers, 'Hi, George' in a shy secretive whisper.

Now Webster begins doing his situps, and George, peeling off his tee shirt on a sudden impulse, follows his example. As they continue, George feels an empathy growing between them. They are not competing with each other; but Webster's youth and liveness seem to possess George, and this borrowed energy is terrific. Withdrawing his attention from his own protesting muscles and concentrating it upon Webster's flexing and relaxing body, George draws the strength from it to go on beyond his normal forty situps, to fifty, to sixty, to seventy, to eighty. Shall he try for a hundred? Then, all at once, he is aware that Webster has stopped. The strength leaves him instantly. He stops too, panting hard; though not any harder than Webster himself. They lie there panting, side by side. Webster turns his head and looks at George, obviously rather impressed.

'How many do you do?' he asks.

'Oh – it depends.'

'These things just kill me! Man!

---

<sup>861</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 256.

How delightful it is, to be here! If only one could spend one's entire life in this state of easy-going physical democracy! Nobody is bitchy, here, or ill-tempered, or inquisitive. Vanity, including the most outrageous posings in front of the mirrors, is taken for granted. The godlike young baseball player confides to all his anxiety about the smallness of his ankles. The plump banker, rubbing his face with skincream, says simply, 'I can't afford to get old.' No one is perfect and no one pretends to be. Even the half-dozen quite wellknown actors put on no airs. The youngest kids sit beside sixty- and seventy-year-olds, innocently naked, in the steam room, and they call each other by their first names. Nobody is too hideous or too handsome to be accepted as an equal. Surely everyone is nicer in this place than he is outside it?

Today, George feels more than usually unwilling to leave the gym. He does his exercises twice as many times as he is supposed to; he spends a long while in the steam room; he washes his hair.<sup>862</sup>

Evento ancor più significativo – attorno al quale ruota tutta l'ultima parte del romanzo – è quello che vede George in compagnia di Kenny, un suo studente; dopo una chiacchierata al bar, i due decidono di fare un bagno nel mare («their bodies rub against each other, [...] roughly. [...] They turn and begin to run toward the ocean»<sup>863</sup>), cosa che metterà in luce la fisicità giovane ed invidiabile del ragazzo, la quale scatena nel protagonista la necessità di sentirsi accudito come un bambino – o come un vecchio, per l'appunto:

The Nanny-relationship is so convincing, at this moment, that George feels he could curl up and fall immediately asleep right here, shrunk to child-size within the safety of Kenny's bigness. Kenny's body seems to have grown gigantic since they left the water. Everything about him is larger than life; the white teeth of his grin, the wide dripping shoulders, the tall slim torso with its heavy-hung sex, and the long legs, now beginning to shiver.<sup>864</sup>

Dopo la sequenza ambientata in riva al mare, i due si spostano nella casa di George («By the time they reach the house, he no longer sees the two of them as wild water-

---

<sup>862</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 86-87.

<sup>863</sup> Ivi, p. 129.

<sup>864</sup> Ivi, p. 131.

creatures but as an elderly professor with wet hair bringing home an exceedingly wet student in the middle of the night»<sup>865</sup>), dove finalmente egli sembra accettare il proprio status, non più cercando in sé i tratti di giovinezza sopravvissuta, bensì rassegnandosi all'essere un «dirty old man»:<sup>866</sup>

‘I suppose you’ve decided I’m a dirty old man?’

[...]

‘You needn’t say anything,’ George tells Kenny [...], ‘because I admit it – Oh, hell, yes – of course I admit it – I am a dirty old man. Ninety-nine per cent of all old men are dirty. That is, if you want to talk that language. If you insist on that kind of dreariness. I’m not protesting against what you choose to call me or don’t.’<sup>867</sup>

Per quanto riguarda Leo in *Camere Separate*, d’altro canto, oltre al fatto di essere ben più vecchio del suo amante – il «bambino-Thomas»<sup>868</sup> («Leo si avviava alla consapevolezza interiore e silenziosa dei suoi trent’anni, Thomas verso la pienezza della gioventù»<sup>869</sup>) – spesso, lungo il corso della narrazione, «si vede rispecchiato nei giovani»,<sup>870</sup> evento che lo porta ad avvertire «il peso della propria vecchiaia come una rivelazione»;<sup>871</sup> anch’egli, come George, arriva ad accettare la propria età, non con rassegnazione questa volta, bensì provandone una sorta di orgoglio, fatto dimostrato dalle parole della canzone di Morrissey citate nel romanzo: «Oh, I’m so glad to grow older, to move away from those younger years, now I’m in love for the first time».<sup>872</sup> Tale orgoglio si traduce, ora, nel sentirsi il guardiano di quella gioventù che, anni prima, aveva sperimentato sulla propria pelle («quando era giovane e inesperto, quando viveva nel terrore della propria crescita al mondo dei maschi e degli adulti, quando era soltanto le “proprie debolezze”»<sup>873</sup>), «avvertendo la “prossimità”, che il soggetto vive con ciò che gli sta attorno, come differenza e dunque come valore»:<sup>874</sup>

---

<sup>865</sup> Ivi, p. 132.

<sup>866</sup> Ivi, p. 138.

<sup>867</sup> Ivi, pp. 138-139.

<sup>868</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 38.

<sup>869</sup> Ivi, p. 170.

<sup>870</sup> Ivi, p. 214.

<sup>871</sup> Ivi, p. 142.

<sup>872</sup> Ivi, p. 216.

<sup>873</sup> Ivi, p. 136.

<sup>874</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 201.

Vide qualche viso sporgere dalle coperte con le cuffiette del walkman sulle orecchie, qualcun altro che parlottava, due che si baciavano con tenerezza, ma il silenzio era immenso e il rollio del traghetto poteva anche sembrare un modo arcaico, proprio perché tecnologico, di cullare i sogni di quei ragazzi.

Allora lui provò per un istante la intima e commossa gioia di poter vegliare sul sonno di quelle centinaia di giovani e che forse, se aveva perso la coincidenza a Atene, se si trovava in viaggio da tanti giorni, se era imbarcato proprio su quella nave e non su di un'altra era perché doveva raggiungere quella panca di ferro verniciata di bianco e poter guardare lo spettacolo di una gioventù soddisfatta e tranquilla come mai e poi mai era stata la sua.<sup>875</sup>

Nei romanzi di Besson, la narrazione prende avvio con un'ottica di rimpianto nei confronti di una giovinezza ormai perduta, nonostante tra Philippe e i due diversi amanti non intercorra una grande differenza d'età (Thomas ha la stessa età del protagonista; Paul è giusto di qualche anno più grande: «Paul ha ventiquattro anni, io ne ho ventuno»;<sup>876</sup> «Sono più giovane di lui, e soprattutto molto meno maturo»<sup>877</sup>):

Non so che non avrò mai più diciassette anni, non so che la giovinezza non dura, che è solo un istante, che scompare e quando te ne accorgi è troppo tardi, è finita, si è volatilizzata, l'hai persa, eppure alcuni intorno a me lo intuiscono e lo dicono, gli adulti lo ripetono, ma io non li ascolto, le loro parole mi scivolano addosso, non aderiscono, come l'acqua sulle piume di un'anatra, sono un idiota, un idiota spensierato.

[...] Oggi lo prenderei a schiaffi, quel ragazzino di diciassette anni, non per i bei voti ma perché cerca soltanto di compiacere i suoi giudici.<sup>878</sup>

Per molto tempo questa escursione sarà per me la prova del fatto che la giovinezza sì, poteva esistere, intendo tutto ciò che di solito si associa alla giovinezza: la disinvoltura, l'energia, il senso di libertà, il piacere di stare insieme, la voglia di festa.

---

<sup>875</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 208-209.

<sup>876</sup> P. Besson., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 9.

<sup>877</sup> Ivi, p. 41.

<sup>878</sup> Id., *Non mentirmi*, cit., pp. 17-20.

Prima di allora, in fondo, non avevo mai provato sensazioni simili. E dopo sarà troppo tardi. Dopo, mi attendono le cose serie.<sup>879</sup>

L'altro grande confronto, che diviene pretesto per analizzare se stessi, è quello che i protagonisti vivono con i corpi femminili: in *A Single Man*, Doris, in *Camere separate*, Susann, in *Un certo Paul Darrigrand*, Isabelle (anche in *Non mentirmi* vi è l'elemento femminile nei confronti del quale il protagonista si sente indisposto – la moglie di Thomas Andireu, Luisa –, ma non assume una rilevanza imponente nella pagine come quella di Isabelle). L'elemento femminile, in tutti i romanzi, viene percepito in maniera perturbante dai protagonisti («[...] in quei momenti, allora, “qualcosa” veniva a turbarlo, come una immagine cacciata lontano che prepotentemente tornava a farsi viva ai suoi occhi. Ed era sempre l'immagine di una donna [...]. Non di una particolare donna, ma dell'essenza stessa della femminilità»<sup>880</sup>), i quali si sentono minacciati da queste donne inseritesi nel proprio rapporto con Jim, Thomas e Paul, rischiando di scaltarli dalla loro relazione amorosa. È interessante osservare, per completare questo sguardo di primo acchito al panorama femminile, il filtro con il quale Tondelli ha rivolto la propria attenzione lungo l'arco della sua produzione alla femminilità; qui si riporta un passo tratto *Un weekend postmoderno*:

[...] da un lato un rapporto fatto di ricerca ossessiva degli altri corpi, di contatti, di abbracci, di carezze astiose e dure, di baci, di possessività, il pretendere che l'amica, la sorella, la figlia siano sempre inchiodate alla propria sofferenza, proprio incollate al corpo in una simbiosi regressiva, come regressivo è ogni volta il dolore; e, dall'altro, il rapporto più specificamente teatrale fra loro e la parte più sensibile del pubblico. Loro ti mostrano, dissotterrandoli, gli abiti dei loro uomini uccisi in guerra: miseri stracci che diventano simboli enormi del lutto. E tu, fissandole negli occhi, vedendo quelle braccia tese, sentendo il loro canto, tu, che cosa vuoi capire?

Non ho mai visto una rappresentazione così bella e forte e virile della femminilità [...]: piccole o alte o magre o muscolose o dolenti o disperate o fiere o umiliate, incarnano la forza della vita, comunicano lo strazio della maternità, l'aberrante destino di essere, proprio nella loro essenza, nel profondo dei loro visceri, la culla e la tomba di ogni possibile vita, e, nello stesso tempo, dimostrando la potenza epica

---

<sup>879</sup> Id., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., pp. 20-21.

<sup>880</sup> P.V. Tondelli, *Rimini*, cit., p. 225.



del loro soffrire, la consapevolezza di essere carne a cui sempre sarà strappata altra carne, anche la forza del ciclo della vita: non la speranza e neppure la catarsi (tutto si ripeterà per ogni donna che perderà il figlio o il marito o il fratello o il padre), ma la coscienza della ferocia della legge naturale.

La femminilità come il valore più alto dell'umano. Sono loro che danno la vita e che seppelliscono i morti.<sup>881</sup>

Per George, il confronto avviene di nuovo in un contesto velato dello “spettro della morte”, ovvero in ospedale, al capezzale di lei, straziata e morente dalla malattia:

Doris's room is on the top floor. [...] Doris is lying with her face toward the window. George has gotten quite accustomed by now to the way she looks. It isn't even horrible to him anymore, because he has lost his sense of a transformation. Doris no longer seems changed. She is a different creature altogether; this yellow shrivelled manikin with its sticks of arms and legs, withered flesh and hollow belly, making angular outlines under the sheet. What has it to do with that big arrogant animal of a girl? With that body which sprawled stark naked, gaping wide in shameless demand, underneath Jim's naked body?<sup>882</sup>

Doris non rappresenta una minaccia per il protagonista in quanto Doris, bensì in quanto donna: «Doris, then, was infinitely more than Doris, was Woman the Enemy, claiming Jim for herself»;<sup>883</sup> lei è colei che ha potuto offrire a Jim, al contrario di quanto ha mai potuto fare George, un amore che non fosse contronatura, un sentimento legittimato legalmente, un rapporto che non si dovesse vivere nascosto:

Gross insucking vulva, sly ruthless greedy flesh, in all the bloom and gloss and arrogant resilience of youth, demanding that George shall step aside, bow down and yield to the female, prerogative, hide his unnatural head in shame. I am Doris. I am Woman. I am Bitch-Mother Nature. The Church and the Law and the State exist to support me. I claim my biological rights. I demand Jim.

---

<sup>881</sup> Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 269-270.

<sup>882</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 76.

<sup>883</sup> Ivi, p. 77.

[...] No use destroying Doris, or ten thousand Dorises, as long as Woman triumphs. Woman could only be fought by yielding, by letting Jim go away with her on that trip to Mexico. By urging him to satisfy all his curiosity and flattered vanity and lust (vanity, mostly) on the gamble that he would return (as he did) saying she's disgusting, saying never again.<sup>884</sup>

Il conflitto implicito tra amante-omosessuale ed amante-femminile, viene risolto da George che «sa di non poterla odiare per avergli portato via per qualche tempo Jim e si sente accomunato a lei»,<sup>885</sup> dato che «Doris è un continuo collegamento con la memoria di Jim»,<sup>886</sup> l'ultimo ponte in vita – anche se ancora per poco – che gli possa offrire un parvente collegamento con l'amante scomparso; nel momento in cui anche lei va incontro al fatidico «Goodbye, George»,<sup>887</sup> egli «sa che la morte di Doris lo renderà ancora più solo»<sup>888</sup>, portando via con sé l'ultima traccia rimasta di Jim:

As George pressed Doris's hand just now, he knew something: that the very last traces of the Doris who tried to take Jim from him have vanished from this shrivelled manikin; and, with them, the last of his hate. As long as one tiny precious drop of hate remained, George could still find something left in her of Jim. For he hated Jim too, nearly as much as her, while they were away together in Mexico. That has been the bond between him and Doris. And now it is broken. And one more bit of Jim is lost to him forever.<sup>889</sup>

Nel romanzo di Tondelli, è importante ricordare il sistema sul quale la relazione tra Leo e Thomas si basa e che dona il titolo all'intera opera; «il solo tipo di relazione possibile in una società dominata dall'eteronormatività»<sup>890</sup> secondo l'opinione del protagonista («non ha ancora trovato la sua religione nella sua patria, e forse non le troverà mai punto al momento, però, si è inventato questa forma di amore punto e cerca di viverla bene»<sup>891</sup>):

---

<sup>884</sup> Ivi, pp. 76-77.

<sup>885</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 260.

<sup>886</sup> Ivi, p. 259.

<sup>887</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 81.

<sup>888</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 260.

<sup>889</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 82.

<sup>890</sup> L. Prono, *A Different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 300.

<sup>891</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 137.

[...] la piccola frase che si trovò a scrivere in una di queste lettere fu “camere separate”. E spiegò a Thomas che avrebbe voluto, con lui, un rapporto di contiguità, di appartenenza ma non di possesso. Che preferiva restare solo, ma nello stesso tempo, pensava a lui come all’amante prediletto, al favorito di un fidanzamento perenne. Che non dovevano temere della loro solitudine, anzi viverla come il frutto più completo del loro amore perché, in fondo, pur nella separatezza, loro si appartenevano e continuavano ad amarsi.<sup>892</sup>

Pier ha voluto questa distanza, anche geografica, con l’amico. [...] Pier sta cercando di imparare che l’altro è un “totalmente altro”, anche se questa mia espressione, ai suoi occhi, potrebbe mostrare la corda, confondendo ancora una volta il suo bisogno di assoluto. Non so quale fosse allora l’espressione linguistica che Pier avesse trovato per rimettere sui binari giusti la propria vita. Ricordo però un’immagine, e questa immagine è racchiusa in due parole: “Camere separate”. Pier vuole una separazione in contiguità e, per farlo, non ha trovato altro di meglio che piazzare fra i due letti millecinquecento chilometri di distanza.<sup>893</sup>

In un certo senso si appartengono, ma in un modo speciale. Pi appartengono, ma non si possiedono. Forse si amano proprio da quel tremendo momento in cui hanno sentito l’impossibilità del loro amore. Si amano, ora, perché si sono già lasciati.<sup>894</sup>

In questo caso, la figura della donna mette in crisi tale sistema, «e questo tutto per l’effetto che “camere separate” ha provocato nel loro rapporto»<sup>895</sup> («C’è la presenza di una donna. In fondo tutti e tre sono soli, ma tutti e tre si appartengono»<sup>896</sup>), nel momento in cui «Thomas era riuscito, con abilità e testardaggine, a far entrare in “camere separate” una terza persona»:<sup>897</sup>

Certo non fu facile. Quando Leo apprese che Thomas viveva con un’altra persona diventò furioso. Si sentì tradito, soprattutto umiliato. Ma Thomas fu irremovibile:

---

<sup>892</sup> Id., *Camere separate*, cit., p. 178.

<sup>893</sup> Id., *L’abbandono*, cit., p. 130.

<sup>894</sup> Ivi, p. 137.

<sup>895</sup> Ivi, p. 136.

<sup>896</sup> Ivi, p. 137.

<sup>897</sup> Id., *Camere separate*, cit., p. 187.

“Tu vuoi vivere solo, Leo. E io voglio invece vivere accanto alla persona che amo”.<sup>898</sup>

Se in *A Single Man* la donna veniva vista come occasione per legittimare il legame amoroso senza nascondersi, in *Camere separate*, per quanto non sia un problema manifestare la natura omosessuale della propria relazione, la donna viene percepita da Thomas come l’opportunità per vivere effettivamente il suo amore, senza accontentarsi di quel legame con Leo in cui «la separazione era una forza costitutiva della loro relazione e ne faceva parte analogamente all’idea di attrazione, di crescita, di desiderio sessuale»:<sup>899</sup>

La terza persona non era un sostituto di Leo, era semplicemente una persona con la quale Thomas condivideva la medesima idea di amore. Era una ragazza, di poco più di vent’anni. E con lei Thomas si sentiva felice, proiettato nel futuro, mentre con Leo era costretto a discutere continuamente, a subire, soprattutto a patire troppo dolore. E il fatto che Leo non capisse che continuava a essere l’unico uomo della sua vita, lo faceva stare maggiormente male.

[...] Amava ancora Leo, ma amava anche Susann. Doveva rinunciare a uno dei due e non sapeva come fare. Ma Susann gli avrebbe vissuto accanto, Leo no. Per questo aveva scelto di privarsi di Leo.<sup>900</sup>

Così come è stato per George, anche per Leo, la figura di Susann, rappresenta il rischio di perdere il proprio amato, lasciandolo in uno stato di «spaesamento, quel senso di inadeguatezza»:<sup>901</sup>

[...] deve tener conto del fatto che Thomas vive con Susann. Il loro equilibrio passa necessariamente attraverso questa persona che Leo non conosce e non vuole conoscere, ma di cui deve tener conto quando desidera incontrare Thomas. Un fantasma, non certo per Thomas, che aleggia sui suoi letti separati. In fondo tutti e tre sono soli, nessuno possiede interamente l’altro, ma tutti e tre si appartengono. La vita di Leo riguarda quella di Thomas così come quella di Thomas riguarda la vita

---

<sup>898</sup> *Ibidem*.

