



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento degli Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Evoluzione del personaggio nella narrativa di
Pier Vittorio Tondelli*

Relatore
Prof. Matteo Giancotti

Laureanda
Alessia Lama Solet
n° matr. 2028800 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

Sommario.

1. INTRODUZIONE.	5
2. IL PERSONAGGIO IN LETTERATURA.	9
2.1 IL PERSONAGGIO ASSOLUTO (O PERSONAGGIO K.)	12
2.2 PERSONAGGIO RELATIVO.	16
2.3 ALTRE CATEGORIZZAZIONI: PERSONAGGI PIATTI E A TUTTO TONDO.	23
3. PIER VITTORIO TONDELLI: UNA BIOGRAFIA RELAZIONALE.	27
3.1 LA VITA DI UN AUTORE TRA TIMIDEZZA E SOLITUDINE.	29
3.1.1 UN PERCORSO INTROSPETTIVO: IL DISSIDIO TRA TENSIONI DEL CORPO E DELL'ANIMA.	34
3.2 PER PURA GENEROSITÀ.	38
3.3 LA SICUREZZA E LA SUPERBIA POSITIVA.	43
4. ANALISI DELLA FIGURA DEL PERSONAGGIO NELLA NARRATIVA DI PIER VITTORIO TONDELLI.	45
4.1 UNA CATEGORIA NECESSARIA: IL PERSONAGGIO-UOMO.	45
4.2 <i>ALTRI LIBERTINI</i> E LA GENERAZIONE.	47
4.2.1 <i>POSTORISTORO.</i>	52
4.2.2 <i>MIMI E ISTRIONI.</i>	57
4.2.3 <i>VIAGGIO.</i>	61
4.2.4 <i>SENSO CONTRARIO.</i>	66
4.2.5 <i>ALTRI LIBERTINI.</i>	68
4.2.6 <i>AUTOBAHN.</i>	71
4.2.7 <i>CONSIDERAZIONI FINALI.</i>	75
4.3 <i>PAO PAO.</i>	77
4.3.1 LA TRIBÙ (GAY) DI <i>PAO PAO.</i>	77
4.3.2 IL PERSONAGGIO COLLETTIVO.	83
4.3.3 I PERSONAGGI DI <i>PAO PAO.</i>	86
4.4 <i>RIMINI.</i>	95
4.4.1 RIMINI TRA REALTÀ E FINZIONE.	95
4.4.2 IL ROMANZO POLIFONICO.	99
4.4.3 MARCO BAUER.	101
4.4.4 BRUNO MAY.	107
4.4.5 BEATRIX RHEISENBERG.	112

4.4.6 ROBBY.	115
4.4.7 ALBERTO.	117
4.5 <i>CAMERE SEPARATE</i> .	120
4.5.1 IL TRENTESIMO ANNO	120
4.5.2 <i>CAMERE SEPARATE</i> È UN ROMANZO DI FORMAZIONE?	122
4.5.3 THOMAS, IL VERO FULCRO DELLA VICENDA.	125
4.5.4 LEO, TRA PERSONAGGIO ASSOLUTO ED EVOLUZIONE.	130
5. CONCLUSIONI.	143
6. BIBLIOGRAFIA.	147

1. Introduzione.

L'idea alla base di questa tesi nasce dal mio interesse personale per la produzione narrativa di Pier Vittorio Tondelli e, in particolare, per i personaggi che popolano le sue opere. Nella fase di ricerca preliminare è stata riscontrata una carenza di saggi che analizzassero in maniera esaustiva i protagonisti della letteratura tonnelliana. Il presente lavoro di tesi ha l'obiettivo di provare ad affrontare tale lacuna negli studi critici, proponendo un'analisi che evidenzii l'esistenza di un'evoluzione nella costruzione del personaggio all'interno delle opere di Tondelli.

Si è ritenuto importante sviluppare tale questione sulla base della generale attenzione che è stata data alla costruzione dei personaggi nel corso del Novecento. Già nel 1925, Ortega y Gasset aveva riscontrato una diffusa tensione, da parte dei romanzieri, a ideare soggetti prima ancora che trame e trovava che proprio in questo nuovo metodo di sviluppo della scrittura narrativa si celasse il futuro più promettente del romanzo.

Chiarito questo presupposto, appare possibile catalogare la prosa del XX secolo sulla base dei personaggi che si muovono all'interno di essa. In particolare, nel corso di questa tesi si farà riferimento a due tipologie distinte di classificazione: la prima, ideata da Edward Morgan Forster, si propone di seguire la ripartizione tra personaggi piatti (i tipi) e a tutto tondo (gli individui); la seconda, offerta da Enrico Testa, suddivide i soggetti presenti nei romanzi in personaggi assoluti e relativi.

Il presente lavoro di tesi si propone di adattare le possibili categorie, elaborate dagli studi, ai protagonisti delle opere di Pier Vittorio Tondelli – *Altri libertini*, *Pao Pao*, *Rimini* e *Camere separate* – con lo scopo di dimostrare in che modo e in che misura il processo di maturazione dell'autore e i cambiamenti sociali dei decenni in cui si inseriscono le diverse narrazioni (fine degli anni Settanta e anni Ottanta del Novecento) influenzino la costruzione dei personaggi, in un percorso che prende avvio da una dimensione *generazionale* e trova la sua conclusione in un ideale raggiungimento della propria indipendenza dalla società, classificabile come *individualità*.

I paragrafi dedicati all'analisi dei vari personaggi si compongono di diverse parti, variabili a seconda dell'opera che si sta trattando. In generale, per ogni opera verranno fornite alcune informazioni di contesto, utili ad evidenziare l'effettivo realismo della letteratura tonnelliana e a comprendere meglio le situazioni e le vicende vissute dai personaggi. In alcuni casi, si è rivelato necessario inserire definizioni teoriche relative, ad

esempio, a tipologie particolari di personaggio o di strutture testuali fondamentali per una corretta lettura, e dunque analisi, dei romanzi proposti. Questo perché, nonostante si proponga una catalogazione per categorie di personaggio generiche, è bene tenere presente che ogni opera costituisce un universo a sé stante, con una serie di caratteristiche che si presentano *una tantum* nella letteratura tonnelliana, ma che comunque non è possibile ignorare.

Prima di procedere all'analisi testuale nello specifico, è stato necessario affrontare due questioni preliminari.

Il primo capitolo della presente tesi, infatti, offre un compendio delle categorie di personaggi necessarie per lo studio dei soggetti tonnelliani, con esempi tratti da romanzi di fine Ottocento e del primo Novecento utili in quanto costituiscono le fondamenta per la creazione dei personaggi utilizzati in tutto il XX secolo e, dunque, anche dall'autore a cui questo lavoro di tesi è dedicato.

Il secondo capitolo, invece, fa riferimento ad una parte della biografia di Tondelli legata al suo modo di relazionarsi con l'altro, con l'esterno. In particolare, ci si concentrerà sui seguenti aspetti: la timidezza che caratterizzava l'autore nella sua vita privata e che sembrava in totale opposizione con il suo modo di porsi in ambito lavorativo; la generosità, motivo per cui viene ricordato non solo dagli amici, ma anche da tutti i giovani che da lui erano stati aiutati ad emergere grazie al progetto *Under 25* e alla collana di pubblicazioni *Mouse to Mouse*; la sicurezza in sé stesso e nelle proprie capacità, un elemento distintivo dell'autore, che lo aveva caratterizzato sin dagli anni del DAMS, come ricorda Umberto Eco, che era stato insegnante di semiotica di Tondelli.

Si è ritenuto altresì importante fare riferimento alla ricerca di una dimensione di solitudine e di marginalità sociale propria di gran parte degli autori, e degli artisti in generale, dell'epoca contemporanea, per i quali questa condizione risulta essere necessaria allo svolgimento dei mestieri legati al campo artistico. Da questa necessità non è esente Tondelli e nemmeno i personaggi delle sue opere che con lui condividono la professione. Si pensi, ad esempio, a Leo di *Camere separate*, il cui percorso all'interno dell'opera ha, come obiettivo, l'imparare a convivere con la propria solitudine senza dissociarsi del tutto dal mondo esterno.

Si è riflettuto anche su una condizione strettamente legata alla vita privata dell'autore, riguardante il contrasto tra la fede cristiana e l'omosessualità, che coesistevano nell'autore influenzandone la costruzione dei personaggi.

Nel terzo capitolo, infine, si affronta l'analisi vera e propria delle opere. All'inizio si presenta la categoria del personaggio-uomo idealizzata da Giacomo Debenedetti, che racchiude in sé le caratteristiche del personaggio romanzesco novecentesco, debole e ricco di contraddizioni, diverso da come apparivano taluni personaggi delle narrazioni ottocentesche, che si stagliavano nei testi come eroi dalle certezze incrollabili.

Si procede, poi, ad esaminare le opere in ordine cronologico, con lo scopo di evidenziare il processo evolutivo dei personaggi, i quali crescono anagraficamente nel corso dei diversi romanzi e cambiano seguendo i cambiamenti della società. Si comincia, dunque, da *Altri libertini*, in cui, tramite la narrazione delle vicende personali e collettive dei protagonisti, si portano alla luce alcune delle principali problematiche giovanili di fine anni Settanta, relative soprattutto all'emarginazione sociale, alle dipendenze, alla sessualità. Si prosegue con *Pao Pao*, il quale racconta l'esperienza della naja, ponendo il focus sulle relazioni che si instaurano tra i commilitoni all'interno della caserma e su come i diversi avvenimenti venissero vissuti in maniera collettiva (benché questo tipo di collettività sia da leggere in maniera differente rispetto a quella presente in *Altri libertini*). Il terzo romanzo, poi, è *Rimini*, il quale, anche dal punto di vista stilistico, segna un punto di svolta rispetto ai precedenti testi dell'autore. Se le prime due opere, infatti, erano caratterizzate dall'utilizzo del *sound* del parlato, che si rifletteva in una scrittura che effettivamente mimava il gergo giovanile, in *Rimini* si trova un romanzo dallo stile più canonico, pur contraddistinto da una struttura polifonica. Nell'opera, inoltre, emergono personaggi di un'età maggiore rispetto a quelli di *Altri libertini* e *Pao Pao*, i cui soggetti avevano un'età tra i diciotto e i venticinque anni circa. Questo, naturalmente, dimostra l'effettiva crescita anagrafica dei personaggi e fornisce il punto di partenza per comprendere come un'età e un contesto sociale diversi dai precedenti romanzi influenzino il modo di porsi dei protagonisti nei confronti della realtà e delle altre persone. Infine, il punto terminale della presente analisi è rappresentato da *Camere Separate*, in cui l'unico protagonista ha raggiunto i trent'anni, un punto di svolta non solo per il personaggio, ma anche per l'autore, il quale si sentirà influenzato dall'opera *Il trentesimo anno* di Ingeborg Bachmann. Raggiungere tale età significa anche sentire la necessità di

iniziare a fare un bilancio della propria vita, poiché non si è più giovani e si sta diventando finalmente adulti.

In seguito all'analisi dei personaggi che popolano le diverse opere, dunque, sarà possibile tirare le somme ed individuare l'effettivo percorso di crescita dei soggetti tondelliani, i quali, si potrebbe ipotizzare, crescono e cambiano insieme all'autore che li ha ideati.

2. Il personaggio in letteratura.

Per presentare un lavoro il cui punto focale sono i personaggi è opportuno illustrare, prima di tutto, un concetto proposto da Ortega y Gasset, che sta alla base del romanzo novecentesco: egli sosteneva, infatti, che i romanzieri del XX secolo costruirono innanzitutto personaggi, riducendo drasticamente il tempo dedicato all'elaborazione di trame, e vedeva in questo modo di procedere il futuro più promettente del romanzo.¹

In primo luogo, è necessario chiedersi cosa sia un personaggio e, per rispondere, tornano utili le parole di Uri Margolin.

In my view, literary character (LC) is not an independently existing entity with essential properties to be described, but rather a theory-dependent construct or theoretical object, of which several alternative versions exist in contemporary poetics.²

È necessario evitare di considerare il personaggio letterario come un'entità esistente e iniziare a vederlo come un oggetto teorico, che *potrebbe* esistere. Questo è un discorso che prescinde dai personaggi realistici, di cui si parlerà in seguito, e ha a che fare con la distinzione tra *homo sapiens* e *homo fictus*.

Prima di definire queste due categorie, però, bisogna porsi un ulteriore problema, sottolineato anche da Forster durante un ciclo di conferenze riguardanti il romanzo:

Se vi avvertissi: «Attenti, c'è tra il pubblico qualcuno che somiglia a Moll», voi potreste non credermi, ma non v'infastidireste per la mia stupida mancanza di gusto: io sarei in errore unicamente sulle probabilità. Pretendere che Moll si trovi questo pomeriggio a Cambridge, o in qualsiasi altro punto dell'Inghilterra, è un'idiozia. Perché? [...] La risposta estetica, ossia che il romanzo è un'opera d'arte, con leggi proprie, le quali non sono le stesse della vita quotidiana; e che un personaggio di un romanzo è reale quando vive uniformandosi a tali leggi. Amelia o Emma non possono essere presenti a questa conferenza perché esistono soltanto nei romanzi intitolati con il loro nome; soltanto nel mondo di Fielding o di Jane Austen.³

Non si può, dunque, considerare un personaggio letterario come un'entità che potrebbe essere *in toto* presente nella realtà, in quanto uno specifico carattere ha senso di esistere solo nella sua realtà letteraria e non potrebbe vivere al di fuori di lì. È certamente

¹ È possibile trovare un compendio delle sue parole in Ficara, *Homo fictus*, in MORETTI 2003, p. 643.

² MARGOLIN 1990, p. 453.

³ FORSTER 1991, pp. 81-82 (*ebook*).

possibile riconoscere nelle situazioni quotidiane alcune caratteristiche dei personaggi dei libri. Forster lo spiega attraverso un personaggio del romanzo *Emma* di Jane Austen, ovvero la Signorina Bates: ebbene, lei è un personaggio «molto simile alla vita»⁴, perché può ricordare qualcuno di noto, ma estirparla dal suo contesto e cercare di portarla nel mondo reale è impossibile, non senza dover portare con lei tutto ciò che la circonda. Non deve essere, dunque, una serie di analogie a trarre in inganno il lettore, poiché non sono sufficienti quelle a rendere un personaggio reale.

Ci si chiederà, dunque, cosa differenzi un *homo sapiens*, cioè un essere umano, da un *homo fictus*, cioè un'entità fittizia. La risposta si trova, ancora una volta, nelle parole di Forster.