<sup>899</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>900</sup> *Ivi*, pp. 187-188.

<sup>901</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 201.

di Leo. Ognuno, pur nella separatezza, pur attraverso la distanza è responsabile della vita degli altri due.<sup>902</sup>

“Io lo amo, amo quell’angelo e sono parte della sua salvezza. Ma rappresento il suo dolore. Finché sta male e soffre, io sono da lui, e lui ha bisogno di me. Quando sta bene, non mi cerca, cerca una donna. Per tutto questo, in fondo, posso dire che lavoro amorevolmente alla mia scomparsa dal suo cuore. Non vi pare una masoch-situazione deliziosamente complicata?”<sup>903</sup>

Per di più, Susann diventa anche pretesto per riflettere sulla capacità – o forse è meglio dire incapacità – di Leo di donare amore, un amore il quale sarà per forza di cose sterile e senza frutto alcuno: «Si sente sterile. Non lascerà figli al mondo. Non proverà mai il significato della parola padre. Non vedrà crescere, nel tempo, una persona che gli somiglia, che porta il suo nome, che lo ricorderà, affettuosamente, guardando una vecchia fotografia»<sup>904</sup>. Il vissuto di Leo appare allora come la vicenda «di un’anima che si misura con l’insofferenza di questi limiti».<sup>905</sup>

Questa volta la battuta d’arresto comportata dal presentarsi della figura femminile si risolve sotto il segno del romanticismo: Thomas, una volta incontrato Leo («Thomas trovò Leo così sinceramente sofferente che ne ebbe pietà. [...] Aveva la sensazione che Leo [...] stesse troppo male»<sup>906</sup>), cede al forte sentimento che lo lega a lui («Leo e Thomas si amano, in pace, proprio da quel momento in cui hanno sentito l’impossibilità del loro amore»<sup>907</sup>) e «il giorno dopo gli telefonò e gli disse: “Ho mandato via Susann. Vengo da te e andremo in vacanza. Ne abbiamo bisogno tutti e due».<sup>908</sup>

In Besson ciò che si è osservato accadere nelle pagine di Tondelli per quanto riguarda la presenza femminile viene portato ai suoi massimi estremi. In *Non mentirmi* Philippe guarda alla realtà femminile con gelosia («Peccato che tutti i miei principi crollino in un istante, l’istante in cui la ragazza salta al collo di Thomas. Perché quella scena è la prova di una vita vissuta al di fuori di me. E mi scaraventa nel vuoto,

---

<sup>902</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 189.

<sup>903</sup> Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 183.

<sup>904</sup> Ivi, p. 142.

<sup>905</sup> E. Patti, *L’esperienza erratica dantesca nell’opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 22.

<sup>906</sup> Ivi, p. 188.

<sup>907</sup> Ivi, pp. 189-190.

<sup>908</sup> Ivi, p. 188.

nell'inesistenza, nel modo più crudele. Perché mostra ciò che di solito mi viene tenuto nascosto. Perché racconta il fascino del ragazzo tenebroso e il numero di tentativi necessari per potersi avvicinare a lui. Perché offre un'alternativa al ragazzo confuso, tormentato. In realtà non sopporto l'idea che potrebbero portarmelo via. Che potrei perderlo. Scopro – povero imbecille – il bruciore del sentimento amoroso»<sup>909</sup>) e con la rassegnata consapevolezza che sia l'unica realtà alla quale Thomas sia riuscito ad aggrapparsi – fino alla per di lui mano dipartita – dato che «si è mutilato per tutta la vita. Nonostante [...] il desiderio di una nuova esistenza, ricadrà [...] nella vergogna, nell'impossibilità di amare liberamente»<sup>910</sup>, «come se la vita fosse questo, soltanto questo, frequentarsi e perdersi di vista e continuare a vivere, come se non ci fossero strappi, separazioni che lasciano esangui, rotture da cui faticiamo a riprenderci, rimpianti che ci perseguitano a lungo»:<sup>911</sup>

Una sera Thomas, a una festa del villaggio, in mezzo alle orifiamme, al suono di una fisarmonica ubriaca, nota una ragazza. Ha diciassette anni, si chiama Luisa, ha la pelle scura, lui le si avvicina. [...] Presumo che non ci sia stato un colpo di fulmine, ma solo del vino, una notte calda, lo svolazzare delle farfalle, l'idea che niente sia davvero importante e che tutto sia possibile, il che del resto è sufficiente a provocare la folgorazione amorosa. E poi so che Thomas non può avvicinarsi in modo disinvolto a una ragazza, per via del pudore, *e di ciò che lui è*; dev'essere stata lei a vincere le inibizioni, ad affrontare la vergogna, il panico. E so anche a quanta parte di se stessi bisogna rinunciare per assomigliare agli altri. È quello che accade nella notte galiziana, la notte delle orifiamme.

[...]Eppure, quei due ragazzi si rivedono, si avvicinano. Sono convinto che Thomas si costringa. Mi si obietterà che rifiuto di vederlo cambiare traiettoria, orientamento, o anche solo soccombere a un sentimento finora sconosciuto, perché sarei ottuso o geloso o adirato, eppure mi ostino, e non si tratta di rabbia, sì, sono certo che ci metta la stessa dedizione testarda che mette nel lavoro. La stessa intenzione di dimenticare se stesso, di tornare sulla retta via, quella raccomandata da sua madre, la sola possibile. Finisce per crederci lui stesso? È questa la domanda. Una domanda

---

<sup>909</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., pp. 88-89.

<sup>910</sup> Ivi, p. 152.

<sup>911</sup> Ivi, p. 111.

fondamentale. Se la risposta è sì, allora si può andare avanti negli anni. Se la risposta è no, si è condannati a un tormento infinito.

E poi, il caso, chiamiamolo pure così, decide per loro, per lui. Luisa rimane incinta. Incapacità, sfortuna, imprudenza, che importa, un figlio è in arrivo. Un figlio che non si dovrà vedere, che dovrà crescere nella pancia della madre.

[...] Quando viene a sapere del bambino che sta per nascere, la madre di Thomas – solitamente dolce e riservata – impone il matrimonio. Si sposano due mesi dopo, nella chiesa di Vilalba. Non si contraddicono gli ordini di una donna che ne ha formulati così pochi nella propria vita, i desideri di una donna che non ne ha espressi quasi mai. E Thomas, in tutto questo? Non si ribella, ne sono convinto. Non è possibile (sono così potenti quelli che gli dicono ciò che *deve* fare, lo sovrastano). Ma forse non ne ha neanche voglia (sono così felici; suo padre pensa: mio figlio non abbandonerà la terra, sua madre si compiace che suo figlio ripeta la storia a vent'anni di distanza: sposarsi con la ragazza spagnola). In fondo la sorte ha deciso per lui, la accetta, rassegnato. Forse si dice: è un segno del destino, questa concatenazione di circostanze è stata necessaria per sfuggire al travimento, per far rientrare tutto nell'ordine. Le nozze vengono celebrate in primavera.<sup>912</sup>

La donna in *Non mentirmi* ricorda al protagonista «il mondo da cui sono escluso, alle amicizie che ha costruito e in cui io non rientro, alla sua quotidianità, nella quale io non compaio. Io sono il mondo invisibile, sotterraneo, straordinario»,<sup>913</sup> che «in fondo, per lui, non sono altro che il ragazzo con cui scopa, niente di più, ridotto a un corpo, a un sesso, a una funzione»:<sup>914</sup>

Sono attraversato da un desiderio a senso unico. Da un impulso destinato a rimanere incompiuto. Da un amore non ricambiato. Lo sento, questo desiderio, che mi formicola nel ventre, percorre la spina dorsale. Ma devo trattenerlo di continuo, comprimerlo per non renderlo evidente agli occhi degli altri. Perché ho già capito che il desiderio è visibile. Sento anche l'impulso. Intuisco un movimento, una traiettoria, qualcosa che mi porta verso di lui, che mi riconduce a lui, sempre. Ma devo restare immobile. Trattenermi. L'innamoramento mi travolge, mi rende felice.

---

<sup>912</sup> Ivi, pp. 113-115.

<sup>913</sup> Ivi, p. 87.

<sup>914</sup> Ivi, p. 64.

Brucia, però, fa male come fanno male tutti gli amori impossibili. Perché di questa impossibilità sono dolorosamente consapevole.<sup>915</sup>

Il discorso è ben diverso per quanto riguarda *Un certo Paul Darrigrand*; in questo romanzo la figura femminile rappresentata da Isabelle diventa una protagonista a tutti gli effetti, fortemente perturbante per il Besson personaggio («[...] a volte l'ho detestata. Ma solo perché occupava il posto che volevo io»<sup>916</sup>). IncurSIONE narrativa – quella di Isabelle – che prende avvio da quattro parole di Paul: «mi aspetta mia moglie».<sup>917</sup> È così che nel romanzo inizia a delinarsi in maniera sempre più definita il rapporto tra Philippe e Isabelle, partendo dalla prospettiva di conoscerla:

Lui sceglie quel momento per dirmi, con negligenza (ma provo che come negligenza sia molto costruita, lo capisco dal battito nervoso delle palpebre): sarebbe ora che conoscessi Isabelle, no? Isabelle è sua moglie. Quando formula questa proposta, lo ammetto, la mia prima reazione è una grande perplessità. Se mi desidera, come ho ricominciato a pensare, il suo invito non è una forma di perversione? E comunque è una forma di crudeltà, verso la moglie e verso di me. Proprio nel momento in cui si manifesta il desiderio, questa richiesta non serve forse a reprimerlo ancora una volta? La moglie può essere per lui uno scudo perfetto, e per me una doccia fredda. Inoltre, il nostro legame si forma al di fuori delle convenzioni sociali, perché ha deciso di ricondurvelo?

[...] Paul aggiunge: le ho parlato di te, e mi ha detto: perché non lo inviti a cena? [...] Vorrei declinare l'invito, ci vedo una trappola, e vedo anche una crepa che si apre in ciò che siamo l'uno per l'altro, un duo improbabile che inventiamo a poco a poco, ci vedo l'imposizione di un rito sociale; i motivi per rifiutare non mi mancano. E invece mi sento rispondere: con piacere. Reliquia di buone maniere? Paura di provocare tensioni o incomprensioni se mi sottraggo? Apoteosi di sottomissione? O desiderio malato, indicibile? «Con piacere.» Una delle espressioni che più odio al mondo.<sup>918</sup>

---

<sup>915</sup> Ivi, p. 29.

<sup>916</sup> Id., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 93.

<sup>917</sup> Ivi, p. 35.

<sup>918</sup> Ivi, pp. 44-46.



Poi il primo vero e proprio incontro, avvenuto a casa dei coniugi, dove Isabelle si staglia in tutta la sua profonda e *legittimante* femminilità:

La sua immagine prende spessore. Esiste indipendentemente dallo sfondo, da ciò che la circonda. Posso contemplarla da una certa distanza, la sua immagine. Ne osservo la sagoma, la struttura esile, la muscolatura da surfista, le spalle rotonde; contemplo il volto pallido che sembra triste ed emana intelligenza, i riccioli dei capelli, l'eleganza generale, intuisco l'elasticità del suo corpo nei momenti di sensualità, l'oscillazione dei fianchi, un miscuglio di sicurezza e delicatezza. La visione non fa che rinforzare l'impulso che mi spinge verso di lui sin dal primo giorno. Vista la situazione dovrei sentirmi confuso, provare imbarazzo, nel trovarmi lì con sua moglie, ma provo la sensazione opposta. Dovrei sentirmi in colpa. E invece no. Capisco che in realtà è naturale amarlo. È *normale*.<sup>919</sup>

Nonostante la persistente presenza femminile, in un primo momento Philippe pensa che Paul voglia «usarla come parafulmine»,<sup>920</sup> e per questo sembra riuscire a costruire con lui una propria “bolla”:

[...] quel piacevole cicaleccio invece di catturare la nostra attenzione ci allontana dalla donna che parla, che parla troppo, e ci avvolge in una sorta di bolla nella quale ci siamo solo noi due, lui e io, una di quelle enormi bolle di sapone dalla superficie iridata che soffiano i saltimbanchi nelle feste di strada per attirare i bambini, quel monologo delizioso e inconsistente ci separa da lei, e avvicina noi, lui e io, come se, questa volta, fossimo in piedi su un blocco di ghiaccio che si stacca improvvisamente dalla banchisa, la distanza aumenta, il monologo diventa un mormorio inintelligibile, restano solo i due giovani uno di fianco all'altro, nella loro bolla, o sul blocco di ghiaccio, inseparabili. Dico: prenderei ancora un po' di vino. In una frazione di secondo torniamo alla realtà, la bolla scoppia, il blocco di ghiaccio si riattacca alla banchisa.<sup>921</sup>

Questa “bolla” viene però velocemente smascherata da Philippe, il quale riconosce che «la vita quotidiana è di Isabelle, le questioni materiali le condivide con lei, ed è questo

---

<sup>919</sup> Ivi, p. 47.

<sup>920</sup> Ivi, p. 48.

<sup>921</sup> Ivi, p. 49.

che definisce una coppia meglio di ogni altra cosa»,<sup>922</sup> e che l'intento di Paul sia un gesto malizioso:

Ma alla fine dovrò ammettere che la sua speranza non era che divenissi amico della sua compagna, così da placare il turbamento che mi provoca, né di mostrarmi la sua quotidianità per farmi ammettere l'impossibilità di una relazione tra noi due. Lui persegue altri obiettivi, meno nobili e soprattutto più egoisti: assicurare la moglie (no, non sono un pericolo) e valutare le forze in campo ponendole l'una al cospetto dell'altra (per vedere se io sono un palloncino pronto a sgonfiarsi, un'illusione destinata a svanire o se, al contrario, posso divenire una possibilità interessante).<sup>923</sup>

La prima cosa che mi viene in mente è: *non sono io il prescelto*, io sono quello che non è stato scelto. Rivivo quella maledizione. [...] Cosa provo? Rabbia e frustrazione. Perché ero convinto, assolutamente convinto, che *saremmo stati felici insieme*.<sup>924</sup>

Ecco che la presenza di Isabelle, lungo l'arco narrativo del romanzo, come nel caso di Isherwood e soprattutto di Tondelli, diviene occasione attraverso la quale il protagonista sprofonda in un labirintico abisso di domande («Sapere che [*Paul*] è altrove, lontano, con un'altra, e sentirmi morire»<sup>925</sup>), nonostante Philippe riconosca che sia anch'essa una vittima («Perché, fin da subito, io so che c'è una vittima: la legittima moglie, ormai umiliata»):<sup>926</sup>

E subito (sì, ho cominciato a farmi domande sin da quella prima mattina, non ho perso tempo) mi pongo un'altra questione: si tratta di un semplice adulterio o di una storia vera? Lo so, è una questione di una banalità scoraggiante, quasi mi vergogno a formularla, me ne faccio una colpa; è l'interrogativo di tutte le amanti di uomini sposati.<sup>927</sup>

---

<sup>922</sup> Ivi, p. 78.

<sup>923</sup> Ivi, p. 53.

<sup>924</sup> Ivi, p. 180.

<sup>925</sup> Ivi, p. 85.

<sup>926</sup> Ivi, p. 71.

<sup>927</sup> Ivi, p. 70.

Quando riattacco non so più cosa pensare. Mi sta forse dicendo che la storia, la nostra, potrà continuare perché presto e inevitabilmente saremo riuniti? O invece questa nuova fase che inizia per lui ne sancisce la fine? Insomma, neppure in questa occasione rinuncia a ciò che è la sua forza, e la mia disperazione: l'opacità. E di sicuro ciò che ci lega sin dall'inizio è ancora intatto: il suo potere su di me.<sup>928</sup>

Ciò che nei romanzi di Besson è più degno d'interesse risiede nel legame che Philippe e Isabelle intessono tra loro; i due riescono a diventare addirittura amici, tant'è che, durante il periodo di degenza in ospedale, è proprio Isabelle che si presenta al capezzale del malato («Alcuni giorni dopo, ormai è quasi estate, sono sdraiato sul letto, la schiena sostenuta dai cuscini, il braccio sinistro posato sul lenzuolo, con la flebo di cortisone che mi gocciola nelle vene, quando vedo comparire (o piuttosto irrompere) nella stanza la persona che meno mi aspetto: Isabelle. La moglie dell'uomo che amo»<sup>929</sup>). Tanto lei si sente legata a Philippe da, una volta terminata la convalescenza, invitarlo a visitare l'appartamento dove lei e Paul si sono recentemente trasferiti («[...] devi veni a trovarci, è passato troppo tempo, cosa fai il prossimo fine settimana, dai vieni, sì vieni, a Paul farà piacere, e anche a me, ovvio. Dico di sì, che andrò»<sup>930</sup>). Forse molto più che nelle “camere separate” di Tondelli, nel romanzo bessoniano il rapporto viene esperito in una vera e propria triangolazione, dove il protagonista, perseverando nel portare avanti la sua relazione con Paul, continua a «metter[si] nella bocca del lupo».<sup>931</sup> Questo rapporto triangolare però ha un suo limite: la segretezza, la quale crolla nelle ultime pagine del libro nei confronti di Isabelle; è in questo passaggio narrativo che viene trovato il pretesto per ristabilire un equilibrio dei legami affettivi ed una gerarchizzazione dei ruoli:

La prima cosa che mi viene in mente è: *non sono io il prescelto*, io sono quello che non è stato scelto. Rivivo quella maledizione. Poi: il bacio sulla cicatrice, allora, era un bacio d'addio? Cosa provo? Rabbia e frustrazione. Perché ero convinto, assolutamente convinto, che saremmo *stati felici insieme*.<sup>932</sup>

---

<sup>928</sup> Ivi, p. 153.

<sup>929</sup> Ivi, p. 147.

<sup>930</sup> Ivi, p. 176.

<sup>931</sup> *Ibidem*.

<sup>932</sup> Ivi, p. 180.

Tutto ciò lo si può desumere dall'ultimo dialogo tra Philippe e la moglie di Paul:

Ho ripensato spesso a quel momento. Voleva farmi sapere che aveva vinto e avrebbe sempre vinto? O scaricarmi di un eventuale senso di colpa? Farmi ammettere che Paul aveva parlato al solo scopo di finirla una volta per tutte con la nostra relazione clandestina e che lei non era che l'agente e la messaggera della sua conclusione? O voleva dirmi addio in maniera matura? Probabilmente un po' di tutto questo.