Sono persone la cui vita nascosta è visibile o potrebbe essere visibile: noi siamo persone la cui vita nascosta è invisibile.⁵

I personaggi, infatti, sono persone di cui almeno il romanziere che li ha creati sa tutto e conosce anche la parte più intima della loro anima: può scegliere di rivelare tutto o meno, naturalmente, ma «possiamo trovare in lui una realtà di un genere che nella vita quotidiana non troviamo mai»⁶.

Un'ulteriore differenza piuttosto evidente tra *homo sapiens* e *homo fictus* di cui tenere conto riguarda il fatto che, a meno che non sia necessario ai fini della trama, i romanziere omettono di raccontare i momenti in cui i personaggi si nutrono e dormono, nonostante gli esseri umani reali passino almeno due ore al giorno a cibarsi e un terzo della loro vita a riposare. La motivazione che sta dietro questa scelta è ovviamente legata al fatto che non si può raccontare tutto senza risultare eccessivamente noiosi o puntigliosi con il risultato, secondo Debenedetti, di addormentarsi davanti ad un libro che tratti di personaggi inattivi.⁷

In secondo luogo, è importante tenere conto che i personaggi letterari non sono totalmente ispirati alla realtà, quanto piuttosto personaggi possibili, verosimili: è sufficiente questa caratteristica per permettere loro di esistere. La teoria secondo la quale un personaggio è una diretta imitazione della vita reale di una persona, e in particolar

⁴ FORSTER 1991, p. 85 (*ebook*).

⁵ *Ivi*, p. 83 (*ebook*).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Questa ultima considerazione non fa riferimento alla narrazione del mondo del sogno, riferendosi più che altro al semplice atto di dormire (Cfr. DEBENEDETTI 2019, p. 377-380).

modo di quella dell'autore, offre una visione limitante sulla figura dell'eroe, che invece deve essere percepita come un'imitazione della vita reale, un insieme di io sperimentali che vivono nel limbo tra l'essere e la possibilità di essere. Scrive Kundera:

Il personaggio non è una simulazione di un essere vivente. È un essere immaginario. Un io sperimentale. Il romanzo si riallaccia così alle sue origini. Don Chisciotte è quasi impensabile come essere vivente. Eppure, quale personaggio è più vivo di lui nella nostra memoria?⁸

Ed è per questo che nel romanzo del Novecento non si trovano descrizioni fisiche dei personaggi o racconti del loro passato: per evitare una loro mimesi con la realtà e proporre, piuttosto, un personaggio che potrebbe esistere e che per lettori diversi potrebbe avere caratteristiche differenti. Una riflessione, quest'ultima, proposta anche da Kundera in *L'arte del Romanzo*, nel quale spiega che da giovane, leggendo il *Castello* di Kafka, aveva immaginato K, il protagonista, con le sembianze di un suo conoscente e, similmente, scrivendo *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, aveva evitato di dare troppi dettagli sui suoi personaggi (di Tomas non si sa quasi nulla, di Tereza solo quello che Kundera ha volutamente lasciato trapelare).

Naturalmente, si verrebbe tratti in errore, nel caso in cui si pensasse al personaggio novecentesco come un essere univoco: privarlo delle sue sfumature, che vanno da una chiusura totale ad una completa apertura nei confronti del mondo esterno, significherebbe limitarne sensibilmente gli orizzonti. A tal proposito, e con l'obiettivo di fare maggiore chiarezza sull'universo-personaggio, si propongono alcune categorizzazioni utili in vista di un lavoro di analisi.

⁸ KUNDERA 1988, p. 56.

2.1 Il personaggio assoluto (o personaggio K.)

Un personaggio assoluto compare e basta: non viene presentato o descritto, è enigmatico e non si sa nulla sul suo passato. L'unica certezza che si ha è che esiste e che vive in una condizione di distacco rispetto al mondo esterno, che Testa definisce come un vero e proprio dissidio: la risoluzione di questo contrasto non può essere altro che la distruzione del mondo ad opera del soggetto. Il luogo in cui questo disfacimento avviene è l'interiorità dell'io, centrale in questa tipologia di personaggi, che poi tenderanno all'autodistruzione, al Nulla, «alla naturalità come dimensione primigenia dell'essere»⁹. Se il personaggio assoluto è, infatti, infelice, solo nella disidentificazione, nella rinuncia alla sua identità, può ritrovare la felicità. È il caso, ad esempio, di Vitangelo Moscarda, in *Uno, nessuno, centomila*, che comprenderà che l'io non è altro che «una maschera convenzionale del vuoto»¹⁰ e che solo liberandosi di sé stesso può vivere in armonia con il mondo e abbandonare l'infelicità.

I personaggi assoluti per definizione sono quelli costruiti da Kafka, soprattutto in *Il castello* e in *Il processo*. Per giungere all'assolutezza, egli tiene conto di una caratteristica appartenente ai personaggi di Flaubert e allo stesso autore francese, ovvero la condizione di solitudine di cui tanto gli eroi quanto il loro creatore sono consapevoli («ognuno è solo, nessuno sa comprendere l'altro, nessuno può aiutare l'altro a capire; non esiste un mondo umano comune»¹¹).

Per chiarire meglio chi sia il personaggio K., Testa ne mette in evidenza alcune caratteristiche. Egli, innanzitutto, si differenzia da altre tipologie di personaggio per l'assenza di evoluzione. Siccome vive in maniera dissociata rispetto agli eventi che gli capitano attorno: egli potrebbe avere insuccessi o situazioni non confacenti alla sua vita, tuttavia nulla servirà a cambiare i suoi atteggiamenti o a insegnargli qualcosa, poiché risulta bloccato nella sua routine, senza possibilità di miglioramento. Oltre a questo distacco rispetto agli avvenimenti del mondo esterno, poi, il personaggio assoluto sarà privo di relazioni con le persone appartenenti a tale mondo, e resterà bloccato nella dimensione dell'io: un contatto è possibile, ma solo se strumentalmente utile al «principio totalitario dell'interiorità»¹²; è evitato, dunque, il confronto faccia-a-faccia con l'altro,

⁹ TESTA 2009, p. 25.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, p. 10.

¹² *Ivi*, p. 11.

perché potrebbe portare a cambiamenti. L'opposizione alla base di questo personaggio, quindi, risulta essere io – l'altro (o gli altri, o il resto del mondo e i suoi avvenimenti). Il principio di coscienza della solitudine caro a Flaubert è, quindi, portato all'esasperazione: viene superato il concetto di incomprensione dell'altro che porta ad un sostanziale isolamento e si giunge, piuttosto, ad una condizione tale per cui esiste solo un mondo interiore incapace di dialogare con l'esterno, che viene totalmente evitato. Il mondo diventa così una sorta di universo in cui gli uomini, come pianeti, coesistono senza mai entrare in relazione tra loro.

A questa condizione di totalità dell'io si ricollega, quasi inevitabilmente, l'esasperazione della soggettività del personaggio: l'autore, semanticamente, ne sottolineerà l'individualità, l'eccezionalità rispetto all'altro e, sul piano narratologico, ridurrà l'intreccio solo alle azioni del protagonista, con lo scopo di rimarcare la sua unicità e il suo distacco rispetto al resto del mondo.

La solitudine, inoltre, è necessaria al personaggio per analizzare la propria interiorità: solo in quella condizione è possibile, per il protagonista, errare nella propria coscienza, conoscersi, cercare le risposte sulla propria individualità che non si possono trovare nel mondo esterno.

Se il personaggio è isolato rispetto alla realtà circostante, ci si chiederà quale sia il movente delle sue azioni, dato che di primo acchito sembrerebbe non averne uno. Ebbene, tale scopo si può individuare nell'aspirazione alla verità ad ogni costo. È necessario sottolineare che questa ricerca del vero è collegata ad un paradosso che, come sottolinea Testa, è costitutivo di questa tipologia di personaggi: «dire una verità in assenza di un linguaggio che riesca a trasmetterla»¹³. Ad essere paradossale è proprio il linguaggio che, pur essendo limitato, non lascia spazio all'indicibile e copre «ciò che non si può nominare»¹⁴, permettendo alla verità di emergere, poiché essa aspira sempre ad essere detta o, almeno, allusa.

La figura del personaggio assoluto, nel corso del Novecento, viene poi estremizzata al punto che si perdono i pochi contatti con il mondo esterno e, eliminando la presenza di una fisicità (cioè di un corpo), si arriva alla condizione di una voce assoluta, scissa dalla persona, che risulta essere impotente a vivere. È il caso dell'*io* narrante

¹³ TESTA 2009, p. 13.

¹⁴ *Ibidem*.

dell'*Innominabile* di Beckett, il quale non ha più figura e «cede a una voce senza nome, che non può né vivere né morire, né cominciare né finire»¹⁵. A questa figura estrema si arriva, tuttavia, tramite un percorso che gradualmente scompone il personaggio. La trilogia di Beckett, infatti, comincia con due personaggi, cioè Molloy, un vagabondo che ha una fisicità e compie delle azioni, e Moran, il quale gradualmente assume gli stessi caratteri del vagabondo e che segna l'abolizione del principio di individuazione e di univoca riconoscibilità. Nella seconda opera, invece, l'unico protagonista è Malone, un moribondo la cui vicenda si sviluppa in un'unica stanza, e ci fa assistere all'eliminazione di tutti i contatti con il mondo esterno e alla mancanza di una qualsiasi evoluzione, sia essa in positivo o in negativo: egli si limita a scrivere storie su altre persone, rinunciando alla propria. Il terzo passo di questo percorso non può che essere, quindi, la distruzione della figura in favore della voce di un io senza nome: i corpi compaiono nelle vicende raccontate dal protagonista, ma non sono altro che corpi vuoti, invenzioni di questo narratore, persone mai esistite (la voce narrante le definisce vere e proprie menzogne).¹⁶

La dimensione raggiunta dall'io narrante della trilogia di Beckett è quella di uno spazio inesistente al di fuori di tale figura, la quale vive nella sua interiorità, non ha rapporti con l'esterno e non ha oggetti, né avversari: si tratta di una separatezza assoluta, che estremizza tratti altrimenti appartenenti a tutti gli inetti del modernismo nichilistico¹⁷.

La voce assoluta, essendo un'estremizzazione del personaggio K, inoltre mantiene la tensione alla verità, vista però sotto una chiave differente: il vero non è altro che lo smantellamento delle menzogne umane. Raggiunto quell'ultimo obiettivo, l'io narrante si chiuderà in un silenzio disumano, trovando così la sua fine.

Un passo ulteriore verso il concetto di verità viene compiuto da Paul Auster, autore della *Trilogia di New York*. Per i suoi personaggi, infatti, la parola (si torna, dunque, al concetto paradossale di linguaggio, ma con un'accezione differente) è veicolo proprio della menzogna e, più che svelarlo, cela l'oggetto che dovrebbe rappresentare. Allo stesso modo, anche la verità che dovrebbe essere rivelata dal personaggio si dimostra

¹⁵ TESTA 2009, p. 17.

¹⁶ Per questa carrellata di informazioni sulla trilogia di Beckett, si veda *Ivi*, pp. 15-21.

¹⁷ Tra quelli elencati da Testa ci sono l'immobilità, l'assenza di evoluzione, la stanchezza, il senso di «inappartenenza», la tendenza all'anomia, la mancanza di relazioni, il sentimento paranoico (cfr. *Ivi*, p. 19).

essere una menzogna, «un'invenzione, una maschera dietro cui nascondersi e restare al sicuro»¹⁸.

Questa serie di menzogne porta i protagonisti a vivere nelle storie che raccontano, piuttosto che a contatto con la realtà circostante e, anche in questo caso, «non c'è un mutamento che sia crisi, crescita o sviluppo, ma un mutamento che è disfacimento e dissoluzione»¹⁹.

La vita è [...] l'identità assente, l'io svanito; e dove il romanzo si presenta, in ultima analisi, come il resoconto – amaro e divertito – di destini in inarrestabile decomposizione²⁰.

¹⁸ TESTA 2009, p. 29.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 30.

2.2 Personaggio relativo.

Agli antipodi del personaggio assoluto si trova un'altra figura che occupa una posizione di spicco nel romanzo novecentesco, il personaggio relativo.

Per distinguerlo dal suo opposto, Testa sfrutta una metafora geometrica: se il personaggio assoluto risulta essere convesso, dunque chiuso, e puntuto, quello relativo è invece concavo, e accoglie tutto ciò che sta al di fuori del suo mondo interiore e «lo fa echeggiare in sé come [...] una cassa di risonanza»²¹.

Una figura relativa, infatti, si espone volontariamente alla relazione e si evolve e si ricostruisce grazie ad essa. È un personaggio in divenire, mobile, capace di entrare in crisi e, successivamente, di cambiare e di svilupparsi grazie ad essa.

È interessante come lo stesso secolo, il Novecento, abbia prodotto due personaggi dalle caratteristiche diametralmente opposte: immobilità e crescita, solitudine e relazione, distruzione e ricostruzione dell'io. E forse proprio quest'ultima opposizione è la chiave di lettura effettiva del personaggio novecentesco. Da un lato, infatti, si trova una figura che nella sua chiusura rispetto all'esterno trova la sua fine, la sua scomposizione; dall'altro, invece, il personaggio relativo trova nelle relazioni con l'altro un modo per ricostruirsi, per rinascere: è un eroe che capisce di aver bisogno del mondo, più di quanto il mondo abbia bisogno di lui. È, inoltre, un soggetto che impara dai propri fallimenti e il cui destino può subire un completo rovesciamento nel corso dell'opera: questo è dovuto anche al fatto che si dà al personaggio tempo e modo di svilupparsi e crescere, attraverso una molteplicità di luoghi e azioni sviluppata nel tempo, a differenza dell'eroe assoluto, il quale, senza passato e senza futuro, vive una storia breve, limitata ad un unico luogo e, spesso, alla sua interiorità, senza influssi dall'esterno.

In definitiva, per il soggetto relativo, l'identità è il «il sentimento della relazione»²², mentre l'io è vissuto come una limitazione, alla quale solo il contatto con l'esterno può porre rimedio, fungendo da ipotesi di salvezza.

Ricercare le radici di questo personaggio significa tornare alla grande letteratura russa dell'Ottocento e, nello specifico, a due personaggi: Pierre Bezuchow (da *Guerra e Pace*, di Tolstoj) e il principe Myškin (da *L'idiota* di Dostoevskij). Sebbene queste due

²¹ TESTA 2009, p. 31.