In questa occasione Isabelle afferma di aver accolto la confessione di tradimento del marito («la confessione, completa, senza abbellimenti, era per lui il modo migliore per chiudere la storia, la mostra»<sup>933</sup>), in parte accettandola («Aggiunge: ho provato sollievo all'idea che mi avesse tradita con un uomo. Confesso la mia sorpresa: dal mio punto di vista, ciò è più grave, è la dimostrazione che suo marito non è quello che dice, e che lei non può battersi ad armi pari»<sup>934</sup>):

Due giorni dopo trova finalmente il modo, il più inatteso, il più radicale che si possa immaginare. Confessa tutto a sua moglie, TUTTO, sin nei minimi dettagli. Le racconta il gioco della seduzione, la trappola che a poco a poco si chiude, le dice dell'isola di Ré, della prima notte, le dice degli appuntamenti clandestini, delle bugie, le dice dei tentativi di distacco e del bacio sulla cicatrice, non nasconde nulla.

Parla senza fermarsi. E comunque, lei non cerca di interromperlo, neppure una volta. Un dettaglio: se, nella sua confessione, Paul non omette nulla, in cambio aggiunge qualcosa, la vergogna. Avrei capito il senso di colpa. Lo provavamo. Ma vergogna, no. Non ci vergognavamo. Se avessimo sentito vergogna, sarebbe stato più facile.

D'altra parte, era pur necessario indorare la pillola. E non gli serbo rancore. Quando uno ha torto marcio, confessare la vergogna può assicurare il perdono.<sup>935</sup>

Philippe si vede così riconsegnato alla propria solitudine, torna ad essere Philippe-senza-Paul, non più amante, ma solo ed esclusivamente il ricordo di un grande amore. L'unica spiegazione che riesce a darsi è che Paul abbia “avuto paura di essere felice”:

---

<sup>933</sup> *Ibidem.*

<sup>934</sup> Ivi, p. 183.

<sup>935</sup> Ivi, p. 179.

(Ho cercato a lungo una spiegazione per la sua decisione di rompere. Sulle prime, ho voluto credere che la bilancia avesse semplicemente finito con il pendere da un lato, che il mio peso non fosse stato sufficiente a mantenerla in equilibrio; e così io ero davvero stato solo un'amante passeggera. Ho anche pensato che eravamo troppo giovani, che i vincoli fossero troppo pesanti per due ragazzi ancora così acerbi, così poco agguerriti, come noi eravamo allora. Ma poi, ho pensato che per lui era stato impossibile accettare la nostra storia, accettarsi, e che quindi si era piegato alle convenzioni sociali, aveva optato per la tranquillità, era rientrato nei ranghi. Una cosa rispettabilissima e odiosa nello stesso tempo. Per ultimo, ho pensato: era paura, paura dell'amore, paura della felicità. Lo so che quest'ultima spiegazione è un po' troppo romantica, e mi assegna il ruolo migliore. Però non sarebbe giusto escluderla senza considerarla. E sì, la paura della felicità esiste, credo.)<sup>936</sup>

Appare assai evidente quindi come, nonostante i romanzi presentino i ritratti di uomini soli e separati dal mondo, George, Leo e Philippe trovino la propria ragione d'essere, l'occasione per mettersi in discussione e la materia grazie alla quale costruire la propria identità proprio e solo nell'«uscire da se stess[i] per incontrare l'Altro».<sup>937</sup> Una vicenda comune allora, quella dei diversi protagonisti, non vissuta all'interno di una camera separata, bensì esperita attraverso la «permeabilità del corpo»;<sup>938</sup> una testimonianza «in cui ogni muro di separazione crolla»,<sup>939</sup> in cui il protagonista «dà corpo alla sua identità»<sup>940</sup> e costruisce «lo spazio interno dell'io»,<sup>941</sup> in cui viene raccontata «la storia di una maturazione sofferta, ma è al tempo stesso qualcosa d'altro, il ritratto di una condizione esistenziale che si riconosce attraverso gli altri».<sup>942</sup>

---

<sup>936</sup> Ivi, p. 181.

<sup>937</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 22.

<sup>938</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle "camere separate" di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 195.

<sup>939</sup> A. Spadaro, 1999, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, cit., p.49.

<sup>940</sup> A. Szewczyk, *(De)costruzione dell'identità del diverso in Camere separate*, in *Comico Viaggio Identità Limite. Nuovi studi per Tondelli*, a cura di Viller Masoni, Rimini, Centro di Documentazione Tondelli, Guaraldi, 2013 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., 2016, p. 301).

<sup>941</sup> *Ibidem*.

<sup>942</sup> C. De Michelis, *Il Gazzettino*, 22 luglio 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., 2016, p. 289).

## Capitolo IV

### Scrittori in viaggio...

Solo questo vi voglio dire credete a me lettori cari. Bando a isterismi, depressioni scoglionature e smaronamenti. Cercatevi il vostro odore eppoi ci saran fortune e buoni fulmini sulla strada. Non ha importanza alcuna se sarà di sabbia del deserto o di montagne rocciose, fossanche quello dell'incenso giù nell'India o quello un po' più forte, tibetano o nepalese. No, sarà pure l'odore dell'arcobaleno e del pentolino pieno d'ori, degli aquiloni bimbi miei, degli uccelletti, dei boschi verdi con in mezzo ruscelletti gai e cinguettanti, delle giungle, sarà l'odore delle paludi, dei canneti, dei venti sui ghiacciai, saranno gli odori delle bettole di Marrakesh o delle fumerie di Istanbul, ah buoni davvero buoni odori di verità, ma saran pur sempre i vostri odori e allora via, alla faccia di tutti avanti! Col naso in aria fiutate il vento, strapazzate le nubi all'orizzonte, forza, è ora di partire, forza tutti insieme incontro all'avventuraaaaa!<sup>943</sup>

La partenza, l'avventura, il viaggio sono tra i temi più rappresentati in letteratura: muoversi e spostarsi da un luogo all'altro è un motivo ricorrente nella storia di quasi ogni essere umano, qualsiasi sia il pretesto dal quale tale spostamento prende avvio (svago, lavoro, guerra, ecc.). Ciò che si prova nel momento in cui si viaggia – la nostalgia, il dolore del distacco, la paura dell'ignoto, l'incontro con l'Altro («L'altro viaggio, innestato in quello principale, [...] è il viaggio della scoperta dell'altro»<sup>944</sup>), il desiderio del ritorno, la scoperta e riscoperta di sé e della propria identità, la messa alla prova per superare i propri limiti – accomuna il singolo individuale ad una collettività che sta vivendo il medesimo tipo di esperienza:

---

<sup>943</sup> P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 195.

<sup>944</sup> Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 215.

il tema del viaggio attraverso il peccato e le difficoltà verso la redenzione e la salvezza è da sempre stato uno dei topos letterari più ampiamente sfruttati, dal mitico viaggio di Ulisse, mosso dall'ardore "a divenir del mondo esperto – e dei vizi umani e del valore", a cui lo stesso Dante si è rivolto come modello e figura d'opposizione, al *Bildungsroman* fino alla Beat Generation.<sup>945</sup>

Nel Novecento, in particolare, il viaggio – «viaggi sentimentali, viaggi di formazione, viaggi di studio, viaggi di evasione viaggi di divertimento, viaggi erotici alla ricerca di un particolare tipo fisico» –<sup>946</sup> diventa «l'avventura erratica dell'uomo contemporaneo»,<sup>947</sup> sinonimo di fuga, di incertezza, di inquietudine («Fugge nel sonno, fugge all'indietro nel risveglio, fugge quando resta e fugge quando parte, attraversa la solitudine di piccole città e non sa più abbassare la maniglia di una porta né rivolgere un saluto, perché non vuole che lo si guardi né che gli si rivolga la parola»<sup>948</sup>); diviene metafora di una ricerca interiore, di un percorso alla scoperta della propria anima e della propria identità: ci si rende conto – così come ha riportato Tondelli in *Un weekend postmoderno* citando Pirsing – che «La vera motocicletta a cui state lavorando è una moto che si chiama "voi stessi". La macchina che sembra "là fuori" è la persona che sembra "qui dentro" non sono separate. Crescono insieme verso la Qualità e insieme se ne allontanano»,<sup>949</sup> in un itinerario nel quale «si tirano i conti con la propria vita, ma non burocraticamente, bensì attraverso intuizioni poetiche e sofferte immagini interiori: il sé bambino, la madre, il padre, l'andare, il tornare, il senso impossibile della vita, della felicità, il peso della propria storia».<sup>950</sup>

Il viaggio viene visto – in particolar modo dai «santoni della Beat Generation»<sup>951</sup> – come un'occasione di fuga per fondare nuovi stili di vita aderenti a regole innovative; basti pensare al romanzo *On the Road*<sup>952</sup> di Jack Kerouac<sup>953</sup> («Il suo messaggio ha

---

<sup>945</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 2.

<sup>946</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 461.

<sup>947</sup> Ivi, p. 9.

<sup>948</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., p. 43.

<sup>949</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 470.

<sup>950</sup> Ivi, p. 216.

<sup>951</sup> Ivi, p. 40.

<sup>952</sup> J. Kerouac, *On the Road*, New York, Viking Press, 1955; trad. it. *Sulla strada*, Milano, Mondadori, 1959.

<sup>953</sup> «Kerouac è stato dunque importante per la mia formazione di scrittore non come poeta di un fenomeno di largo consumo, ma perché portatore di un nuovo stile, di una nuova forma di scrittura»; P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p.14.

attraversato i continenti. [...] La beat leggenda continua»<sup>954</sup>): manifesto per più di una generazione («Ai ventenni che durante gli anni settanta rifiutarono lo scontro frontale con le istituzioni e lo stato, che respinsero l'annullamento nella droga o nei mille rivoli della lotta armata, la letteratura della beat generation offrì una via di scampo. Insegnò a sognare, incitò a muoversi, a partire, a scoprirne le città e i paesaggi, le osterie, le bettole, i luoghi di ritrovo. [...] Un'insoddisfazione per le regole ipocrite che regolano i rapporti umani; un'insoddisfazione nello scoprirsi rinchiusi nei rigidi schemi della società. E la scrittura della beat generation rappresentò una valvola di sfogo. Diventò la scrittura dei giovani, la letteratura dei giovani»<sup>955</sup>), quest'opera narra il viaggio di Dean e Sal tra Stati Uniti e Messico, dove «ci si proietta in avanti verso una nuova folle avventura sotto il cielo»,<sup>956</sup> in fuga dalle convenzioni borghesi e da un mondo che percepiscono sempre più come alienante, un'avventura alla ricerca della libertà – individuale e collettiva – che, oltre all'aspetto meramente fisico-spaziale, lascia ampio respiro anche all'introspezione, dove «annullate l'idealità e la specificità di ogni meta, è il cammino in sé a dare valore all'esperienza di vagabondaggio, configurandosi come la condizione per un possibile percorso interiore»: <sup>957</sup>

Per ogni giovane generazione sembrano però resistere, nella struttura del viaggio, il mito della fuga e il mito della strada, quali vengono delineandosi dalla letteratura e dal cinema americano degli ultimi quarant'anni. Ecco allora l'epopea della strada: folle di giovani in autostop e sacco a pelo che percorrono incessantemente il continente alla ricerca di qualcosa di autentico, un luogo mitico e irraggiungibile in cui fermarsi e costruire un nuovo mondo. Ma questo punto di arrivo non esiste. [...] Il viaggio diventa allora un bisogno di avventura che sfocia non tanto nell'approfondimento di una conoscenza, ma in una fuga senza fine. Se pensiamo a quello che, in termini culturali, significa il mito della droga, non possiamo trascurare questo aspetto: anche la droga è un viaggiare, è un desiderio di avventura e un cedere

---

<sup>954</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 524.

<sup>955</sup> Id., *L'abbandono*, cit., p. 15-17.

<sup>956</sup> J. Kerouac, *Sulla strada*, cit., p. 199.

<sup>957</sup> B. Barachetti, *L'utopia dell'altrove in Altri Libertini di Pier Vittorio Tondelli*, in "La Libellula", 2010, 2, pp. 46-56.



al fascino della vita per strada, per quanto misera possa essere. La droga è quindi la faccia perversa – poiché sommamente autodistruttiva – dello stesso, identico, mito. A questo punto, il viaggio diventa sempre più un viaggio interiore. In tutto l'underground, la valenza introspettiva del viaggiare prende il sopravvento sul movimento fisico. È importante andare verso l'Oriente per ritrovare un'identità occidentale perduta. È importante muoversi per andare dentro se stessi, conoscere il mondo per scoprire la legge universale che ci lega al tutto, alla vita, all'universo. [...] Generazione dopo generazione, i giovani continuano a mettersi in marcia, obbedendo al richiamo vitale di una migrazione di massa, di un impulso quasi biologico a spostarsi e a conoscersi al di là dei confini e degli stati. E oggi lo fanno forse con più consapevolezza culturale e meno desiderio di rivolta: viaggiare non è solo una fuga, ma un modo di conoscere le città, i paesaggi minacciati dallo sviluppo e dalle scorie della tecnologia. A Londra, a Madrid, a Barcellona, ad Amsterdam, a Berlino, come in ogni città in cui i giovani sembrano contare qualcosa, avere i loro luoghi di ritrovo, esprimere la loro fantasia e la loro immaginazione, la migrazione si addensa, producendo uno scambio di esperienze, di stimoli che, attraverso gli anni, sedimenteranno nella formazione della personalità.<sup>958</sup>

In sostanza, tutti i viaggi che si fanno sono la figura di quell'altro viaggio all'interno di noi stessi che inizia nel momento in cui nasciamo e finisce quando Dio vorrà. Non c'è viaggio più avvincente di quello che ognuno può fare alla scoperta di sé.<sup>959</sup>

C'è un solo viaggio possibile: quello che facciamo nel nostro mondo interiore. Non credo che si possa viaggiare di più nel nostro pianeta. Così come non credo che si viaggi per tornare. L'uomo non può tornare mai allo stesso punto da cui è partito, perché, nel frattempo, lui stesso è cambiato. Da se stessi non si può fuggire. Tutto quello che siamo lo portiamo con noi nel viaggio. Portiamo con noi la casa della nostra anima, come fa una tartaruga con la sua corazza. In verità, il viaggio attraverso i paesi del mondo è per l'uomo un viaggio simbolico. Ovunque vada è la propria anima che sta cercando. Per questo l'uomo deve poter viaggiare.<sup>960</sup>

---

<sup>958</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 462-463.

<sup>959</sup> Id., *L'abbandono*, cit., p. 141.

<sup>960</sup> Frammento estratto da un discorso di A. A. Tarkovskij, nel suo documentario *Tempo di viaggio* del 1983.

Questa adesione alla tematica del viaggio, la si può riscontrare in tanti autori, anche tra quelli già citati all'inizio di questo elaborato; un esempio lampante viene offerto da *Middlesex*<sup>961</sup> di Jeffrey Eugenides, dove quasi tutta la narrazione è incentrata sul viaggio di Calliope Stephanides che dalla Turchia arriva ad abbracciare l'America del Proibizionismo, del Vietnam e dei conflitti razziali, in un conflitto continuo tra la volontà di essere davvero se stessi e il destino imposto da una pesante eredità familiare.

Tra i tanti nomi che riportano sulla pagina i diari dei loro viaggi, compare anche – e non è affatto trascurabile – quello di Tondelli. Lo scrittore, consapevole fin dalla più giovane età della realtà a tratti claustrofobica<sup>962</sup> rappresentata da Correggio<sup>963</sup> («Correggio [...] è una qualsiasi città in cui ognuno di noi è nato e cresciuto con dolore, scoprendo l'inconciliabilità del proprio sentire, e dove ognuno ha imparato [...] a essere “perennemente in fuga”, a vedere nelle persone “ciò che sono in realtà, quella massa ottusa, stupida e brutale con cui effettivamente non si può far altro che rompere i ponti”»<sup>964</sup>), non ha esitato un istante a fare del viaggio («[...] nei porti, negli aeroporti, e che solo a partire da lì prendete la vostra strada, iniziate il vostro viaggio, da una tappa immaginaria all'altra, eterni viaggiatori ai quali non importa affatto arrivare»<sup>965</sup>) uno dei capitoli più importanti della storia della sua vita, dove «è dunque chiaro che lo stesso ciclo biografico può essere raccontato accentuando la dimensione del ritorno, dell'importanza delle radici, oppure quella della fuga, del taglio delle radici, della contestazione e della ricerca di qualcosa di nuovo».<sup>966</sup>

Tondelli è uno scrittore che ha «voglia di stupire, di viaggiare, di fuggire dal borgo, di amare liberamente, di conoscere, di vivere, di pensare, ma anche poi di tornare a casa»:<sup>967</sup>

---

<sup>961</sup> J. Eugenides, *Middlesex*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002; trad. it. *Middlesex*, Milano, Mondadori, 2003.

<sup>962</sup> «E questa claustrofobia deve essere l'altra grande molla che ha spinto tanti giovani a cercare di affermarsi oltre le mura della città, per esprimere la propria capacità di “fare arte”, di produrre cultura, in modo da poter viaggiare fuori dal paesello. Un viaggio ora reale, ora metaforico, anche restando nella propria stanza»; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 103.

<sup>963</sup> «Dalla tetra e silenziosa Correggio Pier Vittorio decide di andarsene dopo il liceo per continuare a studiare, crescere e per non sentirsi soffocato nella sua dimensione eccentrica di artista e omosessuale. La motivazione che lo spinge oltre i confini del borgo viene soprattutto dalla consapevolezza di appartenere a una minoranza discriminata in tutte le piccole realtà di provincia», S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 58.

<sup>964</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 445.

<sup>965</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., p. 33.

<sup>966</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 224.

<sup>967</sup> Ivi, p. 288.

Questo viaggio letterario ricco di vissuti, di esperienze, di ricordi, di volti di amici, inevitabilmente finisce là dove è cominciato: in terra d'Emilia. È occorso del tempo per capire, dentro di me, che pur essendo figlio di una più vasta cultura occidentale, pur essendo un inguaribile estimatore di musica pop e rock, pur essendo un consumatore di cinema americano e di letteratura della beat generation, sono anche profondamente emiliano.<sup>968</sup>

Sono tornato sulla mia automobile e ho preso la strada di casa. Non volevo arrivare. In realtà, avrei voluto essere magicamente fermato in quella situazione "in movimento". Le facce, le corporature, i visi, i gruppi, gli atteggiamenti, le parlate, i gerghi, le musiche erano tornati. Non sarebbero mai più stati la mia vita, ma la mia vita avrebbe sempre fatto riferimento a loro. Per quanto distante mi capiterà di andare, per quanto solitario o in fuga mi accadrà di vivere.<sup>969</sup>

È propria questa insaziabile ricerca che lo spinge a muoversi e cambiare orizzonti tanto soventemente: «capì per primo che la “capitale morale” degli anni Ottanta era la provincia italiana, ma fu anche tra i primi a vivere la globalizzazione, o almeno l'Europa, spostandosi di continuo tra Milano, Londra, Bologna, Firenze, Amsterdam e, soprattutto, Berlino».<sup>970</sup>

Infine, tale ricerca – che affonda le proprie radici in alcuni moduli delle opere di Isherwood, basti pensare al già citato rapporto con Berlino – si traduce in uno dei più fortunati motivi della narrativa tondelliana, tanto da essere l'elemento che confermerà questo autore come modello indiscusso, in particolar modo nel caso preso in esame in questa sede: quello di Philippe Besson; un modello per il quale «Viaggiare è un modo per ricordarsi di un tempo della propria vita [...]. È proprio attraverso il viaggio – mentale o reale che sia, interiore o avventuroso – che ogni generazione costruisce la propria memoria e, a ben guardare, anche la propria leggenda».<sup>971</sup>

---

<sup>968</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., pp. 168-169.

<sup>969</sup> Ivi, p. 287.

<sup>970</sup> G. Papi, *Perché è importante Pier Vittorio Tondelli*, in "Il Post", 16 dicembre 2016.

<sup>971</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 463.

## 4.1 Il motivo della fuga

Si è visto come, ad un certo punto, nel corso della storia di Isherwood e Tondelli, il viaggio abbia assunto per i due autori un'esigenza irrimediabile («Sento l'appetito [...] di chi pensa che [...] la sedentarietà sia una morte travestita»<sup>972</sup>), esigenza la quale traspare anche da intere opere dedicate alla trattazione di questo tema (l'esempio viene offerto dai romanzi berlinesi di Isherwood e da *Altri libertini* e *Biglietti agli amici* di Tondelli).<sup>973</sup>

Osservando prima la vicenda di Isherwood, non è difficile immaginare come, il pretesto del suo viaggiare prima ed emigrare definitivamente poi, lo si riscontri nell'insofferenza che l'autore prova nei confronti di quel paese che «più lo conoscevi, più te ne vergognavi»;<sup>974</sup> la volontà è quella di fuggire, allontanandosi per sempre, dal principale “Enemy” della sua vita: «l'intero establishment inglese, sia letterario che sociale, con in prima linea la sua stessa classe sociale di appartenenza, la “upper-middle class”, tutti coloro che tormentano il giovane Isherwood ricordandogli i propri doveri sociali e gli obblighi»,<sup>975</sup> nonché la sua famiglia, in particolare sua madre Kathleen («C'è chi fugge una patria obbrobriosa / e chi l'orrore della propria culla»<sup>976</sup>). Una fuga, insomma, dal mondo dei “The Others” – che Isherwood percepisce tra l'altro ostile nei confronti del proprio orientamento sessuale – e da quel «building code which demands certain measurements, certain utilities and the use of certain apt materials; no more and no less»,<sup>977</sup> «allo scopo di trovare un mondo più libero, e meno costretto dalle regole». <sup>978</sup> «Filarsela da un posto che si è arrivati a chiamare casa, staccarsi dalla complessa e pericolosa rete di amici, amanti, appartamenti, troncarsi tutti i legami per tuffarsi nella

---

<sup>972</sup> P. Besson, *Arrête avec tes mensonges*, Paris, Éditions Julliard, 2017; trad. it. *Non mentirmi*. Milano, Guanda, 2018, pp. 111-112.

<sup>973</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Tondelli cfr. P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit.; tra le opere di C. Isherwood cfr. C. Isherwood, *A Single Man*, cit.; tra le opere di P. Besson cfr. P. Besson, *Non mentirmi*, cit.; *Un certo Paul Darrigrand*, cit.; come profili critici cfr. M. Faraone, *Un uomo solo*, cit.; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; M. Di Pasquale, *L'Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; E. Buia, *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel, 1999.

<sup>974</sup> J. Eugenides, *Fresh Complaint*, cit., p. 231.

<sup>975</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 32.

<sup>976</sup> C. Baudelaire, *Le Fleur du Mal*, Paris, Auguste Poulet-Malassis, 1857; trad. it. *I fiori del male*, Torino, Einaudi, 1887, p. 215.

<sup>977</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 73.

<sup>978</sup> D. Leavitt, *Equal Affections*, cit., p. 50.

sconcertante novità dell'ignoto»;<sup>979</sup> quale ignoto? Ovviamente quello offerto dall'Europa e dagli Stati Uniti:

Nel Novecento, la costituzione degli omosessuali come gruppo etnico passa attraverso una sorta di ricostruzione di Sodoma [...]. Abbiamo già visto come [...] tra le premesse dell'omosessualità moderna ci sia stata la realtà delle nuove metropoli. Tanto Parigi quanto Berlino sono state definite (o meglio, si sono definite a vicenda) Nuova Sodoma o Sodoma moderna.

[...] Le grandi comunità omosessuali diventano possibili. Se, in precedenza, la grande città era il rifugio e l'opportunità di scomparire nella folla mentre l'isola il sogno di felicità, ora la grande città può essere sia rifugio che luogo sognato.

[...] nell'immaginario omosessuale, le vere città gay, le cittadelle in cui l'omosessualità si è costituita su base etnica sviluppando una sorta di società alternativa basata su una rete parallela di servizi [...] si trovano in Nord Europa e specialmente negli Stati Uniti.<sup>980</sup>

Ecco allora spiegato il perché Isherwood prediliga come meta Berlino, quella città «del tutto irrazionale e poco matematica, approssimativa più che rigida»<sup>981</sup> nella quale vive tra il 1929 ed il 1933; scelta che traspare anche dalle pagine dei suoi romanzi berlinesi: in *Goodbye to Berlin*, nel capitolo *On Reugen Island*<sup>982</sup>, la possibilità offerta dall'isola è quella di una vita dissoluta, dove l'amore – anche se spesso conflittuale – tra Peter Wilkinson e Otto Nowak può essere vissuto liberamente («Otto Nowak, ragazzo del proletariato, bisessuale, anch'egli dedito a qualunque stratagemma pur di sopravvivere; Peter Wilkinson, giovane inglese, nevrotico e omosessuale, possessivo e geloso nei confronti di Otto»<sup>983</sup>), «un luogo dove potevano comportarsi l'uno nei confronti dell'altro come volevano e non secondo i dettami della società».<sup>984</sup> È importante ricordare poi, nel 1939, anche la decisiva migrazione di Isherwood verso la terra statunitense insieme ad Auden: «il fascino degli Stati Uniti, il progressivo peggiorare della situazione in Europa,

---

<sup>979</sup> Id., *The Lost Language of Cranes*, cit., p. 266.

<sup>980</sup> P. Zanotti, *Il gay*, cit., pp. 214-215.

<sup>981</sup> J. Eugenides, *Fresh Complaint*, cit., p. 101.

<sup>982</sup> C. Isherwood, *Goodbye to Berlin*, London, Hogart Press, 1939; trad. it. *Addio a Berlino*, Roma, Longanesi, 1944, pp. 101-127.

<sup>983</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 129.

<sup>984</sup> J. Eugenides, *Fresh Complaint*, cit., p. 197.

la loro natura di vagabondi, sempre pronti a nuove esperienze, fa loro prendere una decisione. Il 19 gennaio del 1939, Auden e Isherwood “emigrano” definitivamente negli Stati Uniti». <sup>985</sup>

Per quanto riguarda Tondelli, appurato il fatto che abbia guardato più volte alla figura di Isherwood come modello, è quindi di facile comprensione come anche per lui «il viaggio è fuga, anelito senza fine, corsa ma soprattutto distanza, abbandono, “atroce lontananza che il viaggio vorrebbe quasi inconsciamente colmare, spingendo l’automobile della vita in un’avventura *on the road* per sentieri che hanno sempre una loro interruzione»: <sup>986</sup> «[...] altro non si faceva che girare in lungo e in largo [...] alla ricerca disperata di una città in cui venisse offerto il maggior numero di “uscite di sicurezza” a una condizione di vita sempre più precaria e abulica» <sup>987</sup>. Tale precarietà è dovuta al continuo silenzio autoimposto alla propria omosessualità («se Tondelli non avvertisse la stretta dei confini del borgo, la loro limitatezza, non sentirebbe dentro di sé quella molla naturale verso il viaggio e la scoperta delle “luci della città”»); <sup>988</sup> «la motivazione che lo spinge oltre i confini del borgo viene soprattutto dalla consapevolezza di appartenere a una minoranza discriminata in tutte le piccole realtà di provincia» <sup>989</sup>), all’incomprensione verso la quale alcune sue opere vanno incontro, alla sua figura di scrittore – “gay”, “generazionale”, “redento”, sono tutte etichette dalle quali Tondelli ha sempre cercato di confutare e distaccarsi – che viene spesso fraintesa:

Nel corso di un pellegrinaggio che lo conduce sia nella vita reale che in quella narrata in giro per l’Europa attraverso spazi e luoghi geograficamente definiti, e contemporaneamente lungo un sentiero di decostruzione interiore rigorosa, l’autore di Correggio scontrerà la freddezza di una critica che non lo ha mai compreso fino in fondo e il progressivo disinteresse di un pubblico che non riconosce più la scrittura che un tempo aveva apprezzato. <sup>990</sup>

---

<sup>985</sup> Ivi, p. 143.

<sup>986</sup> E. Patti, *L’esperienza erratica dantesca nell’opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 9.

<sup>987</sup> P.V. Tondelli, *Biglietti agli amici*, cit., p. 19.

<sup>988</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 97.

<sup>989</sup> Ivi, p. 58.

<sup>990</sup> G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d’Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, cit., p. 88.

Come si è già osservato in precedenza, «al mito di Berlino<sup>991</sup> non è immune neanche Pier Vittorio»<sup>992</sup>), città verso la quale, lo scrittore correggese rivolge lo sguardo del suo sogno di fuga («[...] mi sento prigioniero di casa mia italiana, che odio, sì odio alla follia tanto che quando avrò tempo e soldi me ne andrò [...] da tutt'altra parte s'intende»<sup>993</sup>) e d'amore («A questo punto Leo si sentì talmente forte e rassicurato sul conto del proprio amore per Thomas [...] che decise di raggiungerlo, per qualche giorno a Berlino»<sup>994</sup>). Al bisogno di evadere da una realtà che percepisce sempre più opprimente («L'inquietudine lo assale. Sente il bisogno di fare le valigie, di lasciare la sua camera, di allontanarsi dal suo ambiente e dal suo passato. Non gli basta partire per un viaggio, deve proprio andarsene. In quell'anno deve sentirsi libero, lasciare tutto, cambiare luogo, abitazione e persone. [...] Così potrà staccarsi da tutto, liberarsi di tutto»<sup>995</sup>), Tondelli accompagna anche «la necessità per gli occidentali di riscoprire dei luoghi intimamente legati alle radici culturali e storiche dell'Europa»:<sup>996</sup> «Quello fu anche il periodo in cui cominciai a viaggiare sempre più spesso in Europa o, meglio, nelle sue capitali giovanili: Berlino Ovest, Londra, Amsterdam, Barcellona, una certa Parigi»;<sup>997</sup> «solo quando comincia a viaggiare per l'Europa e il mondo riesce ad allargare i suoi orizzonti mentali a far propria una visione d'insieme più cosmopolita». <sup>998</sup>

Così come per Isherwood, anche in Tondelli «il viaggio, lo spostamento a Nord saranno temi costanti lungo tutta l'opera»,<sup>999</sup> dove vicenda umana e vicenda narrativa si mescolano tra loro: «Il percorso dei personaggi tondelliani, la loro ricerca di salvezza ed il loro disperato scontrarsi con il senso del limite, lasciano trasparire gli stessi turbamenti di Tondelli uomo-scrittore, che non ha una soluzione o un giudizio di condanna per i suoi protagonisti e non può fare altro che simpatizzare con loro e accompagnarli nella loro ricerca». <sup>1000</sup> Ecco allora che lo scrittore correggese presenta *Altri libertini*, dove «la speranza di una via d'uscita dalla disperazione [...] viene ricercata in scappatoie illusorie

---

<sup>991</sup> «Nei primi anni ottanta il mito di Berlino, [...] di un modo di vivere disinibito e facile appariva come il più radicato presso le giovani generazioni»; P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 71.

<sup>992</sup> M. Di Pasquale, *L'Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 3.

<sup>993</sup> P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 181.

<sup>994</sup> Id., *Camere separate*, cit., p. 178.

<sup>995</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., p. 26.

<sup>996</sup> M. Di Pasquale, *L'Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 6.

<sup>997</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 167.

<sup>998</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 197.

<sup>999</sup> Ivi, p. 83.

<sup>1000</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 7.

e fallaci»,<sup>1001</sup> rifacendosi ai modelli della Beat Generation<sup>1002</sup>, in particolar modo a Kerouac («Volevo andare oltre, seguire la mia stella altrove»<sup>1003</sup>):

Un'altra scappatoia è la ricerca dell'Altrove per sfuggire il nulla della propria vita. Sempre connesso all'idea di viaggio e movimento, questa volta si tratta di vera e propria fuga, quale antidoto a questo umore maniaco (o maniaco depressivo?) riconosciuto altrimenti come male contemporaneo e di cui soffrono molti dei personaggi tondelliani (“scoramenti”).

Il desiderio dell'Altrove è anche espresso in quella “voglia di essere alternativi” a un provincialismo italiano che influisce sul disadattamento messo in scena dai personaggi del libro rispetto alla normalità piccolo borghese, nonché in quel nuovo atteggiamento da cittadini europei, che si pone come reazione ad un'Italia considerata appunto “provinciale”.<sup>1004</sup>

Tondelli poi, «spostandosi da Kerouac a Isherwood»,<sup>1005</sup> approda a *Camere separate*, dove, dal «percorso di esplorazione tondelliano, inizialmente tutto proiettato verso la realtà esterna, quella realtà pullulante di personaggi, paesaggi metropolitani, emozioni a fior di pelle e veloci cambiamenti di scena»<sup>1006</sup> di *Altri Libertini*, «il viaggio si fa esperienza interiore [...], in cui prevale la valenza introspettiva sulla fisicità dei movimenti».<sup>1007</sup>

[...] il confronto con la morte, con la paura e il destino di morire, informa di sé tutti i movimenti decisivi della vita di Leo, tutti i luoghi capitali di *Camere separate*.

Ogni viaggio, ogni partenza appare anzitutto come fuga da quella paura o da quel destino. Quando Leo scappa dall'Europa, dal continente che ospita il corpo di Thomas morente, “fugge da una morte per avvicinarsi alla propria morte”. Una fuga senza fine e senza speranza, dunque, ma necessaria, perché insieme alla morte dell'amato, Leo nega qualcosa di più grande ancora. “Thomas era la storia, il suo

---

<sup>1001</sup> Ivi, p. 12.

<sup>1002</sup> La Beat Generation fu un movimento giovanile artistico e letterario, sviluppatosi negli Stati Uniti nel secondo dopoguerra, sovversivo e anticonvenzionale. Tra i nomi più importanti del movimento si ricordano: J. Kerouac, A. Ginsberg, W.S. Burroughs, B. Kaufman, C. Bukowski.

<sup>1003</sup> J. Kerouac, *On the Road*, cit., p. 73.

<sup>1004</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 12.

<sup>1005</sup> G. Cerchi, in “Panorama”, 23 luglio 1989 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., p. 281).

<sup>1006</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 8.

<sup>1007</sup> E. Buia, *Verso casa*, cit., p. 80.



paese e la sua lingua, gli scenari della guerra”. La morte, la storia, il tempo: questo è il peso che Leo deve scrollarsi di dosso. O meglio, la paura della morte e del tempo, il rifiuto della storia e degli altri.<sup>1008</sup>

Per di più, come per Otto e Peter in *Goodbye to Berlin*, il viaggio di Leo e Thomas a Barcellona in *Camere separate*, diventa opportunità per esperire il proprio sentimento in libertà («Thomas non conosceva Barcellona. Non era mai stato in Spagna. Si muoveva per la città, come ipnotizzato, seguendo Leo, incollandosi al suo braccio»<sup>1009</sup>): «Continuava a credere che l’amore fosse una meravigliosa vacanza della sua vita. Un week-end da passare insieme alla persona desiderata nella comodità, alla luce delle candele, con un paesaggio da ammirare e del buon rhum da bere».<sup>1010</sup>

Questa “meravigliosa vacanza” è proprio il pretesto che permette di effettuare un’ulteriore disamina del moto da Tondelli che vede Besson come protagonista, il quale traspone sulla pagina un proprio e personale concetto di viaggio-luogo: «un luogo non è una topografia, ma il modo in cui lo si racconta, non una fotografia, ma una sensazione, un’impressione».<sup>1011</sup> Dalla vita vera e propria dell’autore si può desumere che il viaggio non assuma caratteristiche particolarmente marcate, dato anche il valore differente che esso ha assunto con la tendenza al movimento tipica della contemporaneità, nonostante Besson entri in contatto con tante delle capitali decantate da Tondelli (Roma, Londra, Barcellona, Amsterdam) e data la sua necessità di affrancarsi da una realtà di provenienza percepita come asfittica: «Non immaginava che venissi da un posto del genere, da quel mondo così rurale, minerale, un mondo lento, quasi immobile, fossilizzato».<sup>1012</sup> È calandosi nell’opera che la tematica odeporea assume contorni interessanti; in *Non mentirmi* la partenza, sia del protagonista Philippe sia dell’amante Thomas Andrieu, è l’evento che comporta la separazione tra i due:

Lui sa qualcosa che io non so: sa che me ne andrò. Che la mia vita sarà altrove.  
Lontano, molto lontano da Barbezieux, dal suo languore, dai cieli plumbei, dal suo

---

<sup>1008</sup> M. Sinibaldi, *So Glad to Grow Older*, in “Panta”, Pier Vittorio Tondelli, Milano, Bompiani, 1992 (qui cit. da *Il romanzo, la critica*, cit., p. 295).

<sup>1009</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 120.

<sup>1010</sup> Ivi, p. 179.

<sup>1011</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 70.

<sup>1012</sup> Ivi, p. 23.

orizzonte sbarrato. Che fuggirò come chi evade da una prigione, che ce la farò. Che aspirerò alla capitale, che li mi realizzerò, che troverò il mio posto, che ne farò il mio posto. Che poi girerò il mondo, perché non sono fatto per la sedentarietà.