²² *Ivi*, p. 39.

figure si relazionino con gli altri in maniera diversa²³, entrambe traggono forza e rilevanza dalle loro relazioni con l'esterno. Questi antenati del personaggio relativo novecentesco, in sostanza, intrattengono con il mondo un'inevitabile «dinamica [...] della collisione»²⁴, la quale li obbliga a vivere a stretto contatto con l'altro, non solo tramite relazioni positive ma anche tramite contrasti e scontri, e fa sì che il destino di un singolo soggetto influenzi anche quello degli altri, mettendo al centro del romanzo non i singoli figuranti, ma tutta la rete di relazioni che tra di essi si instaura.

Tuttavia, per riuscire a cogliere al meglio in che modo e in che misura questi archetipi influenzino le figure novecentesche, è necessario analizzare le diverse tipologie di narrazione in cui si muovono i personaggi relativi.

La prima modalità narrativa nella quale si può inserire il personaggio relativo è quella duale. Al centro di questa modalità di narrazione si incontrano due protagonisti, legati tra loro da un rapporto che tenderà ad evolversi nel corso della narrazione.

Negli esempi riportati da Testa, in particolare, la relazione tra i personaggi serve a smascherare il male, gli antivalori, intrinseci nell'uomo, non tanto per una condanna dell'umanità fine a sé stessa, ma piuttosto per suscitare una riflessione etica. Essa, è importante tenerlo presente, «non è svolta [...] (come nei romanzi ottocenteschi o in altre opere di primo Novecento) da uno dei protagonisti, che risulti così 'migliore' degli altri»²⁵, bensì viene generata dalla terza²⁶ zona testuale del romanzo, originata dal confronto tra le posizioni dei due personaggi principali, che fa emergere la presenza o, nel caso esposto da Testa, l'assenza di morale dei soggetti presenti nell'opera²⁷.

Dunque, è l'estremizzazione di un conflitto, con dei risultati quasi paradossali, a creare lo spazio per la riflessione etica: in *Amsterdam* di McEwan, ad esempio, si dimostra la capacità degli uomini di agire senza remore quando si tratta di screditare il prossimo,

²³ Il primo assume una nuova coscienza nei confronti dell'altro, desumendo la necessità di avere relazioni fondate sul principio della responsabilità (dunque, ritrovando la sua forza nella considerazione che gli altri si erano fatti di lui); il secondo funge da cassa di risonanza, aperto a tutte le influenze e definito dalle relazioni che ha con gli altri, pur mantenendo una chiara individualità (Cfr. TESTA 2009, pp. 42-43).

²⁴ STEINER 2005, p. 152.

²⁵ TESTA 2009, p. 46.

²⁶ Le prime due sono quelle destinate, in un processo di narrazione duale, al punto di vista dei protagonisti.

²⁷ «Detto in altri termini, che vorrebbero avere una portata più ampia: è la collisione drammatica tra le *personae* che fa emergere l'etica o, come qui, la sua assenza» (*Ibidem*)

fino a trasformare un'amicizia in odio, con il risultato conclusivo di decidere per la morte dell'altro, smascherando, da un lato, la fragilità dei rapporti umani e, dall'altro, la miseria morale del tempo contemporaneo.

Testa propone, poi, un ulteriore esempio del fenomeno già evidenziato nel romanzo di McEwan, tratto da *Amsterdam: L'informazione*, di Martin Amis. In quest'opera, infatti, viene sottolineato come l'evoluzione in negativo del rapporto tra i due protagonisti serve a far sviluppare, in uno dei due personaggi, la consapevolezza della natura simmetrica del loro legame: «È strano. Qualunque cosa succeda, ci controbilanciamo. Siamo come Henchard e Farfrae. Tu sei parte di me e io sono parte di te»²⁸. Si eleva, quindi, la “figura” della relazione a scapito della singolarità del personaggio, e la si rende quasi l'unica persona del romanzo, attorno alla quale si concentrano i valori negativi in grado di suscitare la riflessione etica.

In altri casi, attorno alla dualità narrativa che funge da nucleo del racconto, si può affollare tutta una serie di voci altre, che faranno in modo di mediare la relazione tipicamente antagonista, proponendo punti di vista esterni e facendo germinare nuovi significati e risonanze, arricchendo la narrazione senza spostare il focus dalla relazione centrale.

È il caso di *Amore fatale*, ancora una volta di McEwan, nel quale un rapporto complicato e a tratti malato tra un uomo e il suo persecutore, preso da una follia d'amore assoluta, viene progressivamente risolto da una sorta di mediazione compiuta da più di un personaggio (sebbene il contributo maggiore in termini di conciliazione venga dato da una sola figura, altre voci intervengono apportando i loro insegnamenti e i loro punti di vista), con lo scopo di evitare la collisione tragica. Anche qui non manca la riflessione etica, legata principalmente alla questione della tolleranza, che scardina l'ossessività dell'unico tema, ampliando gli orizzonti del libro.

La relatività dei personaggi, però, non si risolve solamente tra personaggi vivi: è il caso di quella che viene definita «narrazione dell'ombra»²⁹. Si recupera, dunque, il rapporto con i morti, si cerca il dialogo con essi, sempre con l'obiettivo di intervenire nel personaggio, cambiarlo, farlo crescere e insegnargli nuove prospettive. Il contatto con figure dell'aldilà avviene seguendo diversi *escamotage*. Nei casi narrati da Virginia

²⁸ TESTA 2009, p. 47.

²⁹ Seguendo ancora una volta la categorizzazione offerta da Testa, cfr. *Ivi*, p. 51.

Woolf, ad esempio, si sfrutta una sorta di allucinazione. Clarissa, nella *Signora Dalloway*, costruisce una «relazione senza rapporto»³⁰ con lo scomparso Septimus, causa del ritardo di un suo ospite, e di questo giovane suicida si assume la responsabilità della morte e la sfrutta per ragionare sul senso dell'esistenza, comprendendo che «la sola vera immortalità (o non-mortalità) che ci è data è quella che consiste nella cura di ciò che è caduco»³¹. La figura di Clarissa risulta interessante perché offre una diversa prospettiva di scomposizione dell'io rispetto al personaggio assoluto: mentre nel soggetto assoluto la rinuncia all'io avviene come una sorta di rassegnazione nei confronti della vita, che porta alla dissoluzione come unica via di fuga dalla realtà verso una felicità altra, priva di menzogne, l'eroina woolfiana deponesse stessa per prepararsi ad accogliere la storia di un altro, un altro con cui non ha nessun rapporto, e, come una cassa di risonanza, far vibrare dentro di sé ciò che può apprendere dalla morte dello sconosciuto, una lezione che la aiuta a mutarsi e a trasformarsi, come è tipico in un personaggio relativo.

Non solo l'immaginazione, però, guida i rapporti con i morti nella letteratura della Woolf: la pittrice Lily Briscoe, protagonista di *Al faro*, si lascia guidare dal ricordo dell'amica morta, per poter elaborare una riflessione sulla morte. Ella, infatti, considera l'atto di morire come un allontanamento dai vivi, ma in realtà la persona ricordata si muove in senso opposto, riavvicinandosi, tornando in vita in una serie di riti evocativi. La signora Ramsay, la donna scomparsa che Lily ricorda, torna e sembra quasi apparire al fianco della pittrice e, da una posizione d'ombra, emerge, impossessandosi del centro della scena. Il ricordo, così vivido e in qualche modo devastante, riesce a mutare il sopravvissuto in maniera radicale, sebbene non avvenga la scomposizione dell'io come nel caso precedentemente esposto: in questo caso, per scavalcare i limiti della singolarità, è sufficiente una figura nuova, che si nutre della commozione e della memoria e lascia intendere come un io apparentemente autosufficiente abbia in realtà bisogno di altre persone per evolversi e raggiungere una maggior completezza.

Strutture narrative diverse, sempre legate al mondo dell'ombra, suggeriscono un'esposizione più vivida al contatto con i morti, come accade per Juan Preciado, in *Pedro Paramo* di Juan Rulfo, e per Riccardo Reis, in *Anno della morte di Riccardo Reis* di José Saramago. Nel primo caso, il protagonista si trova esposto alle voci dei morti e si

³⁰ TESTA 2009, p. 52.

³¹ *Ivi*, p. 53.

configura dapprima come un «raccoltitore di bisbigli»³², poi, circondato dalle ombre, si fa ombra anch'egli, tramutando «l'identità in assenza, la singolarità in vuoto, il qualcuno in nessuno»³³. Il racconto, dunque, è svolto dai morti stessi ed indirizzato verso il soggetto vivente (si sviluppa, cioè, in senso contrario rispetto a quelli precedentemente esposti), il quale viene travolto e si assimila ai narratori.

In maniera simile si sviluppa anche il racconto di Saramago, differenziandosi da quello di Rulfo solo per il carattere duale della narrazione: il confronto si sviluppa in un faccia-a-faccia piuttosto serrato e affronta le tematiche più rilevanti della cultura novecentesca (tra cui anche la distinzione tra essere ed esistere e alcune meditazioni su finzione, solitudine e morte), ponendo il focus principalmente sulla questione dell'identità e del rapporto tra la vita e la morte. Anche in questo caso l'ombra colpisce il vivo e il romanzo si risolve proprio quando il vivente fa capolino nell'aldilà, dimostrando che l'umanità è effettivamente composta sia dai vivi che dai morti e che un'unione dei due mondi non solo è possibile, ma anche necessaria per comprendere a fondo il senso dell'esistenza.

Infine, è possibile considerare un'ulteriore tipologia di rapporto tra vivi e morti: è il caso di Victor Francés in *Domani nella battaglia pensa a me* di Javier Marías, il quale rientra nella categoria degli *haunted*, cioè «la sua identità è preda di un incantamento: si sente trasformato in “un filo” destinato a collegare ciò che è stato a ciò che è»³⁴. Con la morte della sua amante mancata, morta prima che potesse effettivamente compiersi qualunque atto di tradimento, il protagonista sente di aver contratto un debito, un vincolo indistruttibile: se il ruolo simbolico dei morti, e quindi il rapporto di Victor con la vittima, si sta gradualmente indebolendo, l'unico modo per rafforzarlo, secondo l'eroe dell'opera, è narrare alla famiglia di lei gli ultimi avvenimenti della sua vita, per sottolineare che ella non era sola e per attestare il vincolo presente tra lui e la defunta. L'*escamotage* di un monologo serve all'autore, oltre che per necessità narrativa, anche per elaborare un ragionamento sociologico sull'epoca a lui contemporanea, aprendo alla riflessione tutta novecentesca del diritto dei morti di avere cittadinanza nella realtà e nell'esistenza, superando dunque l'idea di una vita finita che nulla ha da insegnare ai vivi.

³² TESTA 2009, p. 55.

³³ *Ivi*, p. 56.

³⁴ *Ivi*, p. 58.

In una direzione completamente diversa si muove il personaggio relativo inserito nel contesto di un'opera policentrica. La differenza principale si individua nel fatto che non esiste un vero e proprio protagonista, un io che si distingue dal resto del mondo: si ha a che fare con un romanzo polifonico, nel quale le voci, seguendo espedienti diversi, si mescolano e si fondono, ponendo il focus sulle relazioni che intercorrono tra i vari personaggi, piuttosto che su un singolo inserito in un contesto sociale.

Alla radice di questa tipologia di narrazione, si trova, ancora una volta, la letteratura ottocentesca, questa volta di tradizione inglese: si tratta dei romanzi senza eroe, in cui vengono narrate le vicende di personaggi diversi con lo scopo di esporre una commedia umana e di raccontare un particolare quadro sociale³⁵. In questo caso, inoltre, il narratore è onnisciente e muove i personaggi come fa un burattinaio con le sue marionette, allestendo una sorta di spettacolo teatrale.

Fondamentale, per lo studio di questo tipo di racconto, è anche l'opera di George Eliot, *Middlemarch*, nella quale la narrazione policentrica deve essere interpretata come una forma superiore di mimesi dell'esistenza: non c'è, ancora una volta, un io protagonista che si distingue per la sua unicità, bensì un personaggio che vive nell'ordinario corso delle cose, con l'obiettivo di rilanciare la dignità umana della persona normale.

L'obiettivo ultimo della narrazione policentrica ottocentesca è, quindi, offrire un quadro di realtà antisublime e un personaggio che viva nel suo mondo così com'è e «non come un limite da cui evadere»³⁶.

Queste considerazioni sulla letteratura del XIX secolo sono necessarie per riuscire a comprendere il contesto policentrico in cui si muovono i personaggi relativi di matrice novecentesca. La prima e fondamentale differenza tra questi due secoli si incontra nella sparizione del narratore onnisciente, che viene sostituito da un impianto dialogico tutto affidato ai personaggi, trasformando la rigida narrazione policentrica in una costruzione plurivocale, attuata tramite espedienti diversi.

Senza offrire informazioni su eventi e personaggi, ad esempio, Ivy Compton-Burnett lascia che siano i dialoghi a delineare la trama e a contestualizzare l'accaduto, e talvolta anche il carattere delle varie figure e il modo di relazionarsi tra loro, proponendo

³⁵ L'esempio proposto da Testa riguarda l'opera *Fiera della vanità* di Thackeray, che offre un «affresco della Londra di primo Ottocento» (cfr. TESTA 2009, p. 62).

³⁶ *Ivi*, p. 65.

sintetici chiarimenti riguardo il tono di voce o le azioni compiute. La mancanza di un eroe unico, di una voce più forte delle altre, inoltre, introduce al fatto che in questa tipologia di romanzo, a fare da protagonista non siano le figure in quanto tali, ma le relazioni che intercorrono tra di esse, presentate come «una realtà primitiva, necessaria ed essenziale»³⁷, lontane quindi da false apparenze e mistificazioni.

Se, però, nei romanzi della Compton-Burnett si conserva ancora una minima individualità del personaggio, si assiste alla completa sparizione dell'identità nelle opere di Henry Green: i giovani protagonisti di uno dei suoi romanzi, *Partenza di gruppo*, non sono nemmeno degli individui veri e propri, ma piuttosto delle figure intercambiabili, il cui unico legame è la conversazione che si intrattiene tra loro. Questa mancata identità è dovuta anche al fatto che, all'assenza di un narratore onnisciente, non si sostituisce un punto di vista sulle vicende, e tutti i pensieri e le azioni restano come avvolti da una nebbia, nella quale è impossibile individuare ragioni, principi o motivi per quanto accade.

Oltre alla completa assenza di un punto di vista, tuttavia, è stato sfruttato anche il suo esatto opposto, cioè la proposta di una visione poliprospettica sulle vicende narrate. Un esempio si può trovare in *Mentre morivo*, di Faulkner: in questo romanzo, la situazione è una sola, il raccoglimento per la morte di Addie Brunden, e ogni capitolo, affidato alla narrazione di un personaggio diverso, offre una lettura differente dello stesso evento, unendo la plurivocità del racconto ad una visione poliprospettica.

Muoversi nella narrazione policentrica non significa, però, solamente dissolvere l'identità in favore di uno sguardo totalmente rivolto alle relazioni: *Underworld* di Don DeLillo, infatti, racconta una storia in cui è possibile distinguere i personaggi, i quali vantano una propria individualità. Il focus si pone proprio sul *principium individuationis*: la nozione di identità che non deve essere letta in chiave nichilistica o post-moderna, ma come coscienza minima e vitale di umanità. In altre parole, è l'identità a rendere umane le persone e a dare un senso alle loro storie.

Si comprende dunque che lo spazio in cui si muove la costruzione del personaggio è molto ampio e oscilla da una completa dissoluzione dell'io ad un suo recupero per individuare la figura come individuo umano: per questo motivo, studiare il personaggio relativo significa porre il focus sulle relazioni che lo coinvolgono, perché su quelle più che sul singolo individuo si concentra la letteratura ad esso legata.

³⁷ TESTA 2009, p. 68.

2.3 Altre categorizzazioni: personaggi piatti e a tutto tondo.

Oltre alla categorizzazione appena proposta, che si adatta alla varietà di personaggi presenti nella letteratura novecentesca, si è pensato di proporre un'altra, più classica, ma adatta a cogliere in maniera completa le sfumature presenti in queste figure.

Tale distinzione, operata da Forster durante il suo ciclo di conferenze nominato in precedenza, si concentra sulla differenza tra personaggi piatti e a tutto tondo. Si cercherà, di seguito, di darne un breve riscontro.

Il personaggio piatto, in primo luogo, presenta una sola qualità o idea, poiché costruito solo intorno a questa. Tutto ciò che fa o dice è fatto a causa di quell'unica caratteristica che lo contraddistingue, che però non è un suo chiodo fisso, poiché «in lui nulla esiste in cui possa fissarsi un'idea. È lui stesso l'idea [...]»³⁸.

Egli, inoltre, è un personaggio facilmente riconoscibile, che l'autore non deve introdurre ogni volta che necessita di lui all'interno della narrazione, poiché, semplice da individuare grazie alle poche caratteristiche, si fissa permanentemente nella memoria del lettore. Per l'autore diventa una sorta di pedina dalla misura prestabilita, da spostare a proprio piacimento, senza la necessità di presentarlo o spiegarne la storia: questa tipologia di personaggio semplicemente c'è, supporta la vicenda principale e quel poco che resta nella mente rappresenta l'effettiva ricchezza del personaggio. Se ne ricorda, insomma, quell'unica caratteristica che l'autore vuole lasciare impressa, e lì, in quella piattezza, sta il senso di questo tipo di personaggio, che vuole essere supporto, non centro della vicenda.

Per conoscere le origini di questa figura, occorre affidarsi alle parole di Walter Ong. Nella sua opera, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, egli individua il personaggio piatto come un discendente degli eroi di cui si narrava per via orale: figure grandi, adatte ad essere ricordate nel corso della narrazione, ma portatrici di poche semplici qualità. Inevitabile per la tradizione orale è, quindi, una piattezza del personaggio, poiché troppe caratteristiche e indagini psicologiche avrebbero confuso l'ascoltatore e messo in pericolo la possibilità di portare avanti la narrazione. L'inversione di marcia, cioè la nascita di figure più complesse e mutevoli, si ebbe solo con la diffusione della scrittura e, più nello specifico, con la nascita del romanzo. L'opera scritta ha permesso, infatti, una maggior complicazione della struttura narrativa e l'analisi, oltre che delle azioni dei personaggi, delle motivazioni che guidano tali azioni.

³⁸ FORSTER 1991, p. 88 (*ebook*).

In definitiva, quindi, «la psicologia moderna e il personaggio a tutto tondo rappresentano l'esistenza umana»³⁹.

Emerge, tuttavia, un problema che riguarda la distinzione tra queste due categorie di personaggi, ed è dovuto al fatto di poterli, o meno, inscrivere in un'unica qualità.

Se la regina Vittoria, [i critici] sostengono, non può venire riassunta in una sola frase, quale scusa sussiste dunque per la signora Micawber^{40?41}

La domanda che sorge spontaneamente, infatti, è “se gli esseri umani, in quanto figure poliedriche, non possono essere raccontati con una sola frase, perché nei romanzi figurano una moltitudine di personaggi piatti?”

Prima di rispondere, bisogna eliminare il preconcetto secondo il quale una figura piatta non è vicina alla vita, solo perché un umano non può essere, per sua natura, piatto e relegabile ad un'unica caratteristica. Ebbene, il romanzo ha bisogno di queste pedine, queste figure semplici, perché sono quelle, paradossalmente, a dare spessore alla storia.

Un romanzo che sia veramente complesso ha spesso bisogno di persone piatte oltre che di persone tonde, e il risultato dei loro scontri e conflitti equivale alla vita [...].⁴²

Non bisogna considerarle, però, figure indipendenti, che potrebbero vivere senza qualcuno che le muova: non sono, come si è detto, figure complete. Sono, come spiega Forster, delle fotografie a due dimensioni che prendono vita solo quando vengono agitate da abili mani, in grado di far dimenticare la piattezza e farle apparire tridimensionali.

Per distinguerle da quelle a tutto tondo, basta chiedersi: questa figura è in grado di sorprendere il lettore nel corso del romanzo? In caso di risposta positiva, si avrà la certezza che si ha anche fare con un personaggio tondo, che vive e muta; se la risposta è, invece, negativa, si saprà di avere a che fare con un personaggio piatto.

È altresì importante non lasciarsi trarre in inganno da una lettura superficiale. Con la moltitudine di personaggi spesso presenti nei libri, infatti, è facile confondere le due tipologie di figure prese in esame: si prenda spunto, ad esempio, dai libri di Jane Austen, nei quali i personaggi sembrano conservare una loro piattezza, restando relegati ad

³⁹ ONG 1986, p. 216.

⁴⁰ La signora Micawber, tratta dal romanzo *David Copperfield* di Charles Dickens, è un personaggio piatto che Forster prende a titolo esemplificativo per spiegare questa tipologia di figura.

⁴¹ FORSTER 1991, p. 90 (*ebook*).

⁴² *Ivi*, p. 91 (*ebook*).

un'unica etichetta; ebbene, questi personaggi sono invece tondi proprio perché, anche se per poco, anche se in un'unica occasione in tutta l'opera, riescono ad uscire dalla qualifica di cui sono insigniti.

Il personaggio a tutto tondo, dice infine Forster, «ha in sé l'elemento incalcolabile della vita: la vita nelle pagine di un libro. E usandolo ora da solo, più spesso combinandolo con l'altro tipo, il romanziere compie il proprio dovere di acclimatazione e armonizza la razza umana con gli altri aspetti del proprio lavoro»⁴³.

⁴³ FORSTER 1991, p. 99 (*ebook*).

3. Pier Vittorio Tondelli: una biografia relazionale.

Timidezza, generosità, sicurezza in sé stesso. Questi sono solo alcuni dei tratti che caratterizzavano Pier Vittorio Tondelli e che influenzavano il suo modo di relazionarsi con gli altri. Tratti peculiari proprio perché sembrano talmente in contrasto tra loro da non poter appartenere ad un'unica persona.

Le informazioni necessarie alla stesura di questo capitolo sono state tratte, solo in parte, dalle interviste fatte a Tondelli nel corso degli anni. Per capire la motivazione che ha spinto a non affidarsi esclusivamente alle dichiarazioni pubbliche dell'autore è fondamentale elaborare una riflessione che prende avvio da queste parole di Guglielmo Pispisa:

Le occasioni in cui l'autore si lascia andare ad affermazioni che rivelano insofferenza all'idea di essere inserito nell'ambito di una letteratura omosessuale, ovvero la messa in discussione del reale valore di una cultura gay di ampio respiro, pur senz'altro ricorrenti nell'ultimo periodo di vita dello scrittore, non vanno però interpretate in maniera troppo drastica. Non pare infatti possibile indagare gli aspetti psicologici e più intimi della sessualità di Tondelli, del suo grado di accettazione di essa, del suo modo di viverla, sulla sola base dei suoi comportamenti e dichiarazioni pubbliche [...].⁴⁴

Naturalmente, in questo caso, si fa riferimento ad una particolare caratteristica di Tondelli; tuttavia, si ritiene che questo spunto possa essere applicato anche ad altre considerazioni che l'autore fa sulla propria vita. Infatti, è bene tenere presente che le dichiarazioni pubbliche di uno scrittore sulla propria biografia possono essere talvolta fuorvianti, decontestualizzate o falsate rispetto alla realtà. Proprio per evitare di cadere nella trappola di una fiducia totale nelle parole dell'autore, si è scelto di fare ricorso anche alle testimonianze di amici e conoscenti di Tondelli, in modo da offrire una visione più completa del modo che l'autore emiliano aveva di porsi nei confronti del mondo esterno, sia nel caso di rapporti di amicizia, che di lavoro (come nel caso di contatti con editori, giornalisti, colleghi autori).

Compiere un viaggio nella vita privata di Pier Vittorio Tondelli permette di analizzare i principali tratti del suo carattere, in modo da poterne coglierne l'intrinseca complessità e da trovare, in essa, le chiavi di lettura necessarie alla comprensione delle sue opere. Ci si propone, cioè, di analizzare alcuni nuclei tematici che possono

⁴⁴ PISPISA 2013, p. 97

rappresentare un collegamento tra la vita dell'autore e i suoi romanzi. Tondelli stesso aveva fatto riferimento in più casi ad una letteratura contenente alcuni inserti della propria biografia, non solo relativi ad avvenimenti che gli erano capitati nel corso degli anni, ma anche, e soprattutto, a pensieri e a tratti caratteriali che appartenevano, prima che ai suoi personaggi, a lui stesso⁴⁵: volendo citare l'autore, la sua era da considerare una letteratura delle «occasioni autobiografiche»⁴⁶.

⁴⁵ Ad esempio, per quanto riguarda *Altri Libertini*, Tondelli ha parlato di racconti non autobiografici – nel senso che le vicende narrate nei sei testi che compongono l'opera non riportano eventi accaduti all'autore in persona – nei quali i luoghi e le *occasioni* fossero realistici e noti allo scrittore; per *Pao Pao*, invece, Tondelli ha fatto ricorso ad una buona percentuale di autobiografia, usando personaggi e situazioni della sua reale esperienza di naja, rimaneggiandone i tratti e le caratteristiche; di *Rimini* l'autore ha parlato di un complessivo rivedersi in alcuni dei personaggi, dicendo «Dentro, di me, c'è il cinismo e l'amore di Marco, la sensazione di abbandono di Beatrix, il tormento di Bruno, la felicità di quando Beatrix trova l'amore. Certamente sono personaggi che vivono dentro di me [...]» (PANZERI 2021, p. 135 *ebook*); su *Camere Separate*, infine, l'autore ha spiegato che l'elemento autobiografico esistente nel romanzo non riguardava un determinato personaggio o una determinata situazione, bensì l'inserimento nell'opera di frammenti e annotazioni proprie dello scrittore che si erano rivelate fondamentali per la stesura del romanzo. (Per altre informazioni sulla questione autobiografica fornite direttamente dall'autore, si faccia riferimento alle interviste riportate in PANZERI 2021).

⁴⁶ *Ivi*, p. 32 (*ebook*).

3.1 La vita di un autore tra timidezza e solitudine.

Una delle caratteristiche più note e ricordate di Pier Vittorio Tondelli è certamente la timidezza. Non bisogna, tuttavia, pensare che a questo tratto corrispondesse un totale distacco nei confronti delle persone; si trattava, anzi, del desiderio di poterle osservare dall'esterno e da vicino, in una posizione privilegiata per uno scrittore che puntava a raccontare l'altro nella maniera più veritiera possibile.

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 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.⁴⁷

Il mestiere di scrittore, evidenzia Tondelli stesso, è da svolgere in completa solitudine, tenendosi ad una certa distanza dagli avvenimenti, non prendendovi parte. Ciò, naturalmente, non significa che l'autore non avesse degli amici, ma che l'affetto che provava per determinate persone conviveva in lui con la necessità di passare del tempo in solitudine. Anche da questo presupposto fondamentale, deriva la decisione di Tondelli di vivere a Milano.

Della metropoli mi ha attratto quello che, per alcuni, è l'aspetto peggiore: l'anonimato. Proprio perché venivo dalla provincia e ho sempre vissuto in cittadine dove si esercita, come in tutta la provincia italiana, un controllo sociale che può assumere aspetti divertenti, ironici e malinconici. [...] È vero che in provincia le persone sono sempre le stesse, le solite facce... Non è diverso dalla metropoli: non è affatto vero che il cerchio delle amicizie sia più ampio. La differenza è negli strumenti di sopravvivenza che si hanno a disposizione. La gente non è migliore né peggiore. Cambiano le prospettive: esistono maggiori vie di fuga alla tristezza. La solitudine metropolitana è una cosa, quella in campagna è di tutt'altro tipo.⁴⁸

Trasferendosi a Milano, quindi, Tondelli aveva l'obiettivo di trovare una solitudine non vissuta come esclusione, bensì come evasione dagli sguardi e dal controllo altrui, tranquillità per poter elaborare le proprie opere.

A riprova di quanto si è appena detto, Filippo Betto ha fornito, nel numero della rivista *Panta* dedicato proprio a Tondelli, una testimonianza interessante.

⁴⁷ OPERE II, p. 132.

⁴⁸ PANZERI-PICONE 1997, p. 75.

In realtà, Pier era terrorizzato dalla prospettiva di rimanere solo per un certo periodo di tempo fuori dal suo “accogliente microclima” domestico che, a dirla tutta, non trovava sempre così confortevole. Non era tipo che socializzasse con disinvoltura, a causa di una timidezza quasi adolescenziale. Tuttavia, gli piaceva molto frequentare situazioni animate, purché gli fosse consentito, appena lo voleva, restare un po’ in disparte, per osservare ogni dettaglio e trarne spunti di riflessioni spesso ironiche e pungenti e, quando ciò era possibile, di divertenti pettegolezzi.⁴⁹

La difficoltà di Tondelli di relazionarsi con la società, dunque, si traduceva in un’osservazione attenta che poi generava considerazioni da condividere con gli amici o tramite la scrittura. L’ostacolo a questa sua necessità di stare in disparte ed evitare di essere al centro dell’attenzione, ancor prima che dalla fama, era rappresentato dalla sua altezza. Mario Fortunato spiega, infatti, che Tondelli stesso gli aveva confessato che «sognava di diventare piccolo fisicamente per non attirare l’attenzione»⁵⁰. Questo particolare, in effetti, gli avrebbe facilitato anche la fuga dai luoghi in cui veniva riconosciuto, nel periodo in cui ebbe maggior successo: data la sua altezza, invece, era difficile per lui non essere notato e sviare da coloro che si accorgevano della sua presenza.