Lui immagina un'ascensione, un'elevazione, un'epifania. Pensa che sia predestinato a un destino fulgido. È convinto che all'interno della nostra comunità quasi dimenticata dagli dèi esista solo un numero infinitesimale di eletti e che io ne faccia parte. Pensa che presto non avrò più niente da spartire col mondo della mia infanzia, che sarà come un blocco di ghiaccio staccato da un continente.<sup>1013</sup>

L'ho già accennato: non ho il desiderio di altri luoghi, né di fuga. Più tardi mi assalirà, mi travolgerà. Comincerà con il tipico appetito per il viaggio, per i nuovi territori, quelli delle cartoline, dei mappamondi. Prenderò treni, navi, aerei, percorrerò l'Europa. Scoprirò Londra, un ostello della gioventù dalle parti di Paddington Station, un concerto dei Bronski Beat, i negozi dell'usato, gli arringatori di Hyde Park, le serate al pub, le freccette, qualche notte brava. Roma, camminare tra le rovine, ripararsi sotto i pini marittimi, gettare monete nelle fontane, osservare i ragazzi coi capelli impomatati che fischiano al passaggio delle ragazze, la volgarità e la sensualità. Barcellona, le passeggiate ebbre sulle ramblas e gli incontri fortuiti sul lungomare, a ora tarda. Lisbona e la tristezza che mi colpisce davanti a tanto splendore sciupato. Amsterdam e le sue volute avvolgenti, i suoi neon rossi. Quelle cose che si fanno a vent'anni, le conoscete. Poi verrà il desiderio di muoversi, l'impossibilità di stare fermo, l'orrore per di che ci radica, ci trattiene; «andare non importa dove ma cambiare paesaggio», sono le parole di una canzone, ricordo Shanghai, la folla brulicante, la bruttezza, una città artificiale che neanche la maestosità del fiume salva, ricordo Johannesburg, essere uno straniero bianco in una città nera, una provocazione, ricordo Buenos Aires, gente sublime e disperata che danza sopra un vulcano, ragazze dalle gambe infinite e vecchie in attesa di un ritorno che non avverrà. Più tardi, la necessità dell'esilio, di mettere migliaia di chilometri tra me e la Francia, un fuso orario, considerare sul serio di stabilirmi a Los Angeles, per sempre, di non tornare mai più.<sup>1014</sup>

D'altro canto, in *Un certo Paul Darrigrand*, il sentimento amoroso – o alcune delle sue tappe più importanti – viene esperito proprio nella dimensione del viaggio: la storia

---

<sup>1013</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>1014</sup> Ivi, pp. 39-40.

tra Philippe e Paul inizia a essere vissuta veramente nella sua totale passionalità solo sull'Isola di Ré, il «luogo della beatitudine»,<sup>1015</sup> come lo definisce il protagonista:

Nella mia vita conoscerò luoghi che mi piaceranno infinitamente, che mi toccheranno nel profondo, il lungomare di Cambria, a metà strada tra Los Angeles e San Francisco, con i suoi scogli di arenaria rossa, o la baia di Baracoa a Cuba, dove troneggia il relitto arrugginito di un piroscafo, e i ricami dei filari nella campagna toscana, in autunno, ma nulla avrà mai una forza uguale. Perché l'amore per l'isola è il ricordo dei giorni felici, e la nostalgia dei giorni felici. C'è qualcosa di più forte?<sup>1016</sup>

Il viaggio, però, può anche chiudersi su di sé, «può essere tracciato idealmente sulla figura di un cerchio, la cui chiusura corrisponde al ritorno a se stesso, alla propria origine»:<sup>1017</sup> il punto d'avvio diviene anche punto d'arrivo, la partenza diventa anche meta. Questo accade nel momento in cui, all'interno dei romanzi, i protagonisti prendono in considerazione l'opportunità di tornare a casa, per scappare dal dolore della perdita, per riempire il vuoto della solitudine, per cercare di ritrovare un senso al proprio Io: «il rito del ritorno a casa, vissuto come ritorno ad un Eden perduto»:<sup>1018</sup>

Si era proposto di porre fine alla sua vita da vagabondo. Voleva tornare indietro. Ritornava nella città che più di ogni altra aveva amato, [...] si trattenne però dal dire che tornava “a casa”.

[...] Voleva ritornare al punto di partenza, poiché di quello che vien chiamato il mondo ne aveva visto abbastanza.

[...] Capì all'improvviso che per molti motivi il suo ritorno era una cosa impossibile. Impossibile esattamente come il ritorno di un morto. A nessuno è dato riprendere dal punto in cui ha interrotto.<sup>1019</sup>

In *A Single Man* questa possibilità di ritorno – in Inghilterra per la precisione, luogo nativo di George personaggio e di Isherwood autore (coincidenza?) – viene presa in

---

<sup>1015</sup> Id., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 75.

<sup>1016</sup> Ivi, p. 60.

<sup>1017</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 21.

<sup>1018</sup> Ivi, p. 20.

<sup>1019</sup> I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, cit., pp. 47-48.

considerazione dal protagonista varie volte lungo il corso della narrazione, ma poi abbandonata perché, usando le parole della sua amica Charlotte, «I suppose – as long as you stay there – you feel closer to Jim».<sup>1020</sup> Tant'è che nelle ultime pagine del romanzo George riflette su questa questione giungendo ad una conclusione decisiva:

What if Charlotte goes back to England?

He can do without her, if he must. He doesn't need a sister.

Will George go back to England?

No. He will stay here.

Because of Jim?

No. Jim is in the Past, now. He is of no use to George, any more.

But George remembers him so faithfully.

George makes himself remember. He is afraid of forgetting. Jim is my life, he says.

But he will have to forget, if he wants to go on living. Jim is Death.

Then why will George stay here?

This is where he found Jim. He believes he will find another Jim here. He doesn't know it, but he has started looking already.

Why does George believe he will find him?

He only knows that he must find him. He believes he will because he must.

But George is getting old. Won't it very soon be too late?

Never use those words to George. He won't listen. He daren't listen. Damn the Future. Let Kenny and the kids have it. Let Charley keep the Past. George clings only to Now. It is Now that he must find another Jim. Now that he must love. Now that he must live...<sup>1021</sup>

In *Camere separate*, al contrario, il ritorno a casa – evento il quale richiama la scena presentata da Leavitt in *The Lost Languages of Cranes*<sup>1022</sup> – si realizza davvero: «Allora il borgo è soprattutto il luogo della radice contadina, la casa-base dalla quale allontanarsi e fare ritorno, in attesa di una nuova partenza».<sup>1023</sup> Leo «decide di ritornare nel paese in cui è nato, nella casa dove ha abitato per vent'anni»;<sup>1024</sup> «Il ritorno a casa [...] concretizza

---

<sup>1020</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 104.

<sup>1021</sup> Ivi, p. 144-145.

<sup>1022</sup> Cfr. D. Leavitt, *The Lost Language of Cranes*, cit., p. 118-126.

<sup>1023</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 98.

<sup>1024</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 120.

il desiderio di ricongiungersi dopo la separazione. Questa “ricerca” si sposta su un piano più intimo, Leo crede cioè di poter ricucire la sua “vita separata” attraverso il ritorno»: <sup>1025</sup>

Per quanto lui viaggi attraverso il mondo, per quante case possa aver abitato o abiterà da una parte all'altra del continente, tutta la sua vita sarà contenuta in questo budello che va dalla casa in cui è nato al camposanto. Un paio di chilometri che percorrerà come le stazioni di una via della croce, quella dell'incarnazione e della sofferenza; “da qui a là” è un gesto mentale che lui ora ripete guardando in fondo al viale e ritornando con gli occhi sulla finestra che gli ha aperto il primo panorama della sua vita. “Da qui a là” è tutta intera la sua vita. <sup>1026</sup>

Il ritorno è quindi occasione per ricapitolare se stessi («In realtà fugge per ricapitolarsi. Bisogno di silenzi, di solitudine, di ricordare» <sup>1027</sup>), rivivendo le tracce del passato per riuscire ad affrontare il dolore presente («Quando andava a trovare i suoi genitori, aveva l'impressione di tornare indietro nel tempo. Passeggiando lungo gli ampi viali del centro [...] gli capitava di imbattersi nel suo vecchio io dodicenne» <sup>1028</sup>; «[...] i ricordi del borgo natio si tingono dei colori della nostalgia, del rifugio sicuro» <sup>1029</sup>; «passeggiare solo e pensoso per i viali e i giardini della mia città, fiutarne l'aria e respirare in giro qualche cosa che sono stato e che qui continua per tutti, meno che per me» <sup>1030</sup>):

La casa, nel nostro specifico, quella dei genitori di Leo, è dunque un sistema che permette, a partire da uno spazio circoscritto, di interpretare i dati della realtà, e risponde al bisogno primario di mettere ordine in contrapposizione al caos dell'esterno.

[...] Quei luoghi trattengono all'interno di sé la sostanza più profonda della vita, ritornare, quindi, al luogo del passato diventa per Leo, una riproduzione incontrollata del proprio sé nell'oggi. <sup>1031</sup>

---

<sup>1025</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 198.

<sup>1026</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 109.

<sup>1027</sup> Id., *Biglietti agli amici*, p. 11.

<sup>1028</sup> D. Leavitt, *Equal Affections*, cit., p. 22.

<sup>1029</sup> S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., p. 100.

<sup>1030</sup> P.V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 96.

<sup>1031</sup> G. Spitalieri, *Le ragioni del corpo nelle “camere separate” di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 199.

Il tema del ritorno si respira anche nelle opere di Besson, il quale, in particolar modo in alcuni passaggi, sembra ricalcare i moduli tondeggianti:

Poi è l'ora di tornare. Perché arriva sempre il momento di tornare. Perché ogni estate finisce. E ogni volta la sensazione è straziante. Quando ero piccolo il segnale me lo dava la morte dei girasoli, il momento in cui le loro teste gialle si annerivano e si inclinavano verso la terra secca, capivo che si avvicinava il ritorno a scuola, che il sole e l'ozio erano ormai agli sgoccioli, e precipitavo in un abisso di malinconia. Ho scritto spesso, dopo, sui fine stagione, sulla scomparsa dell'estate; viene tutto da lì.<sup>1032</sup>

Il ponte offerto dal ritorno al luogo d'origine («Io dunque vengo da un'epoca andata, da una città morente, da un passato senza gloria»<sup>1033</sup>) è forse una delle risonanze più forti tra i due romanzi presi in esame; a partire da *Non mentirmi* il segno del rientro a casa viene reso manifesto fin dalla prime pagine del libro:

Sono tornato di recente nei luoghi della mia infanzia, in quel villaggio in cui non mettevo piede da così tanti anni. Ci sono tornato con S., perché *sapesse*. Il cancello è rimasto in piedi, con il suo glicine cadente, i tigli invece sono stati tagliati e la scuola ha chiuso da molto tempo. Ci hanno costruito degli appartamenti. Gli ho indicato la finestra della mia stanza. Ho cercato d'immaginare i nuovi inquilini, ma non ci sono riuscito. Dopo, abbiamo ripreso la macchina e gli ho mostrato il borgo in cui ogni due giorni passava il camion delle consegne, un vecchio furgone Citroën che faceva da supermercato ambulante, la stalla in cui andavamo a prendere il latte, la chiesa diroccata, il piccolo cimitero sul declivio, il bosco dove a inizio ottobre spuntavano i porcini. Non immaginava che venissi da un posto del genere, da quel mondo così rurale, minerale, un mondo lento, quasi immobile, fossilizzato. Mi ha detto: devi aver avuto molta forza di volontà per emergere. Non ha detto: ambizione, coraggio o odio. Gli ho detto: è mio padre che ha voluto così per me. Io sarei rimasto volentieri in quell'infanzia, in quel mondo ovattato.<sup>1034</sup>

---

<sup>1032</sup> P. Besson, *Un certo Paul Darrignad*, cit., p. 24.

<sup>1033</sup> Id., *Non mentirmi*, cit., p. 19.

<sup>1034</sup> Ivi, pp. 22-23.

Anche *Un certo Paul Darrigrand* esordisce nelle prime pagine con uno scorcio sul ritorno ai luoghi dell'infanzia del protagonista:

A volte torno a Rouen, alla libreria L'Armitière, dove mi invitano a firmare copie dei miei libri. Non è cambiato nulla, o pochissimo. Il freddo all'uscita della stazione è sempre uguale, il vento si infila lungo i binari e schiaffeggia i nuovi arrivati, sulla destra c'è sempre quel bar frequentato da ubriaconi, subito dopo il fioraio, e rue Jeanne-d'Arc è cupa, domina il grigio, in autunno è sferzata dal vento di nordest, in inverno tutto sembra fisso, fossilizzato, non ci resto mai a lungo, non riesco neppure a immaginare di poterci passare una notte. Lo so che sono ingiusto, ma i miei ricordi sono più forti di ogni altra considerazione, e sono tristi, questi ricordi.<sup>1035</sup>

In settembre, quindi, mi stabilisco a Bordeaux. O anzi ci ritorno, perché è proprio qui, al liceo Montaigne, che quattro anni prima ho seguito il corso di preparazione per la *Grande école commerciale* [...]. La città non è cambiata, Chaban-Delmas è sindaco da oltre quarant'anni, e a quanto pare il futuro non la preoccupa più, il lento trascorrere del tempo ha scurito ogni cosa, le facciate dei palazzi sono nere come corvi, tutto trasuda sventura e decadenza, le acque fangose della Garonna non interessano nessuno e la città ritroverà il suo fascino e i suoi colori dorati solo all'alba del Duemila. Cerco un alloggio e alla fine scovo chissà come una stanza nella casa di una vecchia signora [...] Questa è la stanza dove farò l'amore di nascosto. La stanza che accoglierà la mia stanchezza al ritorno dalle notti in ospedale. Si trova in rue Judaïque. Ci sono passato in macchina poco tempo fa, stavo per chiedere al tassista di fermarsi, ma poi ho rinunciato, la pietra dei muri era sempre nera, come se nulla fosse cambiato dal 1988. Ho pensato che la proprietaria doveva per forza essere morta da molto tempo, portandosi nella tomba l'immagine del ragazzo che io ero allora.<sup>1036</sup>

Rimango all'ospedale sino alla fine del mese. Quando ne esco peso quarantanove chili. Ma sono fuori pericolo. Non ripasso da rue Judaïque: i miei genitori hanno già sgomberato la stanza, hanno restituito le chiavi, salutato la padrona di casa, io torno a Barbezieux, con loro, da loro; si riprendono loro figlio.<sup>1037</sup>

---

<sup>1035</sup> Id., *Un certo Paul Darrigrand*, cit., p. 15.

<sup>1036</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>1037</sup> Ivi, p. 173.

Al pari di Tondelli, anche nei romanzi bessoniani il ritorno è colta come occasione per scendere a patti con se stessi e con il proprio passato, ricapitolando la vita del protagonista tra ciò che era a ciò che è, considerando le proprie divergenze e convergenze rispetto al sé più giovane; il ritorno è un'epoca di bilancio, dove viene a concretizzarsi la possibilità di metabolizzare la malattia, la solitudine, il dolore dettato dall'addio del soggetto amato.

#### 4.2 Il soggetto *on the road*

Altro aspetto sotto il quale la tematica del viaggio viene declinata è quello che la vede arricchita del senso «di evasione, l'anelito libertario, il tentativo di reagire ad una realtà soffocante e insoddisfacente [per cui] più che la meta, ciò che conta è la strada, la sensazione di benessere e vitalità proveniente dal semplice gusto di andare»:<sup>1038</sup>

Ma i veri viaggiatori partono per partire  
E basta: cuori lievi, simili a palloncini  
Che solo il caso muove eternamente,  
dicono sempre “Andiamo”, e non sanno perché.

I loro desideri somigliano alle nubi;  
e come il coscritto sogna il cannone, loro  
sognano vaste, ignote, cangianti voluttà  
di cui nessuno al mondo ha mai saputo il nome!<sup>1039</sup>

Insomma, «il desiderio di muoversi, l'impossibilità di stare fermo, l'orrore per ciò che ci radica, ci trattiene; “andare non importa dove ma cambiare paesaggio»;<sup>1040</sup> desiderio che, in *Camere separate*, lo si percepisce dal continuo spostarsi di Leo e Thomas, tra Milano, Parigi, Monaco, Berlino, gli Stati Uniti («poiché alla base di tutto era

---

<sup>1038</sup> E. Buia, *Verso casa*, cit., p. 78.

<sup>1039</sup> C. Baudelaire, *Le Fleur du Mal*, cit., p. 217.

<sup>1040</sup> P. Besson, *Arrête avec tes mensonges*, cit., pp. 39-40.



la conscia voglia di ricercare un epos nel quotidiano, un'avventura "sulla strada" totalizzante e assoluta»<sup>1041</sup>):<sup>1042</sup>

Doveva scegliere una città in cui abitare: proseguire con Parigi, ritentare con Monaco, provare con l'Italia. Doveva decidersi se accettare una tournée di tre mesi negli Stati Uniti oppure continuare a eseguire, a Berlino, registrazioni di basi musicali ben pagate, ma del tutto anonime. O ancora tentare la carriera dell'insegnamento in un liceo musicale, quella di professore d'orchestra in teatro, o intraprendere quella di solista girando i piccoli teatri di provincia, le sale da concerto, i pomeriggi musicali di qualsiasi associazione benefica sparsa per mezza Europa.<sup>1043</sup>

«L'importante è fare, anche se non si avverte bene cosa: necessario è andare, seppure non si comprende dove e con chi»;<sup>1044</sup> questa necessità di andare, se in *Camere separate* viene resa manifesta dal continuo cambio di paese da parte della coppia prima e di Leo dopo la morte del compagno, in *A Single Man* la si constata in alcuni estratti nei quali George si sposta in macchina, sempre, però, entro i confini della città in questo caso:

When he comes out on to the street again, it is already getting toward sunset. And now he makes another impulsive decision: instead of driving directly back to the beach, he will take a long detour through the hills.

Why? Partly because he wants to enjoy the uncomplicated relaxed happy mood [...].

George hopes to be able to stay in this mood as long as he keeps on driving.

Also, he wants to take a look at the hills again; he hasn't been up there in a long time. Years ago, before Jim even, when George first came to California, he used to go into the hills often. It was the wildness of this range, largely uninhabited yet rising right up out of the city, that fascinated him. He felt the thrill of being a foreigner, a trespasser there, of venturing into the midst of a primitive alien nature. He would drive up at sunset or very early in the morning, park his car, and wander off along

---

<sup>1041</sup> P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 192.