Riuscire ad entrare in confidenza con le persone, costruire un rapporto, però, era ben altra fatica per l’autore, rispetto a questa sua silenzioso lavoro di analisi sociale da effettuare in luoghi affollati. Per comprendere meglio le modalità che Tondelli aveva per conoscere gente, superando dunque il limite della timidezza, è importante affidarsi alle testimonianze dei conoscenti dello scrittore.

È sicuramente peculiare, in questo caso, il racconto di Mario Fortunato riguardante il suo primo incontro con Tondelli:

Quando, quella sera dei primi anni Ottanta, mi ritrovai nel giardino di casa sua, [...], Guido⁵¹ lo conoscevo da pochissimo, motivo per cui alla sua festa rientravo a pieno titolo nella categoria dei pesci fuor d’acqua. È noto che i pesci, generalmente irrequieti, da sempre hanno optato per il silenzio, forse a causa di un’atavica sfiducia nel genere umano. Alla stessa maniera, nel giardino

⁴⁹ BETTO 1992, p. 310.

⁵⁰ FORTUNATO 2019, p. 18 (*ebook*).

⁵¹ Guido, spiega Mario Fortunato nel corso delle pagine di *Noi tre*, è un artista tedesco trapiantato in Italia, amico in comune di Mario e Pier Vittorio. Entrambi erano stati, in realtà, innamorati di lui e avevano intrattenuto con lui una breve relazione. In seguito, inoltre, egli aveva avuto una storia anche con l’altro amico dei due autori e protagonista del libro di Fortunato, cioè Filippo Betto. Questa figura, inoltre, si rivela particolarmente importante in quanto proprio a lui si ispira Erik, il secondo fidanzato del protagonista di *Pao Pao* durante l’anno di naja. (Cfr. *ivi*, p. 17-31, 165).

subacqueo di Guido, io e Pier ci aggiravamo nervosi con i nostri bicchieri colmi di gin and tonic – pur sempre dei liquidi – senza parlare con nessuno dei tanti ospiti, e non riuscendo a individuare uno scoglio a cui ancorarci. Lo trovammo sotto forma di due sedie sdraio, in un angolo appartato della famosa selva. Ci sedemmo uno a fianco all’altro, finalmente placati, rivolgendoci qualche occhiata veloce, ma senza venir meno alla nostra propensione ittica, e cioè tacendo. [...] A ogni modo, vittime di due diverse ma convergenti forme di quello che di solito chiamiamo imbarazzo, ce ne restammo seduti e silenziosi a osservare gli altri divertirsi. Non ci dicemmo neppure i nostri nomi. Niente. Di tanto in tanto ci alzavamo solo per servirci un altro drink.⁵²

Con questa citazione, lunga ma necessaria, di *Noi tre*, di Mario Fortunato, ci si può fare un’idea di quanto era difficile per Tondelli fare il primo passo, spesso in un contesto in cui neanche l’altra persona sembrava pronta a farlo al posto suo. Lo scoglio della timidezza, difficile da superare soprattutto nella giovane età a cui fa riferimento questo estratto, gli avrebbe impedito di conoscere una delle persone a lui più cara (ed in effetti dopo quel primo incontro ci volle ancora del tempo affinché i due riuscissero finalmente ad entrare in contatto in maniera stabile).

Anche le rare volte in cui Tondelli riusciva ad esporsi e a fare il primo passo, tale atto avveniva in modo curioso, particolare, certamente memorabile. Un caso interessante giunge dalla testimonianza di Fernanda Pivano inserita in *Panta*. La scrittrice si trovava a cena fuori con un’amica quando avvenne la seguente scena.

Ad un certo punto il cameriere mi ha portato un biglietto sul quale c’era scritto: “Io sono un giovane autore, ma i miei libri sono già usciti, tuttavia vorrei conoscerla perché ho letto le cose che ha scritto. Se vuole vedere chi sono, guardi alla sua destra”. [...] A questo punto mi è arrivato un secondo biglietto che diceva, più o meno: “No, mi sono sbagliato, non doveva guardare alla sua destra, ma alla sua sinistra”. Mi sono voltata a sinistra e c’era questo bel ragazzo, che era Pier, con i suoi due metri di altezza. Allora gli ho sorriso, l’ho invitato, gli ho detto “Venga...”.⁵³

L’iniziale timidezza venne superata, in questo caso, da un *escamotage* veicolato dalla scrittura che permise la nascita di un’amicizia, una delle tante di cui si circondò l’autore e che venivano riunite dai *party* organizzati nell’appartamento milanese di Via Abbadesse, un luogo di ritrovo ricordato da molti conoscenti e amici dell’autore. Alle feste, inoltre, prendevano parte anche scrittori di spicco, come Tabucchi e Del Giudice: questo esempio è utile a rendere l’idea di quanto variegata e ampia fosse la cerchia sociale

⁵² FORTUNATO 2019, pp. 17-18 (*ebook*).

⁵³ PIVANO 1992, p. 275.

di Pier Vittorio Tondelli negli anni che precedettero la sua lunga malattia, che lo portò ad isolarsi sempre di più e ad apparire in pubblico sempre più raramente, fino al ritorno a Correggio, la città natale, dove morì, circondato solo dai suoi familiari.

Partendo dal presupposto, già evidenziato in precedenza, che Tondelli amava osservare la società da un punto di vista privilegiato, caratterizzato dalla prossimità, sembra quasi che il fine ultimo di queste feste fosse avere la possibilità di analizzare una serie di modelli sociali e individuali che gli fossero di ispirazione per la sua scrittura: è stato lui stesso a raccontare, in un'intervista, quanto lo divertisse narrare eventi affollati, come *party*, concerti e altri raduni collettivi. Importante è, infatti, per Tondelli, la posizione dello scrittore nei confronti della società e ne dà una chiara definizione nell'intervista di Michele Trecca, realizzata per la *Gazzetta del Mezzogiorno* nel 1989:

La scelta artistica, infatti, implica la necessità di vivere nei confronti della realtà in modo un po' distaccato. Quando ne parli, la realtà non la vivi per cui sei sempre un po' dentro e un po' fuori: in un mondo separato com'è appunto quello della letteratura. [...] Prima pensavo che lo scrittore dovesse essere più buttato nel mondo, nella vita. Oggi, invece, penso che debba essere più appartato. Almeno credo. Forse perché ormai ho superato i trent'anni.⁵⁴

Il binomio costituito da eventi mondani e vita appartata, dunque, si rivela fondamentale per uno scrittore, il quale deve essere parte della società non tanto come protagonista, bensì, come si è detto in relazione alla figura di Tondelli, come osservatore esterno: una sorta di studioso che poi, nei suoi libri, racconti ciò che ha saputo analizzare. Ed in effetti, in questa ottica, la solitudine per lui è necessaria: vissuta come una conquista, si riflette anche nel suo ultimo romanzo, nel quale tra le tematiche si trova anche l'impossibilità per uno scrittore di avere rapporti umani stabili. Essa è un pegno da pagare per un autore, ma anche conseguimento, poiché in una società che sempre più si raduna per evitare la solitudine, lo scrittore riesce ancora a fare i conti con sé stesso, diversificandosi dagli altri anche in virtù di questa capacità. La motivazione intrinseca in questo allontanamento dalla società viene rivelata da un'altra intervista, nella quale Tondelli puntualizza nuovamente la necessità di solitudine per un autore, che deve essere partecipe della realtà senza intervenirevi direttamente. Per dirla con le sue parole, «anche

⁵⁴ PANZERI 2021, p. 306 (ebook).

il più mondano rappresentante della categoria ha sempre bisogno di allontanarsi dagli altri per riflettere e produrre»⁵⁵.

La timidezza dell'autore emiliano sembra andare di pari passo proprio con questa necessità di isolamento. Egli, da sempre riservato riguardo la sua vita privata, era solito rispondere in maniera molto evasiva alle domande che riguardavano la sua sfera personale.

Tondelli è timido e glissa abilmente quando gli si chiede di puntualizzare quanto la vicenda del romanzo sia autobiografica.⁵⁶

L'impressione che si ha riguardo a questo scrittore è che sia quasi impossibile che un giovane così riservato e, in qualche modo, pudico nel suo modo di porsi verso l'esterno, abbia scritto un'opera coraggiosa e al centro dello scandalo come fu, all'altezza della sua pubblicazione, *Altri libertini*. D'altra parte, tuttavia, forse solo una persona come lui poteva avere in sé l'ardire di offrire quest'opera come opera d'esordio, poiché in lui, così chiuso in sé stesso, viveva anche una necessità impellente di dire le cose, di scriverle, che superava anche la sua riservatezza. In un'intervista rilasciata a Fulvio Panzeri nel 1989 e successivamente inserita nella raccolta *Il mestiere di scrittore*, Tondelli aveva, infatti, dichiarato:

Scrivere è un modo di fingere che le censure non esistano. È un processo che porta a dire le cose e nello stesso tempo a farti vergognare di averle dette. Eppure, resiste il bisogno di dirle comunque perché c'è una compensazione di libido e di piacere: è la complessità di questo meccanismo che provoca appunto l'imbarazzo dell'esporsi, anche se si è legati ad esso.⁵⁷

La particolarità della scrittura di Tondelli, autore così discreto, le cui parole furono parte di una vicenda di pubblico dominio⁵⁸, era legata proprio al binomio tra la sua

⁵⁵ PANZERI 2021, p. 348.

⁵⁶ *Ivi*, p. 346.

⁵⁷ *Ivi*, p. 445.

⁵⁸ Ci si sta riferendo, in questo caso, al sequestro di *Altri libertini* pochi mesi dopo la sua pubblicazione e al successivo processo, avviato con lo scopo di ritirare anche tutte le copie del libro già vendute. L'ordinanza di sequestro rilasciata dal Procuratore Generale dell'Aquila, Donato Massimo Bartolomei, riportava la seguente motivazione: «Per il suo contenuto luridamente blasfemo e 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 e il disprezzo della religione cattolica» (OPERE I, p. 1112). In seguito a tale ordine, nel 1981 a Mondovì (CN) si tiene il processo con rito direttissimo, nel quale l'accusa chiede tre mesi di reclusione e il pagamento di una multa per Tondelli e l'immediata confisca di tutte le copie già vendute del libro confiscato. I giudici decidono di assolvere

timidezza e la mancanza di censure dell'atto di scrivere. Per dirla con le parole di Mario Fortunato, «la sua timidezza servì al lettore per liberarsi della propria»⁵⁹. Essendo a conoscenza di questa sfaccettatura del carattere dell'autore, inoltre, sembra quasi ironico che il suo esordio, per quanto destinato al successo sia di pubblico che di critica, sia legato allo scandalo di un processo per oscenità. Eppure, per sua stessa ammissione, l'autore emiliano fa notare che «i timidi, per parlare al mondo, hanno bisogno di passare attraverso lo scandalo o un grande clamore»⁶⁰.

Mario Fortunato, in effetti, indica nel primo scandalo l'inizio di una tendenza equivoca che continuerà a seguire Tondelli fino alla sua morte, ovvero quella di «ricevere una grande attenzione dagli altri, ma per i motivi sbagliati»⁶¹. Questa particolare considerazione torna utile anche per la questione di cui si tratterà in seguito, poiché ad essa fu riservata una grande attenzione, sebbene Tondelli cercasse di ridurre la presenza ad un tratto della personalità né più né meno importante di altri.

3.1.1 Un percorso introspettivo: il dissidio tra tensioni del corpo e dell'anima.

In un'ottica diametralmente opposta alla sua ricerca di scandalo per emergere come autore, dunque, Tondelli tendeva ad essere molto riservato sulla sua vita privata. Quando gli si chiedeva qualcosa che lui non era interessato a dire, semplicemente sviava il discorso, prendendone le redini e riportando l'attenzione sugli argomenti di cui era intenzionato a parlare.

L'autore considerava l'attenzione dedicata alla sua omosessualità, così come quella riservata a quel particolare connotato delle sue opere, completamente superflua, e tendeva ad esprimere spesso, con una certa convinzione, la seguente considerazione:

Siamo tutti uguali di fronte all'amore. Amiamo tutti allo stesso modo.⁶²

Il fine delle sue parole era quello di normalizzare una tipologia di amore che certamente gli apparteneva, ma che in ogni caso non doveva essere etichettata come

l'imputato, spiegando che, nonostante l'utilizzo di bestemmie e di termini volgari, il turpiloquio non era fine a sé stesso, dunque il fatto non sussisteva. (Cfr. *Ivi*, pp. 1112-1116)

⁵⁹ FORTUNATO 2019, p. 17 (*ebook*).

⁶⁰ PANZERI-PICONE 1997, p. 60.

⁶¹ FORTUNATO 2019, p. 15 (*ebook*).

⁶² PANZERI 2021, p. 318 (*ebook*).

diversa o altra rispetto all'eterosessualità: l'amore non è altro che amore; chi siano gli attori della relazione passa in secondo piano.

Io penso che l'omosessualità non sia un problema se non per quelli che proprio vogliono che lo sia. Non se ne uscirà mai se si passa il tempo a spiegarla! I problemi sono gli stessi per tutti in amore, in amicizia, nelle relazioni fra due persone.⁶³

Il focus, dunque, non deve essere posto sull'orientamento sessuale della relazione, bensì su tutta la serie di conseguenze positive o negative che il soggetto si trova ad affrontare in quanto essere umano che si relaziona con gli altri.