<sup>1042</sup> Riferimenti bibliografici: tra le opere di Tondelli cfr. P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit.; tra le opere di C. Isherwood cfr. C. Isherwood, *A Single Man*, cit.; tra le opere di P. Besson cfr. P. Besson, *Non mentirmi*, cit.; *Un certo Paul Darrigrand*, cit.; come profili critici cfr. M. Faraone, *Un uomo solo*, cit.; S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit.; E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit.; E. Buia, *Verso casa*, cit.; A. Spadaro, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, cit.; A. Wilde, *Christopher Isherwood*, cit.

<sup>1043</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 169.

<sup>1044</sup> E. Buia, *Verso casa*, cit., p. 77.

the firebreak trails; catching glimpses of deer moving deep in the chaparral of a canyon, stopping to watch a hawk circling overhead, stepping carefully among hairy tarantulas crawling across his path, following twisty tracks in the sand until he came upon a coiled dozing rattler. Sometimes, in the half-light of dawn, he would meet a pack of coyotes trotting toward him, tails down, in single file. [...]

But, this afternoon, George can feel nothing of that long-ago excitement and awe; something is wrong, from the start. The steep winding road, which used to seem romantic, is merely awkward, now, and dangerous. He keeps meeting other cars on blind corners and having to swerve sharply; by the time he has reached the top, he has lost all sense of relaxation.<sup>1045</sup>

Vi è un contraltare però al benessere *on the road*:<sup>1046</sup> «l'essere sulla strada può portare malinconia, per cui il movimento che “è cerebrale, pensato, fortemente introiettato in sé come emozione, diventa metafora di una grande nostalgia, quella della fuga, che può corrompere la soffocante stasi nella pianura”»,<sup>1047</sup> evento che può comportare la perdita della coscienza di sé, infatti «[...] mentre guida la macchina da casa al campus, George è in grado di sdoppiarsi»:<sup>1048</sup>

And now, as he drives, it is as if some kind of autohypnosis exerts itself. We see the face relax, the shoulders unhunch themselves, the body ease itself back into the seat. The reflexes are taking over; the left foot comes down with firm even pressure on the clutch-pedal, while the right prudently feeds in gas. The left hand is light on the wheel; the right slips the gearshift with precision into high. The eyes, moving unhurriedly from road to mirror, mirror to road, calmly measure the distances ahead, behind, to the nearest car... After all, this is no mad chariot race – that's only how it seems to onlookers or nervous novices – it is a river, sweeping in full flood toward its outlet with a soothing power. There is nothing to fear, as long as you let yourself go with it; indeed, you discover, in the midst of its stream-speed, a sense of indolence and ease.

---

<sup>1045</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 87-89.

<sup>1046</sup> Espressione utilizzata da Kerouac per intitolare uno dei più famosi tra i suoi romanzi (J. Kerouac, *On the Road*, cit.).

<sup>1047</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 8.

<sup>1048</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 264.

And now something new starts happening to George. The face is becoming tense again, the muscles bulge slightly at the jaw, the mouth tightens and twitches, the lips are pressed together in a grim line, there is a nervous contraction between the eyebrows. And yet, while all this is going on, the rest of the body remains in a posture of perfect relaxation. More and more, it appears to separate itself, to become a separate entity; an impassive anonymous chauffeur-figure with little will or individuality of its own, the very embodiment of muscular coordination, lack of anxiety, tactful silence, driving its master to work.

And George, like a master who has entrusted the driving of his car to a servant, is now free to direct his attention elsewhere. As they sweep over the crest of the pass, he is becoming less and less aware of externals; the cars all around, the dip of the freeway ahead, the Valley with its homes and gardens opening below, under a long brown smear of smog beyond and above which the big barren mountains rise. He has gone deep down inside himself.<sup>1049</sup>

Ecco allora che non è più la meta del viaggio l'elemento cardine attorno al quale ruota la costruzione dell'io e la sua risoluzione, bensì è l'essere in viaggio stesso che diventa «un modo per tirare su un io in frantumi».<sup>1050</sup> Ed è qui che si inserisce anche la vicenda dei romanzi bessoniani: in *Non mentirmi* e in *Un certo Paul Darrigrand* è la vita stessa del protagonista Philippe a divenire un lungo e continuo – seppur tormentato – percorso “sulla strada”: Thomas Andrieu, guardando alla volta di Philippe, afferma che il suo impulso a viaggiare sia qualcosa di irreprensibile: «*perché tu te ne andrai e noi resteremo*».<sup>1051</sup> *L'on the road* diviene uno strumento in mano ai protagonisti che permette loro di indagarsi a fondo, affrontando il rapporto problematico con il proprio corpo, la propria solitudine ed il proprio dolore, in quel luogo – sulla strada – dove «si cerca sempre se stessi, in fondo. O qualcosa di noi che non ci è chiaro o non abbiamo capito: le ragioni di una sofferenza o di quella malattia sotterranea che ti prende il respiro ed è nera ed umida come la malinconia»;<sup>1052</sup> occasione nella quale, per l'ennesima volta, la vicenda dell'autore si confonde con il vissuto del personaggio:

---

<sup>1049</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., pp. 28-29.

<sup>1050</sup> D. Leavitt, *The Lost Language of Cranes*, cit., p. 159.

<sup>1051</sup> P. Besson, *Non mentirmi*, cit., p. 37.

<sup>1052</sup> P.V. Tondelli, *Rimini*, cit., p. 265.

[...] Isherwood visita quasi ogni parte del mondo ma è chiaro che, forse mai come nel suo caso, il viaggio reale sia metafora di un viaggio personale alla ricerca continua e di volta in volta differenziata di sé, del proprio io, del proprio rapporto con quegli “Others” verso i quali ha finalmente sviluppato un’affinità ed un trasporto che trascendono il normale convivere sociale. Il viaggio reale è, inoltre, una metafora del viaggio spirituale, dell’uomo che indaga sì in se stesso, ma soprattutto per cercare un rapporto con il proprio Dio.<sup>1053</sup>

Così come in *A Single Man*, anche in *Camere separate* «l’autore, in questo viaggio di riappropriazione della coscienza, sembra procedere mano nella mano, e spesso inconsapevole di quale sarà la meta, con la voce narrante “mimetizzata” nelle emozioni dei suoi personaggi».<sup>1054</sup> Il viaggio in quanto tale assume un valore «fondamentale per l’inizio di un cammino di ricerca spirituale»<sup>1055</sup> che dura per tutto il corso della narrazione, riportando sulla pagina l’autoanalisi di Leo: il protagonista cerca un modo per «andare lontano, in quello che avrebbe potuto chiamare “il mondo di Leo”»,<sup>1056</sup> dove «nessuna mappa può descrivere il sentiero e tutto sempre è in movimento».<sup>1057</sup> Un viaggio senza fine – quello alla scoperta di sé –, una ricerca ininterrotta – quella di un senso al trauma –, un volo in aereo – quello verso una nuova motivazione per vivere dopo la morte del compagno – che «Leo [...] non potrebbe giurare nemmeno che, da qualche parte, toccherà terra».<sup>1058</sup> Una mimesi tra autore e personaggio che si riscontra allo stesso modo anche nelle opere di Besson, dove il lettore si immerge sempre più nel “mondo di Philippe”, imperniato attorno al difficoltoso rapporto con il sentimento amoroso omoerotico, con il travaglio della malattia e con il confronto continuo e conflittuale con la propria interiorità riflessiva e solitaria.

Se nei romanzi bessoniani il viaggio è interamente vissuto in rapporto a un sé solido che entra in relazione con l’alterità circostante, nelle ultime pagine dei romanzi di Isherwood e Tondelli («la conclusione del romanzo è alquanto emblematica, in quanto mette in luce il sapere di essere nel bel mezzo di un viaggio»<sup>1059</sup>), questo volo in aereo,

---

<sup>1053</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, cit., p. 206.

<sup>1054</sup> E. Patti, *L’esperienza erratica dantesca nell’opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 6.

<sup>1055</sup> Ivi, p. 16.

<sup>1056</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 195.

<sup>1057</sup> A. Spadaro, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l’attesa*, cit., p. 55.

<sup>1058</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 166.

<sup>1059</sup> E. Patti, *L’esperienza erratica dantesca nell’opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 16.

per l'appunto, la terra se l'è appena lasciata alle spalle: proprio nella fine delle due opere viene trovato l'inizio di quel percorso vissuto sotto il segno della riappropriazione di sé. Vengono finalmente abbandonati dai due protagonisti dolore e solitudine, per dirigersi verso il superamento del lutto e la risoluzione della propria identità; George impara a conoscere – accettandone i limiti – l'uomo solo che è diventato («George smiles to himself, with entire self-satisfaction. Yes, I am crazy, he thinks. That is my secret; my strength»<sup>1060</sup>): «si tratta dell'accettazione della vita come sequenza continua di stadi temporanei e di trasformazioni necessarie»;<sup>1061</sup> Leo, d'altra parte, esce dalla camera separata dalla quale si guarda vivere per tornare ad impadronirsi della propria storia e del contatto con il mondo («Niente è più banale che dire: la vita continua. Ma lui ora sente proprio questo»):<sup>1062</sup>

Allora Leo si chiede se l'aver voluto contenere il proprio dolore in una sfera intima e inaccessibile agli altri, l'averlo distillato goccia a goccia in solitudine, abbia reso impossibile l'elaborazione finale del suo lutto. Privandosi delle manifestazioni sociali e della partecipazione della collettività, sia pure anche solamente dei suoi amici, lo ha arrestato in una zona passiva di angoscia. Rifiutando di socializzarlo si è privato di quel valore di purificazione che caratterizza qualsiasi espressione pubblica di un sentimento, fosse anche il lutto irregolare della perdita del proprio compagno.

[...] Allora, accettare di parlarne [...] ha un senso sulla via del superamento.<sup>1063</sup>

«In questo caso, il viaggio è nuovamente esperienza di “lettura” della realtà che ci circonda e, allo stesso tempo, di definizione della nostra identità»;<sup>1064</sup> viaggio, però, che riceve una secca battuta d'arresto. Si è già detto come i protagonisti delle due opere vadano incontro alla morte nella chiusura dei corrispettivi romanzi:

For a few minutes, maybe, life lingers in the tissues of some outlying regions of the body. Then, one by one, the lights go out and there is total blackness. And if some part of the non-entity we called George has indeed been absent at this moment of

---

<sup>1060</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 144.

<sup>1061</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, p. 269.

<sup>1062</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 214.

<sup>1063</sup> Ivi, pp. 196-197.

<sup>1064</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 9.

terminal shock, away out there on the deep waters, then it will return to find itself homeless. For it can associate no longer with what lies here, unsnoring, on the bed. This is now cousin to the garbage in the container on the back porch. Both will have to be carted away and disposed of, before too long.<sup>1065</sup>

Ma fra qualche ora, fra un giorno, forse fra tre o cinque o vent'anni, lui sentirà una fitta diversa prendergli il petto o il respiro o l'addome. Nonostante siano trascorsi tanti anni, o solo un'ora, ricorderà il suo amore e rivedrà gli occhi di Thomas come li ha visti quell'ultima volta. Allora saprà, con una determinazione anche commossa e disperata, che non c'è più niente da fare. Si avvierà alle sue cure, cambierà letti negli ospedali, ma saprà sempre, in qualsiasi ora, che tutto sarà inutile, che per lui, finalmente, una buona volta [...] è giunto il momento di dirsi addio.<sup>1066</sup>

La morte però, sia di George sia di Leo, non è fine a se stessa; assume invece i contorni di un vissuto didascalico, dove l'esperienza di uno diventa esempio per tutti: il protagonista di ciascun romanzo è «veramente protagonista universale, la sua vicenda è la vicenda dell'intero genere umano».<sup>1067</sup> Così «death [...] is symbolic»,<sup>1068</sup> la fine di George e Leo non è altro che «a mirror of the common fate»<sup>1069</sup>, che riporta sulla pagina il «doloroso e travagliato percorso verso la riappropriazione di sé negli intricati e spesso devianti sentieri della vita»,<sup>1070</sup> il referto di un itinerario esperito dal corpo e vissuto affrontando lo spettro della solitudine che ogni uomo è chiamato ad affrontare nella propria via.

«Ed è lungo la via, che si riconoscono i compagni di viaggio»,<sup>1071</sup> scrive Emanuela Patti; alla fine, dunque, di questa lunga via, di questo pluriprospettico itinerario all'interno dell'opera di Tondelli – valorizzato dalla lente offerta dai romanzi di Christopher Isherwood e di Philippe Besson – non si può far altro che riconoscere in Pier Vittorio uno dei migliori compagni da scegliere per analizzare la vita, parola dopo parola.

---

<sup>1065</sup> C. Isherwood, *A Single Man*, cit., p. 144.

<sup>1066</sup> P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 216.

<sup>1067</sup> M. Faraone, *Un uomo solo*, p. 268.

<sup>1068</sup> A. Wilde, *Christopher Isherwood*, cit, p. 138.

<sup>1069</sup> *Ibidem*.

<sup>1070</sup> E. Patti, *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 4.

<sup>1071</sup> *Ivi*, p. 1.







## Bibliografia

### Di Pier Vittorio Tondelli

*Noi, scribacchini dell'arcobaleno*, in “Spazio Aperto 2”, supplemento al n. 11 di Momento ACLI, 2, 1976.

*Febbre d'oriente*, in “Rockstar”, 73, ottobre 1986; anche in “Pier Vittorio Tondelli - Culture Club su Rockstar”, 1992.

*La lode! La lode!*, in “Il Resto del Carlino”, 26 febbraio 1980.

*Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980.

*Il diario del soldato Acci*, in “Il Resto del Carlino”, “La Nazione”, febbraio 1981; in “L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta”, 1993.

*Il Bronx è a Borgo Panigale*, in “Linus”, giugno 1982; anche in “Un weekend postmoderno”, 1996.

*Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, 1982.

*Post Pao Pao*, in “Babilonia”, 24, 1983.

*Quel bisogno di poesia*, in “L'Espresso”, 30 giugno 1985.

*Rimini*, Milano, Bompiani, 1985.

*E Tondelli ricorda 'questo spazio dove i libri ti avvolgono...': un articolo dello scrittore reggiano*, in “La Gazzetta di Reggio Emilia”, 11 ottobre 1986.

*Biglietti agli amici*, Bologna, Baskerville, 1986; a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1997, 2001.

*Giovani blues (Under 25 I)*, a cura di, Ancona, Il lavoro editoriale, 1986; Milano, Mondadori, 1991.

*Superimbottito e fluorescente*, in “L'Espresso”, 24 maggio 1987.

*Belli & perversi (Under 25 II)*, Ancona, Transeuropa, 1987; Milano, Mondadori, 1992.

*Amare vuol dire lasciarsi*, in “L'Espresso”, 10 febbraio 1988.

*Forze armate*, in “Rockstar”, 93, 1988; con il titolo *Military Madness* in “Pier Vittorio Tondelli - Culture Club su Rockstar (1985-1989)”, 1992.

*Piccolo mondo kitsch*, in “L'Espresso”, 3 settembre 1989.

*Camere separate*, Milano, Bompiani, 1989.

*Quarantacinque giri per dieci anni*, in “Lodoli et al.”, “Canzoni”, Milano, Leonardo, 1990; anche in “L’abbandono. Racconti dagli anni ottanta”, 1993.

*Papergang (Under 25 III)*, a cura di, Ancona, Transeuropa, 1990; Milano, Mondadori, 1992.

*Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, con una nota di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1990.

*L’Influence de Kerouac sur la littérature italienne des années quatre-vingt*, in “Un homme grand: Jack Kerouac à la confluence des cultures”, a cura di P. Anctil, L. Dupont, R. Ferland, E. Waddell Ottawa, Carleton University Press, 1990, pp. 217-22.

*L’abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1993.

*Dinner Party*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1994.

*Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2000.

*Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2001.

## **Numeri di riviste e supplementi monografici**

*Pier Vittorio Tondelli*, in “Panta. I nuovi narratori”, numero monografico a cura di Fulvio Panzeri, 9, 1992.

*Pier Vittorio Tondelli - Culture Club su Rockstar (1985-1989)*, supplemento monografico a “Rockstar”, 8, 1992.

*Studi per Tondelli*, Palazzo Sanvitale, numero monografico a cura di Viller Masoni e Fulvio Panzeri, 3, 2000.

*Tondelli tour*, in “Panta. I nuovi narratori”, numero monografico a cura di Fulvio Panzeri, 20, 2003.

*Prospettive per Tondelli 1955-2005*, in “Poetiche. Rivista di letteratura”, numero monografico a cura di Giulio Iacoli, 3, 2005.

*Altri libertini, trent'anni dopo. 1980-2010. Storia e pagine autografe di un libro di “culto”*, catalogo della mostra, Comune di Correggio, Assessorato alla Cultura, 2010.

## Pubblicazioni e articoli

Aciman, André. 2007. *Call Me By Your Name*. New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *Chiamami col tuo nome*, Milano, Guanda, 2008.

Aciman, André. 2017. *Enigma Variations*. London, Faber & Faber. Trad. it. *Variazioni su un tema originale*, Milano, Guanda, 2017.

Aciman, André. 2019. *Find Me*. London, Faber & Faber. Trad. it. *Cercami*, Milano, Guanda, 2019.

Aciman, André. 2021. *The Last Summer*, Faber & Faber. Trad. it. *L'ultima estate*, Milano, Guanda, 2021.

Almansi, Guido. 1986. *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986.

Ammirati, Maria Pia. 1991. *Il vizio di scrivere – Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

Antonello, Pierpaolo. 2012. *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis.

Appella, Giuseppe e Mauri, Paolo (a cura di). 1990. *Almanacco della Cometa. Un'idea degli anni Ottanta*, Roma, Edizioni della Cometa.

Arbasino, Alberto. 1959. *L'anonimo lombardo*, Milano, Feltrinelli.

Arbasino, Alberto, 1959. *Vogliamo niente*, in "La Repubblica", 22 agosto 1986.

Atwood, Crhstopher B. 2014. *In A Queer Place in Time: Fictions of Belonging in Italy 1890-2010*, University of California, Berkeley.

Bachmann, Ingeborg. 1961. *Das dreißigste Jahr*, Piper, München. Trad. It., *Il trentesimo anno*, Milano, Adelphi, 1995.

Baker, Paul. 2004. *Polari. The Lost Manguage of Gay Man*, London, Routledge.

Baker, Paul. 2004. *Fantabulosa: A Dictionary of Polariu and Gay Slang*, London, Continuum International Publishing Group.

Barachetti, Beatrice. 2010. *L'utopia dell'altrove in Altri Libertini di Pier Vittorio Tondelli*, in "La Libellula", 2, pp. 46-56.