L'eccesso di attenzione dedicato all'omosessualità di Tondelli viene evidenziato e fortemente criticato anche da Furio Colombo che, partendo dal caso specifico dell'autore, opera un'interessante riflessione sulla questione degli autori omosessuali. Si chiede, cioè, perché si tende a dimenticarsi o, per meglio dire a fingere di dimenticarsi, dell'omosessualità di Pasolini, mentre a quella di Tondelli viene riservata ogni attenzione? Differentemente da quanto accadeva per il riguardo dedicato all'orientamento sessuale dell'autore emiliano, infatti, nel caso in cui qualcuno osasse criticare Pasolini per la sua omosessualità, Colombo sosteneva quanto segue:

Noi tutti intervenivamo per dire: qui si parla dell'artista e basta. È un grande artista, rispettatelo.⁶⁴

La diversità di approccio è data, dunque, sia da una minor celebrità di Tondelli rispetto a Pasolini, sia da un cambiamento sostanziale nella società: se prima si evitava proprio di considerare l'orientamento sessuale di un autore, in quel particolare momento storico, durante il quale l'omosessualità assume dei connotati politici, la letteratura non può che accogliere tale caratteristica, non senza celebrarne la diversità e, dunque, ponendo su di essa l'obiettivo. Si lancia dunque un messaggio sbagliato, rendendo l'aggettivo "gay" un'indicazione di fruizione speciale, non destinata a chiunque, sebbene non sia così, perché, come spiega Colombo, «l'artista gay, da Mapplethorpe a Tondelli, non ha altro pubblico che non sia *tutto* il pubblico»⁶⁵. Di conseguenza, l'opera di Tondelli non può che essere parte di un patrimonio culturale comune, perciò non bisogna trattarla come se fosse una sezione a parte, non fruibile, non comprensibile a tutto. Nonostante questo,

⁶³ PANZERI 2021, p. 127 (*ebook*).

⁶⁴ COLOMBO 1992, p. 243.

⁶⁵ *Ivi*, p. 246.

però, è essenziale tenere presente che le ricezioni da parte del pubblico possono essere diverse e, in alcuni casi, in contrasto con l'idea di un'opera che si adatti a tutto il pubblico. Tuttavia, si ritiene necessario sottolineare che sarebbe quantomeno importante tenere in considerazione l'opinione dell'autore a riguardo, il quale aveva ripetuto più volte di non credere nell'esistenza di una scrittura, e dunque una letteratura, specificatamente omosessuale⁶⁶ e che, dunque, desiderava per i suoi romanzi un pubblico ampio e variegato che non lo stigmatizzasse in una categoria particolare sulla sola base del suo orientamento sessuale.

Il discorso riguardante l'omosessualità in Tondelli si carica di un'ulteriore complicazione, ossia l'inevitabile legame che ha, per l'autore, con la sua spiritualità. Caratterizzato da una forte fede cristiana, egli desiderava vivere entrambi questi aspetti della sua vita, sebbene sembrassero apparentemente incompatibili. Da una testimonianza di Matteo B. Bianchi, inserita nell'opera *Caro Pier* a cura di Enos Rota, si ha notizia che Tondelli frequentasse degli incontri organizzati da un'associazione gay di ispirazione religiosa, durante i quali venivano approfonditi alcuni aspetti del complesso rapporto che intercorreva tra omosessualità e fede cattolica. L'argomento gli era molto caro e, da riflessioni fatte sia a voce con gli amici, sia tramite la stesura dell'ultimo romanzo, traspariva una forte sensibilità rispetto al legame tra questi due aspetti della sua vita privata che tanto apparivano in contrasto tra loro.

[...] lamentava il fatto che nella nostra cultura non esistesse ancora una parola per descrivere colui che perde il proprio compagno, un termine che potesse equivalere a quello di "vedovo"⁶⁷. Tacere certe espressioni, diceva, era un tentativo di negarne l'esistenza.⁶⁸

La fonte della sua sofferenza, in sostanza, era il fatto che non sembrava ci fosse dialogo tra le due parti e che, anzi, l'esistenza di una delle due implicasse la sparizione dell'altra.

⁶⁶ In un'intervista di Enrico Regazzoni a proposito del romanzo *Rimini*, si era verificato il seguente scambio di battute: «[Domanda] Sì, ma due di questi tre momenti sono di eterosessualità. Tu una volta avevi una scrittura gay "dichiarata". Che fine ha fatto?

[Risposta] Sul fatto della scrittura gay, non sono d'accordo. Ho sempre ripetuto, fino alla nausea, che non credevo nell'esistenza di una scrittura omosessuale.» (PANZERI 2021, p. 175 *ebook*)

⁶⁷ Inevitabile è, in questo caso, pensare alla lunga riflessione di Leo in *Camere Separate*, relativa proprio al fatto che, in caso di perdita del compagno, non esiste un termine per descrivere la condizione di chi resta e non esiste nemmeno alcun riconoscimento legale senza la presenza di un vincolo matrimoniale.

⁶⁸ ROTA 1995 p. 20.

In verità, come chiarisce Guglielmo Pispisa, il dissidio interiore di Tondelli è molto più profondo di quanto possa apparire ad una prima analisi. Egli, infatti, era un credente convinto, che aveva fede anche nell'istituzione ecclesiastica⁶⁹, ma ciò non significava che avesse rinunciato alla pratica della sua sessualità, nonostante l'opposizione della Chiesa a tale orientamento sessuale.

Il Tondelli credente non si limita dunque ad avere fede in Dio; egli crede anche nella Chiesa, vi confida come istituzione, trova ristoro nella pratica dei suoi rituali, ed è da qui che muove il disagio di sentirsi scisso nel profondo della sua natura più intima fra le tensioni del corpo e quelle dell'anima.⁷⁰

Avere chiara la profondità di questo conflitto interiore è utile a un approccio critico più completo alla figura di Tondelli: da un lato, infatti, non bisogna affrettarsi ad inserirlo nella categoria della cultura omosessuale, in quanto l'autore per primo se ne discosta; dall'altro lato, invece, l'attaccamento dell'autore alla fede cristiana non deve far figurare Tondelli «come un gay represso che ha rinnegato la cultura gay in nome di una fantomatica e irraggiungibile cultura universale dietro la quale avrebbe celato la mancanza di accettazione della propria condizione»⁷¹.

⁶⁹ Distaccandosi, perciò, da quei credenti illuministi che avevano fede in Dio ma rinnegavano la Chiesa, ai quali fa riferimento Pierre Riches, un frate amico di Tondelli e al quale è ispirata la figura di Padre Anselme in *Rimini*, in una delle conversazioni raccolte in un saggio a cura di Massimo Canalini.

⁷⁰ PISPISA 2013, p. 96.

⁷¹ *Ivi*, p. 97.

3.2 Per pura generosità.

Per poter parlare di questa particolare caratteristica di Pier Vittorio Tondelli è opportuno partire da un presupposto fondamentale, suggerito da Mario Fortunato in un'intervista riguardante l'opera *Noi tre*, ovvero che «la letteratura non è altro che generosità»⁷².

Lo scrittore correggese ha dimostrato di averne molta, non considerando solo i suoi successi personali, ma cercando di aiutare nuovi autori, i *giovanissimi*, come li definiva, ad avere successo nel mondo della letteratura. Egli stesso disse: «Considero parte importante del mio lavoro di scrittore fornire ai ragazzi uno strumento valido per pubblicare»⁷³.

Per realizzare questo suo obiettivo, era necessario distinguere gli autori giovani e gli autori esordienti, poiché non sempre le due categorie corrispondevano. Per questo impose un limite d'età da rispettare in modo ferreo: da qui la nascita di *Under 25*⁷⁴, un progetto che ha fornito l'opportunità a tanti autori di emergere. In un panorama editoriale scettico verso gli scrittori più giovani com'era quello degli anni Ottanta e Novanta, infatti, il progetto ideato da Tondelli aveva offerto «uno strumento praticabile agli esordienti, ai giovani autori, magari anche a qualcuno che non scriverà mai più»⁷⁵, incrinando l'atteggiamento chiuso delle case editrici nei confronti della nuova generazione. Non solo, quindi, è stato possibile per i giovani selezionati nelle varie antologie dedicate al

⁷² BERGERO 2016, articolo online.

⁷³ CARNERO 2018, p. 169 (*ebook*).

⁷⁴ *Under 25* era un progetto editoriale curato da Pier Vittorio Tondelli a partire dal 1985, il cui obiettivo era fornire ai giovani – il venticinque indica, appunto, il limite massimo d'età imposto ai partecipanti – uno strumento per raccontarsi «senza aver la presunzione di volersi costruire scrittori» (UNDER 25 1992, p. 185). In seguito alla proposta, pubblicata su diverse riviste, di inviare racconti che parlassero della nuova generazione, Tondelli riuscì a raccogliere circa quattrocento dattiloscritti, dai quali vengono selezionati quelli di undici autori (Cfr. CARNERO 2018, p. 175 *ebook*). Questi testi evidenziano sostanziali differenze tra i giovani degli anni Settanta, coetanei di Tondelli, e quelli degli anni Ottanta che, secondo quanto viene scritto in *Un weekend postmoderno*, «sembra[no] non conoscere la perversione e gli abusi delle droghe e del sesso» e dunque offrono «racconti dai toni più tenui, dove la disperazione, se c'è, si stinge nelle sfumature della malinconia, o esplose nell'ironia e nel comico» (OPERE II, pp. 694-695). Dal sottotitolo della prima pubblicazione, «La prima inchiesta letteraria sui ragazzi italiani nati dopo il 1960, in tredici racconti inediti sulla realtà giovanile di questi anni», si può inoltre cogliere la natura sociologica della ricerca tondeggiana: l'autore, infatti, non si pone solo come scopritore di talenti, ma anche come investigatore delle abitudini e dei pensieri della nuova generazione. Inoltre, Fulvio Panzeri sottolinea come la pubblicazione dei racconti non dovesse essere considerata l'obiettivo del progetto. Essa, piuttosto, rappresentava un banco di prova per coloro che desideravano emergere nel mondo della scrittura. Egli, infatti, in «Panta» del 1992 ha scritto: «[La pubblicazione] diviene la verifica finale: la possibilità di confrontarsi con la pagina scritta, con il giudizio di un possibile lettore, con i meccanismi della comunicazione. È l'atto finale, non il fine del progetto» (*Ibidem*).

⁷⁵ ROMAGNOLI 1992, p. 201.

progetto pubblicare anche opere in autonomia, ma anche coloro i quali non erano stati inseriti in *Under 25* erano riusciti a farsi strada attraverso la breccia generata dal progetto tondelliano, avendo accesso alla possibilità di emergere nel panorama letterario.

La generosità dell'autore, tuttavia, non emerge solo dall'idea di raccogliere i racconti dei nuovi scrittori in antologie, bensì anche dal seguire in prima persona la rielaborazione degli scritti in seguito a correzioni e aggiustamenti di vario tipo. Tali revisioni, inoltre, non dovevano essere lette solo in una chiave puramente estetica, bensì fornire dei veri e propri consigli di stile, quasi come fossero delle lezioni da tenere a mente per il futuro, come è successo nel caso di Gabriele Romagnoli, il quale, nel numero di *Panta* dedicato a Tondelli in seguito alla sua morte, ricorda quanto gli insegnamenti dell'autore gli furono utili anche per la stesura di altre opere, che andavano oltre il testo utilizzato nel progetto *Under 25*.

Inoltre, lo stesso Romagnoli fornisce un'importante lettura della figura di Tondelli come editore dei giovanissimi:

C'era [...] tanta generosità in *Under 25* da essere a volte incompresa, scambiata per qualcosa di mistificatorio, certo più diffuso e spiegabile. Credo fosse qualcosa di più, era lo sguardo di un uomo nudo, in piedi sull'orlo dell'abisso, sul punto di precipitarvi, che ci indica che sul fondo, da qualche parte, qualcosa luccica.⁷⁶

È necessario notare, inoltre, come questo progetto risulti essere una scommessa sui nuovi autori: il laboratorio *Under 25* offriva agli esordienti degli ultimi anni Ottanta e degli anni Novanta uno strumento inedito per raccontarsi, evidenziando anche l'interesse di Tondelli per il mondo giovanile, con «i suoi riti e i suoi disagi»⁷⁷, puntando tutto su voci inedite e linguaggi nuovi, per raccontare dunque una nuova generazione. L'obiettivo ultimo era, quindi, compiere la stessa operazione effettuata dall'autore con le sue prime opere, ma guardando ad una ancora acerba generazione di scrittori, perché solo loro potevano raccontare l'evoluzione dei nuovi giovani nel mondo. Anche per questo motivo, che segna una continuità rispetto alle altre opere dell'autore, è bene considerare le antologie del progetto *Under 25* come parte integrante e non secondaria dell'attività di Tondelli.

⁷⁶ ROMAGNOLI 1992, p. 202.

⁷⁷ BUGARO 1992, p. 197.

Al vertice del laboratorio dedicato ai giovanissimi, poi, si colloca il progetto *Mouse to mouse*, ovvero una serie editoriale dedicata a «esplorare quei territori culturali non immediatamente riconducibili alla letteratura e alle sue pratiche [...]. Cerca quindi le narrazioni nel mondo della moda, della pubblicità, delle arti figurative, dello spettacolo, del rock...»⁷⁸: questo per rendere conto dell'importanza della scrittura in una società in continuo cambiamento e di come questa pratica sia necessaria per coloro che, in tutti i settori, vogliono trovare la verità, vivendo dunque la scrittura nello stesso modo in cui Tondelli la viveva, espletando con sincerità le caratteristiche del mondo che si sceglieva di raccontare.

A causa della morte dell'autore, di questa serie editoriale furono pubblicati solo due libri, sebbene Tondelli ne avesse previsti molti altri, con una particolare attenzione alle opere elaborate dai giovani partecipanti alle antologie del progetto *Under 25*.

I due autori pubblicati hanno lasciato importanti testimonianze riguardo alla generosità dello scrittore, per il suo modo di porsi, per come si esponeva in favore degli altri, eludendo la sua timidezza e la necessità di solitudine per poter lasciare un suo personale testamento letterario, non solo tramite le sue opere, ma anche tramite una nuova generazione di scrittori che seguissero le sue orme. Tutto il suo lavoro, dunque, sia per quanto riguardava il progetto *Under 25*, sia per quanto concerneva la pubblicazione della raccolta *Mouse to mouse* aveva uno scopo ben delineato e chiarito da Gabriele Romagnoli nel suo articolo in *Panta*:

Non è una ricerca di “voci”, ma della voce di uno spicchio generazionale.⁷⁹

La ricerca di nuovissimi autori, infatti, non era solo una caccia ai talenti, bensì la necessità di trovare gente disposta a raccontarsi e a narrare le sue storie con una “sincerità” che aveva contraddistinto Tondelli per primo. Seguiva, poi, una fase di revisione che, soprattutto nel caso di *Mouse to mouse*, avveniva a tu per tu con lo scrittore correggese, che dunque si occupava degli autori da lui scelti in maniera attiva, guidandoli e rendendoli indipendenti all'altezza della pubblicazione del primo romanzo.

E poi aveva questa vocazione straordinaria di aiutare veramente le persone in cui credeva.⁸⁰

⁷⁸ PANTA 1992, p. 205.

⁷⁹ ROMAGNOLI 1992, p. 200.

⁸⁰ DE MARTINO 1992, p. 210.

L'aiuto di cui parla Gianni De Martino derivava da una pura passione, con un guadagno minimo, di certo non comparabile all'attenzione e al tempo che dedicava alle riletture e alle revisioni: di Tondelli, l'autore in questione ricorda quel suo darsi per gli altri senza interesse personale, solo per amore della letteratura e dell'amicizia. Se ne evidenzia, quindi, una forma di generosità particolare, che non solo punta sulla formazione di nuovi scrittori, bensì anche sulla costruzione di un vero e proprio rapporto di fiducia reciproca, divertimento e affetto, che aveva contraddistinto anche il legame tra Tondelli stesso e il suo primo editore, Aldo Tagliaferri⁸¹. Anche Palandri fa riferimento alla capacità dell'autore correggese di darsi con una certa generosità e, soprattutto, al fatto che non volesse «essere un maestro, solo un tramite [...]»⁸² per i nuovi scrittori raccolti da ogni settore culturale:

Ma credo che neppure Baricco⁸³ si rivolga con tanto entusiasmo alla provincia e ai giovani, convinto come Pier che ci sia una ricchezza di risorse umane che non viene colta dall'assetto editoriale italiano, già completamente assimilato dalle grandi conglomerazioni che puntano al best-seller come giocatori intorno a un tavolo della roulette, senza progetti culturali o linee di sviluppo riconoscibili.⁸⁴

⁸¹ Prima di essere un amico, Tagliaferri per Tondelli aveva rappresentato il primissimo editore, cioè colui presso il quale l'autore aveva svolto il suo "apprendistato". Del periodo iniziale della loro collaborazione, Tondelli in *Under 25: Presentazione* ricorda che la prima cosa che aveva imparato presso Tagliaferri «è stata quella di riscrivere» (OPERE II, p. 721): una lezione che a Tondelli è rimasta così impressa non solo dal continuare ad applicarla in tutte le sue pubblicazioni, ma anche da arrivare ad insegnarla ai giovani scrittori del progetto *Under 25*, in quanto lo scrittore, per giungere ad un'opera quantomeno soddisfacente, doveva passare per la riscrittura, la quale implicava l'allungamento del testo o, come fu nel caso di *Altri Libertini*, un accorciamento e, in realtà, uno stravolgimento strutturale che fu, per Tondelli, inaspettato. Dunque, Tagliaferri, per l'autore, fu prima di tutto un maestro. Non solo. Infatti, più volte lo scrittore aveva indicato come suo riferimento proprio l'amico e mentore Aldo, il quale rappresentava per Tondelli una delle poche persone di cui percepiva come necessaria l'approvazione. A riprova di ciò, è possibile indicare come riferimento una lettera inviata da Tondelli a Tagliaferri nel 1988, nella quale l'autore esprime una certa preoccupazione per il fatto che egli non fosse soddisfatto di qualcuna delle curatele pubblicate in contemporanea all'invio della lettera. Tondelli, infatti, scrive: «Tu sai quanto tengo in considerazione le tue opinioni e il fatto di non averti sentito mi induce a pensare che tu non sia molto soddisfatto» (CAMERE SEPARATE, p. 244). In effetti, da queste parole si evince che Tagliaferri rivestisse un ruolo di fondamentale importanza per l'autore, come amico ma anche come revisore e editore. Anche per questo motivo, è bene tenerlo presente, Tondelli continuerà a considerare Tagliaferri come un punto di riferimento sia sul piano lavorativo che affettivo anche dopo il passaggio dalla casa editrice Feltrinelli, per la quale Tagliaferri lavorava, a Bompiani.

⁸² PALANDRI 2005, p. 82

⁸³ Palandri, in questo caso, fa riferimento alla fondazione, da parte dell'autore, del progetto Holden, ovvero una scuola per giovani scrittori (si veda *Ivi*, p. 83).

⁸⁴ *Ivi*, p. 83.

Un esempio lampante, frutto della raccolta *Mouse to mouse*, è la figura di Elisabetta Valentini. Lei stessa, in una testimonianza inserita in *Panta*, racconta della sua collaborazione con Tondelli. Il primo incontro con l'autore, in particolare, colpisce perché è stato sufficiente, alla Valentini, per ritrovare il proposito, ormai abbandonato, di scrivere: anche da sola, questa informazione lascia trasparire quanto la figura di Tondelli rappresentasse un appiglio ed un modello per gli esordienti degli anni compresi tra la fine degli Ottanta e l'inizio dei Novanta.

Pier Vittorio era l'interlocutore prezioso, colui che sostiene, approva, alle volte contraddice, che entra nel testo con lucido fervore, che non lascia passare la frase inesatta o la parola debole. Con generosità e talento mi riconduceva a me stessa, trasmettendo quel senso di sacralità che aveva per lui la scrittura.⁸⁵

Le parole della Valentini, di fatto, sono solo un esempio di ciò che Tondelli aveva significato per questi scrittori, poiché lui per primo, a differenza dei suoi coetanei, si era fidato della generazione emergente, vivendo nel presente e per il presente, piuttosto che rifugiarsi nel passato della grande letteratura. Questa sua scelta riguardava sia la sua personale opera letteraria, basata su esperienze vissute e fatti più o meno autobiografici, sia il fatto di puntare a formare nuovi autori che sapessero raccontarsi allo stesso modo, condividendo con loro il suo tempo e donandosi completamente per la causa.

Anche Fernanda Pivano ne ricorda questa caratteristica, definendolo un atto di «pura generosità»⁸⁶. Se un uomo come Tondelli, legato più alla scrittura che alla vita stessa, riusciva a rinunciare a quell'attività per dedicarsi in maniera assoluta alla lettura e alla revisione di quei racconti che, ricorda Pivano, non gli fruttavano nulla, doveva per forza avere una vocazione per aiutare il prossimo come scrittore. Lo dimostra anche l'entusiasmo con cui si faceva cogliere dai progetti che riguardavano altri scrittori, come nel caso del progetto *Panta*, nel quale Tondelli, invitato alla collaborazione dall'ideatore Alain Elkann, si era gettato a capofitto, per dare il suo contributo attivo, scoprire talenti, regalare stimoli e ispirazioni ad altri scrittori della sua generazione e delle successive. Il tutto per pura generosità, la quale forse per certi aspetti poteva essere o risultare dispersiva.

⁸⁵ VALENTINI 1992, p. 224.

⁸⁶ PIVANO 1992, p. 277.

3.3 La sicurezza e la superbia positiva.

Le caratteristiche finora analizzate di Tondelli non devono trarre in inganno, non si deve cioè pensare che l'autore fosse insicuro, come ci si aspetterebbe da una persona timida, riguardo ai suoi scritti. Tondelli, anzi, ha da sempre dimostrato di essere fortemente legato ai suoi pezzi, di qualunque natura essi fossero.

Diventa opportuno, a questo punto, citare uno scritto di Umberto Eco, riguardante un Tondelli ancora nei panni di studente universitario. Eco, infatti, era stato insegnante di semiotica dell'autore presso il DAMS di Bologna. Commentando e criticando la tesina che l'autore gli aveva presentato in vista dell'esame, aveva avuto modo di verificarne l'assoluta sicurezza rispetto al suo scritto, che poi sarebbe rimasta anche per tutte le opere a venire. In sostanza, Eco lo aveva ripreso per l'utilizzo di alcuni termini che, nella stesura di un saggio di carattere semiotico, potevano risultare scorretti e, davanti a sé, si ritrovò una persona tutt'altro che disposta ad essere corretta.

Ma è lì che Tondelli non cedeva: a lui importava difendere il suo pezzo, e non riusciva a rendersi conto di come io non mi rendessi conto di quanto era geniale.⁸⁷

E lo difese, questo suo saggio, fino alla fine della discussione, pur dovendo accettare un ventinove che era sia un omaggio alla sua scrittura, ma «era anche una punizione per la sua *ybris*, perché ventinove è tutto meno che trenta»⁸⁸: l'orgoglio che prova Tondelli per ciò che scrive risulta quindi essere a tratti eccessivo, ma al tempo stesso non da persona testarda, bensì da «posseduto, evidentemente da Dioniso, ma da un Dioniso filtrato attraverso un corpo a corpo con Apollo [...], mi trovavo dunque di fronte a un doppio processo di distillazione. E siccome questa doppia distillazione si avviava a essere la ragione della sua vita, Tondelli non voleva avere l'aria di sconfessare il suo brano»⁸⁹. In ultima analisi, infatti, si ha l'impressione che la sicurezza di Tondelli in sé stesso non sia una casualità, bensì una sorta di dichiarazione d'intenti per il futuro: avrebbe fatto ciò che voleva, giocando secondo le proprie regole, e ce l'avrebbe fatta.

Fu sempre questo suo orgoglio a fargli rinunciare, ma solo in un primo momento, alla collaborazione con Feltrinelli per la pubblicazione del suo primo romanzo. Sebbene agli editori non piacesse, in un primo momento Tondelli non sembrava disposto a

⁸⁷ ECO 1992, p. 170.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

cambiarne la struttura del testo perché si riteneva soddisfatto così e, anzi, era deciso ad andarsene se non lo avessero voluto⁹⁰. Da ciò che testimonia l'autore, infatti, egli era convinto che sarebbe stato immediatamente pubblicato e che mai si sarebbe aspettato il lungo lavoro di *editing*, sotto la guida di Tagliaferri⁹¹, che aveva completamente stravolto il suo libro d'esordio.

Una vena d'orgoglio sicuramente si celava anche nel voler ignorare certa parte della critica, la quale, parlando di letteratura contemporanea, «non tenta di capire come un testo è fatto e che cosa vuol dire, ma che interviene con quelli che fondamentalmente sono i propri complessi d'inferiorità»⁹². In particolare, in un'intervista svolta con Fulvio Panzeri e inserita nel volume da lui curato nel 2021, *Viaggiatore solitario*, Tondelli esprime opinioni piuttosto forti contro una critica da cui non si sente capito, e lo fa con tutta la superbia positiva di chi sa di stare dalla parte giusta della storia. Ciò Tondelli che evidenzia è la mancanza, da parte dei giornalisti che scrivono di letteratura, di un apparato critico, di idee personali che vadano oltre il semplice insulto e giudizi incompleti che sfiorano l'insensatezza. Inoltre, colpisce che l'autore muova un'ulteriore richiesta, riguardante la forma in cui tali opinioni vengono redatte:

E poi vorrei delle critiche scritte bene, non con i soliti aggettivi e i soliti giudizi. E possibilmente scritte in un buon italiano.⁹³

Si demarca, quindi, una sorta di posizione di superiorità dell'autore rispetto ai critici, nel momento in cui questi non abbiano, o non utilizzino in maniera soddisfacente, gli strumenti adatti a formulare valutazioni riguardo le opere letterarie.

Ciò che emerge, in sostanza, è una tendenziale sicurezza di sé, con la quale Tondelli non solo risponde alle critiche che lo riguardano, ma si fa portavoce di un problema più grande, che riguarda i giornalisti inadatti a commentare le opere letterarie. D'altra parte, se le figure che lo giudicano sono inadatte, perché l'autore dovrebbe permettere loro di dubitare del suo operato, al posto di esserne fiero?

⁹⁰ Naturalmente poi ci fu un deciso cambio di rotta, che portò alla stesura di *Altri libertini*.

⁹¹ Si veda nota 81.

⁹² PANZERI 2021, p. 322-323 (*ebook*).

⁹³ *Ivi*, p. 509 (*ebook*).

4. Analisi della figura del personaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli.

4.1 Una categoria necessaria: il personaggio-uomo.

Per poter analizzare in maniera esaustiva i personaggi creati da Pier Vittorio Tondelli è necessario presentare una categoria particolare di figurante: il personaggio-uomo.

A suggerire l'analogia tra questa tipologia di soggetti e quelli presenti nella narrativa di Tondelli è Kombola Ramadhani-Mussa, la quale sottolinea come tale definizione, prodotta da Giacomo Debenedetti a proposito dei protagonisti dei romanzi di inizio Novecento, sia in realtà piuttosto attuale, al punto da adattarsi senza forzature alla letteratura dell'autore preso in esame.

Prima di elaborare considerazioni, tuttavia, risulta necessario fornire la descrizione di questa tipologia di protagonisti:

Chiamo personaggio-uomo quell'alter-ego, nemico o vicario, che in decine di migliaia di esemplari tutti diversi tra loro, ci viene incontro dai romanzi e adesso anche dai film. Si dice che la sua professione sia quella di risponderci, ma molto più spesso siamo noi i citati a rispondergli. Se gli chiediamo di farsi conoscere, come capita con i poliziotti in borghese, gira il risvolto della giubba, esibisce la placca dove sta scritta la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: si tratta anche di te.⁹⁴

Sono, dunque, soggetti molto più umani rispetto agli eroi ottocenteschi, caratterizzati dalle loro «incrollabili certezze»⁹⁵, poiché si fanno carico delle fragilità e delle contraddizioni portate alla luce dagli studi sulla psiche umana di inizio Novecento, protratti poi per tutto il secolo. Proprio a causa di questa continuità nelle ricerche sulla sfera psicologica, che nel Ventesimo secolo sembra diventare parte fondamentale della caratterizzazione dei personaggi per gli autori di opere letterarie, la definizione suggerita da Debenedetti risulta perfettamente adattabile anche ad opere successive a quelle analizzate nel saggio – cioè quelle di Tozzi, Svevo e Pirandello – tra le quali è possibile annoverare quelle di Tondelli.

A fornire un punto di partenza per l'analisi che si propone in questo capitolo è quel *si tratta anche di te*: la capacità, dunque, di un autore di realizzare personaggi così reali, ricchi di contraddizioni, di dubbi, di umanità, da poter essere lo specchio di cento,

⁹⁴ DEBENEDETTI 1988, p. 46 (*ebook*).

⁹⁵ RAMADHANI-MUSSA 2005, p. 455.

mille, altre persone, i lettori, che si rivedranno in ciò che viene narrato all'interno dell'opera. È ciò che succede, in misura e in maniera diversa, ai lettori dei romanzi di Tondelli. Lo racconta anche Ramadhani-Mussa nel saggio citato, parlando dei primi lettori di *Camere separate*:

Sappiamo piuttosto che coloro i quali lessero *Camere Separate* prima della pubblicazione piansero, ognuno dinanzi a passi distinti del romanzo, rendendosi conto che proprio in quella pagina si parlava di loro.⁹⁶

Generare opere nelle quali è possibile, per chi legge, identificarsi, è un'operazione sicuramente complessa, poiché presuppone la costruzione di personaggi-uomini che permettano di fornire una forma di riconoscimento esistenziale in grado di forzare il mondo del romanzo per riuscire ad iscriversi ed assimilarsi a quello reale.