Barbagli, Marzio. 2011. *Tollerare non basta*, intervista con Michele Smargiassi, in "Gay. Perché l'amore omosessuale in Italia è ancora uno scandalo", *R2 Diario di Repubblica*, supplemento a "La Repubblica", 28 aprile 2011, pp. 24-25.

Barbati, Claudio. 1982. *Gaya era la naia*, in "Il nuovo informatore librario", 9, 1982.

Barilli, Renato. 1997. *RicercaRe e la narrativa nuova-nuova*, in "La Bestia", 1, 1997, pp. 8-18.

- Barilli, Renato. 2000. *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-avanguardia*, Torino, Testo & immagine.
- Barilli, Renato. 2003. *Percorso di Tondelli*, in “Panta. I nuovi narratori”, 20, 2003, pp. 41-48.
- Basili, Sonia. 1992. *Morte e rinascita nelle esperienze erratiche di Pier Vittorio Tondelli*, in “Narrativa”, 8, pp.19-40.
- Baudelaire, Charles.1857. *Le Fleur du Mal*. Paris, Auguste Poulet-Malassis. Trad. it. *I fiori del male*, Torino, Einaudi, 1887.
- Bellassai, Sandro. 2013. *Virilità*, in *Manifesto per un nuovo femminismo* a cura di M.G. Turri, Mimesis, Bologna, pp. 225-236.
- Benadusi, Lorenzo. 2007. *La storia dell'omosessualità maschile: linee di tendenza, spunti di riflessione e prospettive di ricerca*, in “Rivista di sessuologia”, 31.
- Bergman, David. 1991. *Gaiety Transfigured. Gay Self-Representation in American Literature*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Bergman, David. 1995. *American Literature: Gay Male, Post-Stonewall*, in “Summers”, pp. 42-47.
- Bernasconi, Erik. 2002. *Italiano cencioso: interpretazione e altri aspetti di Tondelli libertino*, in “Masoni”, Panzeri, pp.15-147.
- Besson Philippe. 2003. *Un garçon d'Italie*. Paris, Éditions Julliard. Trad. it. *Un ragazzo italiano*. Milano, Guanda, 2007.
- Besson, Philippe. 2017. *Arrête avec tes mensonges*. Paris, Éditions Julliard. Trad. it. *Non mentirmi*. Milano, Guanda, 2018.
- Besson, Philippe. 2019. *Au certain Paul Darrigrand*. Paris, Éditions Robert Laffont. Trad. it. *Un certo Paul Darrigrand*. Milano, Guanda, 2019.
- Bettin, Gianfranco. 1980. *Altri Libertini*, in “Ombre Rosse”, luglio 1980.
- Bolognaro, Eugenio. 2007. *A Scandalous Intimacy: Author and Reader in Pier Vittorio Tondelli's Camere sepratare*, in “Italice”, 4, pp. 815-30.
- Bolognaro, Eugenio. 2007. *Leo's Passion: Suffering and the Homosexual Body in Pier Vittorio Tondelli's Camere sepratare*, in “Italian Studies”, 1, pp. 95-111.
- Bonura, Giuseppe. 1992. *Tondelli tra stile e prosa*, in “Panta. I nuovi narratori”, 9, pp. 29-35.
- Bonura, Giuseppe. 1995. *Scrittori cattolici, razza mancata?*, in “Avvenire”, 24 febbraio 1995.
- Booth, Mark. 1983. *Campe.toi! On the Origins and Definitions of Camp*, in “Camp”, London-New York, Quartet.

Bucknell, Katherine. *Christopher Isherwood and Edward Upward: the Mortmere Stories*, London, Enitharmon Press, 1994.

Buia, Elena. 1999. *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel.

Bullock, Walter Llewellyn. 2007. *Leo's Passion: Suffering and the Homosexual Body in Pier Vittorio Tondelli's Camere separate*, in "Italian Studies", 62, 1-2, Heffers Printers, Cambridge, pp. 95-109.

Burns, Jennifer. 2000. *Code-Breaking: The Demands of Interpretation in the Work of Pier Vittorio Tondelli*, in "The Italianist: Journal of the Department of Italian Studies", 20, pp. 253-273.

Burns, Jennifer. 2001. *Pier Vittorio Tondelli: a Different Approach*, in "Fragments of impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000, Leeds, Northern University Press, pp. 117-138.

Busi, Aldo. 1992. *Il menestrello di Montichiari*, in "Babilonia", 99, 1992.

Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York, Routledge. Trad. it. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996.

Cady, Joseph. 1995. *AIDS Literature*, in "Summers", pp. 16-20.

Campofreda, Olga. 2020. *Dalla generazione all'individuo. Giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli. Con due inediti tondelliani*, Sesto San Giovanni, Misesis.

Canalini, Massimo, a cura di. 2004. *Tondelli in mimetica*, primo cofanetto di "Collana tondelliana", interventi di Giuseppe Casa, Magico Alvermann, Pietro Il Veronese, Agi Carcassai e Grandelele, 3 voll., Ancona, Transeuropa.

Canalini, Massimo, a cura di. 2004. *Federica in Cina*, secondo cofanetto di "Collana tondelliana", interventi di Massimo Canalini, Federica Gazzotti, Giulio Milano, 2 voll., Ancona, Transeuropa.

Canalini, Massimo, a cura di. 2004. *Intorno a Tondelli. Testo e contesto*, terzo cofanetto di "Collana tondelliana", interventi di Massimo Canalini, Aldo Tagliaferri, Pierre Riches, 2 voll., Ancona, Transeuropa.

Canalini, Massimo, a cura di. 2004. *Tondelli e la religione. Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, Ancona, Transeuropa.

Carnero, Roberto. 1998. *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*. Novara, Interlinea.

Carnero, Roberto. 2018. *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani.

Casini, Bruno, a cura di. 1994. *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*, Firenze, Editoriale Tosca.

Casini, Bruno. 2020. *Il mio viaggio con Tondelli e la Firenze degli anni '80*, in “Di Mattia et al.”

Cestaro, Gary, a cura di. 2004. *Queer Italia: Same Sex Desire in Italian Literature and Film*, New York, Palgrave MacMillan.

Cestaro, Gary. 2008. *Self-Shattering in a Queerer Mirror: Gaze and Gay Selfhood in Pier Vittorio Tondelli*, in “MLN”, 123, 1, pp. 96-124.

Chambers, Aidan. 1982. *Dance on My Grave*. London The Bodley Head Children's Books. Trad. it. *Danza sulla mia tomba*, Milano, RCS Libri S.p.A., 2008.

Chiamenti, Massimiliano. 2007. Scripta (cartacea) manent: *varianti autografe in Altri Libertini di Pier Vittorio Tondelli*, in “Italianis: Journal of the Department of Italian Studies”, University of Reading, 1, pp. 151-165.

Cerchi, Grazia. 1986. *Under 25*, in “Panorama”, 7 settembre 1986.

Cilento, Antonella. 1994/95. *La scrittura di Pier Vittorio Tondelli*, Università degli Studi “Federico II” di Napoli (consultabile presso il Centro di documentazione “P.V. Tondelli di Correggio).

Cimador G., Remelli A., Santangelo E., Szewczyk A. 2013. *Comico, viaggio, identità, limite. Nuovi studi per Tondelli*, a cura di Viller Masoni, Rimini, Guaraldi.

Colombo, Furio. 1992. *Tondelli*, In “Panta. I nuovi narratori”, 9, pp. 241-248.

Concolino, Christopher. 1998. *Pier Vittorio Tondelli (1955-1991)*, in A. Pallotta (ed.), “Dictionary of Literary Biography – Italian Novelists since World War II, 1965-1995”, 196, Detroit, Gale Research, pp. 246-254.

Conrad, Peter. 1977. *The Trouble With Christopher*, in “Spectator”, 238, 2 Apr 1977.

Dall'Orto, Giovanni. 1984. *Leggere Omosessuale*, Torino, Edizioni Gruppo Abele.

Dall'Orto, Giovanni. 1986. *Può esistere una cultura omosessuale?*, in Delfino, Giovanni (a cura di), “Quando le nostre labbra si parlano”, Torino, Edizioni Gruppo Abele, pp. 47-56.

Dall'Orto, Giovanni. 1992. *Con le ali tarbate. Piervittorio Tondelli (1955-1991)*, in “Babilonia”, febbraio 1992, 97, pp. 21-23.

Dall'Orto, Giovanni. 1994. *Omosessualità e razzismo fascista*, in Centro Furio Jesi (a cura di), “La menzogna della razza: documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista”, Bologna, Grafis, pp. 139-144.

- Dall'Orto, Giovanni. 1999. *Il paradosso del razzismo fascista verso l'omosessualità*, in A. Burgio (a cura di), "Nel nome della razza: il razzismo nella storia d'Italia 1870-1925", Bologna, Il Mulino, pp. 515-528.
- Dall'Orto, Giovanni. 2003. *Il dramma dell'omosessualità*, in "Pride", 44.
- Demarchi, Andrea e Tommasini, Renzo. 2004. *Tondelli all'Orvietnam*, Ancona, Transeuropa.
- De Martino, Gianni. 1989. *Solitudine allo specchio. Interview with Pier Vittorio Tondelli*, in "Il Mattino", 26 Maggio 1989, p. 19.
- Di Mattia F., Perciballi G., Pisacane F., Ramaccini C., Romano J.M., a cura di. 2020. *Le intensità collettive. Scritti per Pier Vittorio Tondelli*, Massa, Transeuropa.
- Di Pasquale, Massimiliano. 2006. *L'Europa Orientale nelle pagine di Pier Vittorio Tondelli*, in "Seminario Tondelliano", Correggio, Palazzo dei Principi, 15 dicembre 2006.
- Donati, Carlo. 1995. *Tondelli assolto dai gesuiti: 'C'è del sacro nei suoi libri'?*, in "Il Resto del Carlino", 6 ottobre 1995.
- Dubuis, Patrick. 2001. *Representation de l'homosexualité dans l'oeuvre de Pier Vittorio Tondelli*, in "Inverses", 1, pp. 27-41.
- Duncan, Derek. 1999. *Pier Vittorio Tondelli: An Art of the Body in Resistance?*, in "Italica", 76, 1, pp. 54-69.
- Ebershoff, David. 2000. *The Danish Girl*. New York, Viking press. Trad. it. *The danish girl*, Firenze, Giunti, 2016.
- Edelman, Lee. 1994. *Homographesis: Essay in Gay literary and cultural Theory*, New York, Routledge, 1994.
- Eugenides, Jeffrey. 2002. *Middlesex*. New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *Middlesex*, Milano, Mondadori, 2003.
- Eugenides, Jeffrey. 2017. *Fresh Complaint*. New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *Una cosa sull'amore*, Milano, Mondadori, 2017.
- Faraone, Mario. 1998. *Un uomo solo. Autobiografia e romanzo nell'opera di Christopher Isherwood*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Ferme, Valerio. 2007. *A Home of One's Own: Illness and Writing as Metaphors of Difference in Pier Vittorio Tondelli's Camere Separate*, in "Italica", 84, 4, pp. 799-814.
- Finney, Brian. 1979. *Christopher Isherwood*, London, Faber & Faber.
- Fontana, Giorgio. 2015. *Perché facciamo ancora i conti con Tondelli*, in "Internazionale", 12 settembre 2015.

Forster, Edward Morgan. 1971. *Maurice*. London, Hodder Arnold. Trad. it. *Maurice*, Milano, Garzanti, 1972.

Fortunato, Mario. 1981. Altri Libertini *assolto! Dall'accusa di oscenità al dissequestro del suo primo romanzo*, in "L'espresso", 5 gennaio 1981.

Fortunato, Mario. 1992. *Com'è dura questa verità*, in "L'espresso", 5 gennaio 1992.

Fortunato, Mario. 1992. *Le parole in maschera*, in "Panta. I nuovi narratori", 9, pp. 117-122.

Fortunato, Mario. 1999. *Amore, romanzi e altre scoperte*, Milano, Bompiani.

Fortunato, Mario. 2016. *Noi tre*, Milano, Bompiani.

Franzen, Jhonatan. 2001. *The correction*. New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *Le correzioni*, Torino, Einaudi, 2002.

Fraser, George S. 1964. *The Modern Writer and His World*, London, André Deutsch.

Frayer, Jhonatan H. 1976. *Sexuality in Isherwood*, in "Twentieth Century Literature", 22, 3, pp. 343-353.

Gardini, Nicola. 2022. *Nicolas*, Milano, Garzanti.

Gargano, Claudio. 2010. Boccalone e Altri Libertini: *due punti di vista diversi sugli anni Settanta*, in E. Mainardi, M. Francioso (a cura di), "Generazione in movimento. Viaggio nella scrittura di Enrico Palandri", Ravenna, Longo, pp. 115-132.

Gastaldi, Sciltian. 2012. *Pier Vittorio Tondelli: letteratura minore e scrittura dell'impegno sociale*, University of Toronto, gennaio 2012.

Gastaldi, Sciltian. 2016. *Intermediari e sostenitori del Settantesette: Tondelli come 'nipotino' di Eco*, in "Italian Studies", 71, 1, pp. 115-127.

Gastaldi, Sciltian. 2021. *Todelli: scrittore totale. Il racconto degli anni Ottanta fra impegno, camp e controcultura gay*, Bologna, Pendragon.

Geherin, David. 1972. *An Interview with Christopher Isherwood*, in "The Journal of Narrative Technique", 2, 23 (September 1972), pp.143-158.

Ginzburg, Natalia. 1973. *Caro Michele*, Milano, Mondadori.

Gnerre, Francesco. 1982. *Si dice frocio ma si scrive omosessuale*, in "Il Manifesto", 25 novembre 1982.

Gnerre, Francesco. 1986. *Omosessualità e letteratura*, in Giovanni Delfino (a cura di), "Quando le nostre labbra si parlano. Omosessualità e cultura", Torino, Edizioni Gruppo Abele, pp. 15-20.

Gnerre, Francesco. 2005. *Letteratura e sociologia: Pier Vittorio Tondelli e la 'visione gay' della vita e della letteratura*, in "Poetiche", 3, pp. 425-450.



Gnerre, Francesco. 2018. *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Roma, Rogas Edizioni.

Gnerre, Francesco e Leonardi, Gian Pietro. 2007. *Noi e gli altri. riflessioni sullo scrivere gay: interviste*, Milano, Il dito e la luna, 2007.

Gonzalez, Octavio R.. 2013. *Isherwood's Impersonality: Ascetic Self-divestiture and Queer Relationality in "A Single Man"*, in "Modern Fiction Studies", 59, 4, pp.758-783.

Guglielmi, Angelo. 1989. *L'amore retorico di Tondelli*, in "La Stampa", 29 luglio 1989.

Guglielmi, Angelo. 2003. *Tondelli letto oggi*, in "Panta. I nuovi narratori", 20, pp.49-59.

Hesse, Herman. 1930. *Narziss und Goldmund*. Berlin, Fisher Verlag. Trad. it. *Narciso e Boccadoro*, Milano, Mondadori, 1933.

Heilbrun, Carolyn. 1970. *Christopher Isherwood*, New York, Columbia University Press.

Iacoli, Giulio. 2002. *Atlante alle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis.

Iacoli, Giulio. 2002. *Lo stigma nel genere. La scena della malattia in Hervé Guibert e Pier Vittorio Tondelli*, in "Poetiche", 3, pp. 395-424.

Iori, Narsete. 1985. 'Altri libertini': *ma dove sono I giovani degli anni Settanta?*, in "Il Giornale Nuovo", 3 dicembre 1985.

Isherwood, Christopher. 1928. *All the Conspirators*, London, Jonathan Cape.

Isherwood, Christopher. 1932. *The Memorial: Portrait of a family*, London, Hogart Press.

Isherwood, Christopher. 1938. *Lions and Shadow. An Education in the Twenties*, London, Hogarth Press.

Isherwood, Christopher. 1939. *Goodbye to Berlin*. London, Hogart Press. Trad. it. *Addio a Berlino*, Roma, Longanesi, 1944.

Isherwood, Christopher. 1954. *The World in the Evening*, London, Methuen & Co.

Isherwood, Christopher. 1964. *A Single Man*. London, Methuen & Co. Trad. it. *Un uomo solo*, Milano, Guanda, 2003.

Isherwood, Christopher. 1976. *Christopher and His Kind*, New York, Farrar Strauss and Giroux.

Kerouac, Jack. 1955. *On the Road*. New York, Viking Press. Trad. it. *Sulla strada*, Milano, Mondadori, 1959.

Kerouac, Jack. 1962. *Big Sur*. New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *Big Sur*, Milano, Mondadori, 1966.

Laing, Olivia. 2016. *The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*. London, Picador. Trad. it. *Città Sola*, Milano, Il saggiatore, 2018.

Lanzillotta, Linda. 2012. *Gli svelamenti ironici di Dinner Party, di Pier Vittorio Tondelli*, in “Studi novecenteschi. Rivista di storia della letteratura italiana contemporanea”, 84, pp. 317-344.

Leavitt, David. 1983. *Family Dancing. Stories*. New York, Alfred. A. Knopf. Trad. it. *Ballo di famiglia*, Milano, Mondadori, 1986.

Leavitt, David. 1986. *The Lost Language of Cranes*. New York, Alfred. A. Knopf. Trad. it. *La lingua perduta delle gru*, Milano, Mondadori, 1987.

Leavitt, David. 1989. *Equal Affections*. New York, Viking Press. Trad. it. *Eguali amori*, Milano, Mondadori, 1989.

Leavitt, David. 1997. *Pages Passed from Hand to Hand. The Hidden Tradition of Homosexual Literature in English from 1748 to 1914*, Boston-New York, Houghton Mifflin Company.

Leavitt, David. 1998. *La nuova generazione perduta*, Milano, Mondadori.

Leavitt, David. 2005. *Out of the Closet and Off the Shelf*, in “The New York Times”, 17 luglio 2005.

Leavitt, David e Mitchell, Marks, eds. 1994. *The Penguin Book of Gay Short Stories*, London Viking.

Lehmann, Jonh. 1976. *Two of the Conspirators*, in “Twentieth century literature”, 22-3, October 1976.

Lehmann, Jonh. 1987. *Christopher Isherwood: A Personal Memoir*, New York, Henry Holt & Co.

Levrini, Luigi. 2007. *Il tramando emiliano nell'opera di Tondelli*, Rimini, Guaraldi.

Malavolti, Andrea. 1982. *Pier Vittorio Tondelli parla del suo Pao Pao*, in “Il Resto del Carlino”, 5 novembre 1982.

Malavolti, Andrea. 1985. *Molti applausi all'Asioli per Tondelli*, in “Il Resto del Carlino”, 3 dicembre 1985.

Mancassola, Marco. 2016. *Senso di abbandono permanente*, in “Flash-art”, dicembre 2016.

Mancassola, Marco. 2016. *La corporeità della scrittura*, in “La poesia e lo spirito. Potrà questa bellezza rovesciare il mondo?”, 2016.

Mann, Thomas. 1912. *Der Tod in Vendig*. Berlin, S. Fisher Verlag. Trad. it. *La morte a Venezia*, Milano, Treves, 1930.

- Mantuano, Luigi. 2020. *Il poeta dell'abbandono. L'inquieta ricerca di amore e di Assoluto dello scrittore Pier Vittorio Tondelli*, in "L'Osservatore Romano", 16 settembre 2020.
- Marcuzzi A., Malavasi G., Nisini G., a cura di. 2007. *Geografie tondezziane*, Rimini, Guaraldi.
- Masoni, Viller e Panzeri, Fulvio, a cura di. 2002. *Studi per Tondelli. Le Tesi di Laurea e i Saggi critici del Premio Tondelli 2001*, Parma, Monte Università Parma Editore.
- Marrone, Gianfranco. 2005. *La Cura Ludovico*. Torino, Einaudi.
- Mauri, Paolo. 1989. *Libertino innamorato*, in "La Repubblica", 2 giugno 1989, pp.32-33.
- Mauri, Paolo. 1989. *Tondelli e l'autoanalisi*, in "Il Tempo", 9 giugno 1989, p. 8.
- Mieli, Mario. 1977. *Elementi di critica omosessuale*, Torino, Einaudi.
- Milano, Pierangelo. 2016. *Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli: una nuova posizione di edizione critica*, in "Diacritica", a. II, 4, pp. 11-40.
- Miller, Madeline. 2012. *The Song of Achilles*. New York, Harper Collins. Trad. it. *La canzone di Achille*, Venezia, Sonzogno di Marsilio, 2013.
- Minardi, Enrico. 2003. *Pier Vittorio Tondelli*, Fiesole, Cadmo.
- Mondello, Elisabetta. 2007. *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Il Saggiatore.
- Muccino, Silvio. 2017. *Quando eravamo eroi*, Milano, La nave di Teseo.
- Muneroni, Stefano. 2005. *Omofobia e autocensura in Camere separate di Tondelli*, in "L'Anagrafe", 4.
- Nadel, Ira Bruce. 1982. *Moments in the Greenwood: Maurice in context*, in "J.S. Herz" (ed.) *E.M. Forster, Centenary Revaluations*, Toronto, University of Toronto Press.
- Orengo, Nico. 1980. *On the road fra Carpi e Reggio*, in "La Stampa – Tuttolibri", 9 febbraio 1980.
- Palandri, Enrico. 2005. *Pier. Tondelli e la generazione*, Roma-Bari, Laterza.
- Panzeri, Fulvio. 1991. *Il sofferto cammino di uno scrittore verso la Redenzione*, in "Avvenire", 18 dicembre 1991.
- Panzeri, Fulvio, a cura di. 1992. *Pier Vittorio Tondelli*, in "Panta. I nuovi narrator", numero monografico, 9.
- Panzeri, Fulvio. 1995. *Un Tondelli religioso ma non si parli di conversione*, in "Avvenire", 8 ottobre 1995.
- Panzeri, Fulvio, a cura di. 2000. *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Romanzi, teatro, racconti*, vol. I, Milano, Bompiani.

- Panzeri, Fulvio, a cura di. 2001. *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, Milano, Bompiani.
- Panzeri, Fulvio, a cura di. 2003. *Tondelli tour*, in “Panta. I nuovi narratori”, numero monografico, 20, 2003.
- Panzeri, Fulvio, a cura di. 2005. *Riccione e la Riviera vent'anni dopo*, Rimini, Guaraldi.
- Panzeri, Fulvio, a cura di. 2005. *Rimini: il romanzo vent'anni dopo*, Rimini, Guaraldi.
- Panzeri, Fulvio, a cura di. 2021. *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni (1980-1991)*, Milano, Bompiani.
- Panzeri, Fulvio e Picone, Generoso, a cura di. 1994. *Tondelli - Il mestiere di scrittore. Un libro-intervista*, Ancona, Transeuropa; nuova edizione accresciuta: Roma, Teoria, 1997; Milano, Bompiani, 2001.
- Papi, Giacomo. 2016. *Perché è importante Pier Vittorio Tondelli*, in “Il Post”, 16 dicembre 2016.
- Paradiso, Marco. 1995. *Civiltà cattolica. Nell'opera di Tondelli autentica religiosità*, in “Il Mattino”, 6 ottobre 1995.
- Pasolini, Pier Paolo. 1982. *Amado mio*, Milano, Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 1982. *Atti impuri*, Milano, Garzanti.
- Patanè, Vincenzo. 1995. *A qualcuno piace gay. Guida al cinema gay e lesbico in videocassetta*, Milano, La libreria di Babilonia.
- Patti, Emanuela. 2001. *L'esperienza erratica dantesca nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in “Seminario Tondelliano”, Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2001.
- Piazza, Paul. 1978. *Christopher Isherwood: Myth and Anty-Myth*, Basingstoke, MacMillan.
- Piersanti, Claudio. 1992. *Nel mondo di un altro*, in “Panta. I nuovi narratori”, 9, pp. 94-101.
- Piersanti, Claudio. 1994. *Tondelli allo specchio*, in “Il Manifesto – La talpa libri”, 30 giugno 1994.
- Pini, Andrea. 2011. *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Milano, Il Saggiatore.
- Pispisa, Guglielmo. 2013. *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa, e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, in “HUMANITIES”, II, 1, pp. 88-102.
- Poss, Stanley. 1961. *A Conversation on Tape: Christopher Isherwood*, in “London Magazine”, 1, Giugno 1961.

- Prono, Luca. 2000. *A different Pier: Re-writing Homosexuality Into Pier Vittorio Tondelli*, in "International journal of sexuality and gender studies", 5, 4, pp. 295-310.
- Remelli, Anna. 2013. *Il viaggio in Tondelli*. In "Cimador et al.", pp. 65-153.
- Robb, David. 1985. *Brahmins from Abroad: English Expatriates and Spiritual Consciousness in Modern America*, in "American Studies".
- Romagnoli, Gabriele. 1993. *Tondelli. Weekend ai confini della notte*, in "La Stampa", 6 settembre 1993.
- Romagnoli, Luigi. 1989. *Amori inseparabili – Inervista a Pier Vittorio Tondelli*, in "Babilonia", 70.
- Ronchini, Giovanni. 1996. *Dinner party: le mille luci (ed ombre) della generazione postmoderna*, in "Sottospirito. Rivista di critica degli studenti dell'Istituto di filologia moderna, Università di Parma, 3, maggio 1996, pp. 3-5.
- Ronchini, Giovanni. 2003. *La villeggiatura come intropduzione di un'apocalisse postmoderna in Rimini di Pier Vittorio Tondelli*, in "La letteratura di villa e villeggiatura", atti del convegno di Parma, 29 settembre-1 ottobre 2003), Roma, Salerno, pp. 587-599.
- Rota, Enos. 1995. *Biglietti dagli amici*, Bologna, Tempi Stretti.
- Rota, Enos, a cura di. 1995. *Caro Pier... I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione*, Bologna, Tempi stretti; nuova edizione, Milano, Selene, 2002.
- Rota, Enos, a cura di. 2007. *Io & Tondelli*, Livorno, Associazione culturale Il Foglio.
- Rota, Enos, a cura di. 2017. *Biglietti a un amico. 75 autori omaggiano Pier Vittorio Tondelli*, Correggio, Magellano Fine Books.
- Saba, Umberto. 1975. *Ernesto*, Torino, Einaudi.
- Said, Edward. 1996. *Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*, New York, Vintage.
- Scalise, Daniele, a cura di. 2002. *Men on men volume 1. Antologia di racconti gay*, Milano, Mondadori.
- Scalise, Daniele, a cura di. 2003. *Men on men volume 2. Antologia di racconti gay*, Milano, Mondadori.
- Scalise, Daniele, a cura di. 2006. *Men on men volume 5. Antologia di racconti gay*, Milano, Mondadori.
- Sebastio, Leonardo. 2010. *Dalla scrittura alla letteratura*, Bari.
- Severini, Gilberto. 1992. *Private liturgie*, in "Panta. I nuovi narratori", 9, 1992, pp. 102-108.
- Siciliano, Enzo. 1989. *Altri amori, altre stanze*, in "Corriere della sera", 7 maggio 1989.

- Smargiassi, Michele. 1989. Addio, ragazzo scandaloso. 'Grazie a te tanti omosessuali hanno sconfitto la vergogna', in "La Repubblica", 17 dicembre 1989.
- Spadaro, Antonio. 1995. La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli, in "La civiltà cattolica", 4, quaderno 3487, pp. 30-43.
- Spadaro, Antonio. 1999. Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa, Reggio Emilia, Diabasis.
- Spadaro, Antonio. 2000. Laboratorio "Under 25". *Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Spadaro, Antonio. 2001. *Tondelli, il cercatore in attesa di salvezza*, in "Avvenire", 19 dicembre 2001.
- Spadaro, Antonio. 2002. *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Jaka Book.
- Spadaro, Antonio. 2003. *Letteratura dell'esperienza*, in "Panta. I nuovi narratori", 20, pp. 35-40.
- Spitalieri, Gianluca. 2009. *Le ragioni del corpo nelle "camere separate" di Pier Vittorio Tondelli*, in "Studi Novecenteschi", 36, 77, pp. 191-201.
- Statovci, Pajtim. 2016. *Tiranan sydän*, Helsinki, Otava. Trad. it. *Le transizioni*, Palermo, Sellerio, 2020.
- Statovci, Pajtim. 2019. *Bolla*, Helsinki, Otava. Trad. it. *Gli invisibili*, Palermo, Sellerio, 2021.
- Stevens, Kyle. 2013. *Dying to Love: Gay Identity, Suicide, and Aesthetics in "A Single Man"*, in "Cinema Journal", 52, 4, pp. 99-120.
- Symons, Julian. 1960. *The Thirties: A Dream Revolved*, London, Cresset Press.
- Tagliaferri, Aldo. 1992. *Sul motore tirato al massimo*, in "Panta. I nuovi narratori", 9, 1992, pp. 12-17.
- Tagliaferri, Aldo. 2004. *Intorno a Tondelli: testo e contesto: conversazione con Massimo Canalini*, Ancona, Transeuropa.
- Tani, Stefano. 1990. *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia.
- Tosh, Jonh. 1994. *What Should Historians do with Masculinity?*, in "History Workshop Journal". Trad. It. *Come dovrebbero affrontare la mascolinità gli storici?*, in "Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile" a cura di S. Piccone Stella e C. Saraceno, il Mulino, Bologna, 1996.
- Turchetta, Gianni. 1989. *Camere rosa. Soprattutto piene d'enfasi*, in "L'Unità", 7 giugno 1989.

Van den Bosche, Bart. 2002. *La Geografia letteraria nei romanzi e nei racconti di Pier Vittorio Tondelli*, in Masoni, Panzeri, pp. 407-418.

Vianello, Mauro. 2002. *L'opera di Pier Vittorio Tondelli tra strategie narrative e scrittura della memoria*, in Masoni, Panzeri, pp. 149-383.

Wahl, Françoise. 1992. *PVTTPV*, in "Panta. I nuovi narrator, 9, pp. 251-256.

White, Edmund. 1998. *L'autofiction degli scrittori gay*, in "Letteratura internazionale", 56, 1998, pp. 50-54.

Wilde, Alan. 1971. *Christopher Isherwood*, New York, Twayne, 1971.

Yourcenar, Marguerite. 1974. *Memoires d'Hadrien suivis de Carnets de notes de Memoires d'Hadrien*, Parigi, Gallimard. Trad. it. *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 1977.

Zancani, Diego. 1993. *Pier Vittorio Tondelli: The Calm after the Storm*, in Z.G. Baranski, L. Pertile (eds.), "The New Italian Novel", Edinburgh, University Press, pp. 219-238.

Zancani, Diego. 1995. *Pier Vittorio Tondelli e le strutture linguistiche di 'Altri libertini'*, in "I tempi del rinnovamento – Atti del convegno internazionale "Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992", Roma, Bulzoni, pp. 739-754.

Zanesi, Luca. 2013. *Io, lo scrigno... e Tondelli. Un sorriso anche per me*, Milano, SeRecrods.

Zanotti, Paolo. 2005. *Il gay*, Roma, Fazi Editore.





## Ringraziamenti

Ci sono delle parole alle quali sono particolarmente affezionato: *rifugio*, *lucciola*, *malinconia*, *giocoliere*, *ruggine*, *mirtillo*, *briciola*. Il legame che intercorre tra me e loro si è saldato nel tempo, si è svelato con calma per poi divampare come l'innamoramento più feroce. Oggi a quelle parole ho dedicato e continuo a dedicare la mia vita. Nel dubbio, ho preso una laurea in Filologia Moderna per attestarlo. L'ho chiarito agli altri, l'ho dimostrato a me stesso.

C'è una di parole che guardo sempre con l'umiltà di un vecchio e la meraviglia di un bambino, elegante e maestosa, inafferrabile come un riflesso nell'acqua: questa è la *gratitudine*. È stata una fedele compagna negli ultimi anni, ha accostato i suoi passi garbati ai miei goffi saltelli, per mostrarmi il sentiero, per placare i miei eccessi, per non far scemare la scintilla che mi porto nel petto. La gratitudine mi ha bisbigliato ogni giorno all'orecchio che io sono una storia che vale la pena di essere vissuta. Mi ha detto anche, però, che vivere una storia significa dividerla.

Benigni – che so per certo essere un grande amico della gratitudine – dice che «è un segno di mediocrità quando dimostri la tua gratitudine con moderazione». Siccome di fronte a questo foglio e al traguardo di vita che rappresenta non mi sento né mediocre né moderato, ho deciso di dimostrare la mia gratitudine a coloro che questa storia l'hanno condivisa con me. Per farlo, dato che di parole si sta parlando, a ciascuno ne offrirò una.

A nonna Rosa, la *gentilezza*: se ce l'ho fatta è solo perché ho ereditato da te la nobiltà di un animo semplice. Le ho viste, sai, quelle tue mani sporche di farina vegliare su di me in tutti questi anni. Te lo dico così stai serena: il tuo pesciolino mangia tanto ed è tanto felice, come mai prima.

A nonno Marco, *tutto*: è quello che non hai smesso un secondo di offrirmi. Sotto l'ombrello in bicicletta, con il mattarello in cucina o costruendo bacchette magiche in garage, mi hai indicato dove trovare una fonte inesauribile di energia: nel fare le cose con amore, «se Dio vuole».

A mia madre – che, ormai lo sa bene, non è perfetta, ma è potente –, la *vita*: me l’hai data una volta; poi, nel capitolo buio di questa storia, hai deciso di darmela di nuovo. Penso sia questa la nostra forza: mostrarci come venire – o tornare – alla luce.

A Nicchio, la *salvezza*: perché, te l’ho già detto, a te non devo questo grumo di parole, ma la mia vita intera. Eppure, di quelle parole, delle più preziose, sei stato, sei e sarai sempre il custode più fidato: *diversità, divano, crescita, silenzio, pezzo di cuore, altruismo, biscotti*. Che forse poi ne basta una sola, che con *salvezza* fa pure rima, che con te ne diventa un sinonimo: *certezza*.

A zia Lena, l’*errore*: mi hai prestato i tuoi occhi per riconoscerlo, per non deriderlo, per considerarlo un tulipano tra le pietre. Mi hai mostrato come cadere sia un gesto raffinato. Mi hai spiegato l’arte di sbagliare, insegnandomi che, se quegli errori non ci fossero, la vita avrebbe gran poco da aggiustare.

A Edoardo, il *perseverare*: nel combattere per crescere, per riscattarsi da un passato ingiusto, per perseguire tenacemente un desiderio. Per avermi reso un tuo piccolo sogno, continuandomi a scegliere ogni giorno con pazienza e amore, nonostante le altalene, la mia inestinguibile voglia di cantare e il mio essere tremendamente complicato. Anche se in apparenza disarmonica – io tutto cuore, tu tanta testa –, rimani una risposta felice della mia vita. E ora...vuoi che ti canti qualcosa?

A Veronica, la *fragilità*: perché la si può indossare con grazia, mostrando la potenza della sua verità, senza averne paura. Sei arrivata in angoli profondissimi di me con pochissime parole: «Ricordati di essere umano». Con te, che sai vestire la fragilità con meraviglia molto meglio di me, ho scoperto il vero significato di *anima gemella*. Tu sai. Noi sappiamo.

A Beatrice, la *bellezza*: quella che riesci a cogliere nei dettagli, per poi fartela entrare dentro, diventando fondamentale. Quella che ti rende così disarmante quando sorridi, così autentica quando piangi. Ho già avuto modo di scrivertelo: sei una che sbaglia, ma lo fa per amore; sei una che vive, e lo fa con il cuore. E in questo tuo modo d’essere, tra favola e realtà, credimi, sei bellissima.

A Totò e Margot, la *famiglia*: l’avete resa più perfetta di quanto già non fosse, piena di vita – «e di pelo», aggiungerebbe la mamma. Siete arrivati portando cambiamento, mostrandoci cosa significhi amare incondizionatamente. A voi non servono le parole: mi bastano i tuoi occhi, Totò, e la tua coda, Margot, per sentirmi a casa.

A me, la *possibilità*: quella che mi sono dato quando per un istante ho messo in discussione la vita. Ho dato fiducia alla mia felicità, assecondando la mia natura, facendo comandare il cuore. Ad oggi dico che ne è valsa davvero la pena. In questo pendolo di assenze e presenze non mi sono lasciato fermare, d'altronde, chi mi conosce davvero lo sa: *comunque andare*. Sempre.

Infine, a tutto il resto della mia famiglia – quella che mi ha scelto e quella che ho scelto – dedico l'ultima mia parola di oggi: *insieme*. Perché con voi ne scopro un significato diverso ogni giorno, le tante parole simili che nasconde: l'essere *girasole* con Martina, l'essere *stupore* con Alessandra, l'essere *unione* con Checca, l'essere *complicità* con zia Mari e zio Fabio, l'essere *orgoglio* con nonna Lori e nonno Rudi, l'essere *dedizione* con Maria Grazia, l'essere *resistenza* con mio padre, l'essere *partecipazione*, e *ascolto*, e *riparo*. Insieme indispensabili.

Perché non so cosa mi aspetta domani – «ciò che deve essere sia», come dice Pavese – ma so che non sarò solo, che qualsiasi cosa accada la vita sarà un posto bellissimo da scoprire, da abitare, da raccontare. Insieme.