In questo capitolo verrà analizzata la produzione narrativa di Pier Vittorio Tondelli, ponendo il *focus* sui personaggi per dimostrare quanto questi soggetti letterari fittizi nascondano una forte componente di realtà: sebbene essi siano, come ha ribadito più volte l'autore, personaggi di fantasia, essi potrebbero essere effettivamente inseriti nel mondo in cui Tondelli scriveva e viveva, poiché contengono dentro di sé tutta una serie di problemi, debolezze, complicazioni che li rendono umani.

⁹⁶ RAMADHANI-MUSSA 2005, p. 474.

4.2 *Altri libertini* e la generazione.

Comprendere i giovani che popolano *Altri libertini* presuppone la conoscenza del panorama sociale e culturale in cui si inserisce il romanzo. Un buon punto di partenza è offerto dall'opera *Settanta* di Marco Belpoliti. Infatti, nonostante il libro di Tondelli sia stato pubblicato nel 1980, le sue radici sono da ricercare nell'ambiente costituito dalla Bologna del DAMS di fine anni Settanta, nel quale l'autore si è formato. Ad emergere, in particolare, sono due nomi: Gianni Celati e Giuliano Scabia. Entrambi insegnanti al corso di Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, Celati e Scabia si sono rivelati fondamentali per i giovani scrittori e artisti che emergevano da quel particolare ambiente in quegli anni. Non solo Tondelli, dunque, sembra prendere spunto dalle loro lezioni per la sua scrittura, ma anche Palandri che, quasi contemporaneamente ad *Altri libertini*, pubblica *Boccalone* e Andrea Pazienza, fumettista che esordisce con un fumetto dedicato al personaggio *Pentothal* per il quale viene ricordato tutt'ora.

Questi nomi, sebbene a lungo andare abbiano imboccato strade diverse e abbiano avuto destini differenti, affondano le radici nello stesso movimento socioculturale: il Movimento Settantasette. Esso prende il nome dall'anno in cui l'Università di Bologna è stata occupata in occasione del Carnevale e, a questo proposito, ci si può servire della testimonianza di Belpoliti:

Nei giorni dell'occupazione dell'Università di Bologna, nel mese di febbraio del 1977, i muri si coprono di murali e di slogan, compaiono decine di pubblicazioni, molte informali, ma soprattutto la piazza antistante la zona universitaria diventa lo spazio in cui nascono iniziative spontanee: improvvisazioni teatrali, drammatizzazioni, spettacoli di mimi e di clown tutti inscenati dagli studenti del Dams.⁹⁷

Il Carnevale giovanile, della durata di qualche mese, che prende avvio da questa prima rivolta era stato considerato «più visionario che politico, più teatrale che militante»⁹⁸. Esso rappresenta, pertanto, una nuova, caotica forma d'arte: era il rifiuto del linguaggio razionale, delle espressioni logiche, in favore del *nonsense* e dell'improvvisazione.

Il simbolo di questi mesi di tumulti era Alice, la protagonista delle storie di Lewis Carroll. Dalla ragazza, infatti, prende il nome la stazione radio indipendente dedicata al

⁹⁷ BELPOLITI 2001, p. 264.

⁹⁸ *Ivi*, p. 265.

movimento, cioè Radio Alice, e di lei racconta il volume *Alice disambientata*, libro scritto ad opera del collettivo A/Dams e curato da Gianni Celati, il quale proprio nella prima pagina recita:

Alice compare ormai dappertutto. La vediamo nei film, per la strada, nei sogni, nelle manifestazioni di piazza. Durante gli avvenimenti di marzo a Bologna si diceva: Alice vola, Alice è nell'aria. Non è un simbolo, è una figura di movimento. Noi parliamo di figure, che sono cose diverse dai simboli. La bambina ci fa riconoscere un altro gioco possibile, un altro modo di circolare. In mezzo ai grandi sistemi la bambina circola a lato, come un non sistema. A lato dei giochi dei maschi. Circola tra casa, scuola, famiglia e grandi discorsi, sempre a lato dei protagonisti.⁹⁹

Alice è, dunque, la rappresentante dello spaesamento in quanto tema esistenziale e artistico, è la ricerca di un modo di esprimersi e di interpretare opere, canzoni, testi filosofici che si distacchi dalla logicità. Il volume a lei dedicato, infatti, rappresenta proprio la prova di una scrittura, spiega ancora una volta Belpoliti, «falso-ingenua, lirico-sentimentale, ma piena di sprezzature e di apparenti intemperanze»¹⁰⁰ che getterà le basi per diversi romanzi strettamente legati al movimento Settantasette, tra i quali emerge anche *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli. La lezione che si rivela necessaria per la stesura di un romanzo come quello preso in esame è, infatti, quella di Gianni Celati, il quale teorizza «una scrittura letteraria basata sul jazz, cioè aritmica e improvvisata»¹⁰¹, che trova i suoi fondamenti in Celine e nelle avanguardie storiche, e offre un testo saggistico che tratta temi complessi utilizzando «una lingua al limite del gergale, tanto da dare al lettore l'impressione di un libro che-si-fa-parlando, mentre in realtà è stato costruito con grande pazienza e talento»¹⁰².

È infatti noto che Tondelli, nell'elaborazione di *Altri libertini*, proprio sulla falsariga della lezione di Gianni Celati, e, secondo Tagliaferri, anche sotto l'influenza dell'opera di Arbasino, avesse fatto uso di un linguaggio e di uno stile che fosse «modellato [...] su parametri colloquiali e gergali»¹⁰³. Il romanzo, cioè, sembrava essere stato sottoposto ad un'operazione di *bricolage* che unisse almeno due caratteristiche dell'opera arbasiniana, ovvero un tono divertito e sarcastico che rende

⁹⁹ CELATI 2007, p. 13.

¹⁰⁰ BELPOLITI 2001, p. 269.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ TAGLIAFERRI 1992, p. 13.

«provvidenzialmente incerto e mutevole lo spazio tra l'Emilia e l'utopia, tra realtà effettuale e realtà sognata o mitizzata»¹⁰⁴ e il fenomeno dell'elencazione, che rappresenterà una costante anche in *Pao Pao*. Queste due caratteristiche stilistiche proprie della prima opera di Tondelli, dunque, forniscono una base testuale poi innestata da inserti dialettali e da un gergo contaminato dai media¹⁰⁵. Non solo, si fa anche un forte uso di intercalari giovanili come bestemmie e blasfemie e di un insieme di riferimenti sessuali ed erotici piuttosto spinti. In particolare, Tagliaferri spiega che «le bestemmie, più numerose di quanto oggi appaiano, furono oggetto di una potatura redazionale, accettata dall'autore *obtorto collo*»¹⁰⁶, proprio per evitare che si incappasse nella possibilità di avere problemi giudiziari. L'*editing* a cui era stata sottoposta l'opera, tuttavia, non fu sufficiente in quanto, come si è spiegato nel secondo capitolo della presente tesi, contro il romanzo fu effettivamente intentato un processo.

Chiarito il retroscena culturale e letterario a cui Tondelli fa riferimento per la stesura di *Altri Libertini*, è opportuno affrontare un'ulteriore questione, su cui la critica più volte si è soffermata: se sia, cioè, possibile considerare questo romanzo come un'opera generazionale e, se sì, fino a che punto.

Per rispondere, in primo luogo, appare necessario citare una porzione di testo tratta dal racconto *Altri Libertini*, da cui prende il nome il romanzo. Il frammento offre non solo la descrizione della stanza di Annacarla, una delle protagoniste del racconto, ma presenta anche «l'autoritratto, ironico e ammiccante, dei gusti culturali, delle abitudini e delle pose del giovane Tondelli e dei suoi amici, studenti universitari a Bologna negli anni a cavallo del Settantasette»¹⁰⁷:

E in quelle stanze piene di spot arancioni e paralumi violacei è successo un po' di tutto e non c'è nessun fricchettino che sia passato da queste parti che non abbia trovato ospitalità tra gli Oscar Mondadori sparsi qua e là e tutt'intera la collezione dei Classici dell'Arte Rizzoli impilata come pronta alla rivendita tra la collana grigiobianca di Psicologia e Psicoanalisi di Feltrinelli, gli Strumenti Critici Einaudiani e quelli di Marsilio e di Savelli un po' bistrattati in seconda fila accanto alle Edizioni Mediterranee e alla Biblioteca Blu e ai Centopagine e ai rari Squilibri, troppo pericolosamente accanto agli Adelphi e ai Guanda civettosamente sparsi accanto ai beverage; e

¹⁰⁴ TAGLIAFERRI 1992, p. 13.

¹⁰⁵ Si vedrà, infatti, che sono presenti, tra le altre citazioni a cantanti, canzoni, fumetti, opere letterarie.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 16.

¹⁰⁷ CARNERO 2018, p. 76 (*ebook*).

non c'è stato nessun precario capitato quaggiù a settembre a vendemmiare che non si sia stonato di tutti quegli incensi Made in India sempre accesi e sparsi, [...] così come non c'è stato nessun intellettuale della nostra provincia che qui non sia venuto a rovistare fra le centinaia di dischi e la selva dei posters e manifesti e gigantografie accatastate e usate come seggiole, oppure appesi alle pareti assieme alle sete e ai tappetini di cammello, come la foto di Carlos e Smith ancora riconoscibili all'Azteca di Città del Messico col pugno alzato e guantato di nero sul podio della premiazione, un gagliardetto dell'UCLA accanto a Mark Frechette e Daria Halprin spersi nel boro di Zabriskie Point e appena distinguibili sotto altri manifesti i capelli zizzeruti di Pierre Clementi nei Cannibali di Liliana Cavani, il viso spigoloso di Murray Head a confronto col pacato Peter Finch in Sunday, Bloody Sunday e appena la scritta Al Pacino in Panico a Needle Park e un guantone di Fat City e la città frontiera di The Last Picture Show, il ciuffo di Yves Beneyton nei Pugni in Tasca, quello di Giulio Brogi in La Città del Sole, Sotto il segno dello Scorpione, l'Invenzione di Morel e anche una foto di scena di John Moulder-Brown che abbraccia la sagoma di Jane Asher nella piscina di Deep End e un'altra di Taking Off, una di Joe Hill, una delle Quattro Notti di un Sognatore che lambisce il viso di Hiram Keller nel Satyricon di Fellini che un po' si confonde con le locandine del Fantasma del Palcoscenico e quelle di The Rocky Horror Picture Show e sopra due disegni di Ronald Tolkien comprati da Foyels dignitosamente rivestiti di vetro come il piccolo Escher e le fotografie che riempiono tuttaquanta la parete e per la maggior parte autografate come quella di Francesco Guccini, di Peter Gabriel, di Marco Ferreri ritratto per le giornate del cinema italiano il due di settembre del settantatré, Annacarla coi capelli sciolti e le spalle nude, Ferreri con una camicia bordata di pizzo sul davanti e poi ritratti scattati qua e là a convegni e simposi e seminari e convivi, giornate rassegne e dibattiti a cui nessuno in questi anni si è sottratto...¹⁰⁸

Questa lunga citazione offre un effettivo spaccato delle influenze culturali proprie della generazione a cui apparteneva Tondelli. La presenza di descrizioni e dettagli di contesto facilita al lettore l'operazione di individuare un quadro storico e sociale in cui inserire i fatti narrati e rende i racconti, e di conseguenza i personaggi, più realistici di quanto non siano già. I giovani che popolano il romanzo, infatti, sono lo specchio dei ragazzi cresciuti nello stesso ambiente che Tondelli ha avuto modo di osservare e descrivere da vicino, i quali, spiega Ramadhani-Mussa nel suo saggio *I personaggi-uomini nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, «sono esponenti di un'alterità sociale e psicologica, eroi così “sgangherati e sfigati” da divenire antieroi; ma è, infine, la gioventù in toto, soprattutto quella degli anni settanta, a vivere e sentirsi, senza possibilità di scelta oppositiva rispetto a quel suo collocarsi ai margini, bastonata dalla vita, in una posizione

¹⁰⁸ ALTRI LIBERTINI, pp. 151-153.

di reciproco rifiuto con le istituzioni, alle quali non può non ribellarsi.»¹⁰⁹. Si tratta, dunque, dei coetanei dell'autore, i quali vivono in prima persona le tematiche trattate nel romanzo ed evidenziate da Fulvio Panzeri nel numero 9 della rivista "Panta": «viaggi ad Amsterdam e Londra, droga, lotte studentesche, ricerca della propria identità, utopie di libertà»¹¹⁰.

La presenza di un certo retaggio culturale della generazione degli anni Settanta non è, naturalmente, sfuggita ai critici militanti, la quale ha più volte sottolineato la questione e ha avuto modo di discuterne con l'autore. Si è parlato a più riprese anche della possibilità che i racconti inseriti nel romanzo fossero, in una certa misura, autobiografici. Sulla questione si è espresso da subito Tondelli stesso, in maniera piuttosto peculiare:

È un libro nato da occasioni autobiografiche. Il mondo esiste nella mia testa ma poi c'è il nostro quotidiano, i nostri scazzi, queste vasche da fare in su e in giù per Correggio, i bar, gli amici, le osterie. *Altri libertini* è fatto di queste occasioni. Io ho sottolineato in maniera realistica personaggi, ambienti e trama. E poi, due maroni... ci ho aggiunto una lingua reale, non letteraria, cercando la comunicazione.¹¹¹

L'effetto che ne deriva è, dunque, verosimile: luoghi e avvenimenti sono reali, sono solo i figuranti ad essere fittizi¹¹², generando dunque un ambiente in cui per molti giovani è possibile rivedersi, identificarsi. L'innovazione dell'opera, rispetto ad altri romanzi che raccontavano le vicende giovanili, sta nel fatto che, spiega l'autore nell'intervista appena citata, «Nessuno racconta queste nostre storie e io ero innamorato dal fatto di voler raccontare storie del quotidiano»¹¹³.

Della possibilità di identificazione nei personaggi e negli avvenimenti narrati in *Altri libertini* parla anche Mario Fortunato in *Noi tre*, spiegando che lui stesso aveva ritrovato, nei racconti di Tondelli, qualcosa di familiare, una serie di riferimenti che sentiva gli appartenessero. Egli, infatti, sottolinea:

Soprattutto vi ritrovai i miei amici calabresi negli anni del liceo [...], le loro storie tossiche, la spinosa bellezza della prima gioventù. E per quanto, con tutte le mie forze, non volessi

¹⁰⁹ RAMADHANI-MUSSA 2005, p. 459.

¹¹⁰ PANTA 1992, p. 11.

¹¹¹ ORENGO 1980, p. 5.

¹¹² Forse sarebbe più appropriato parlare di figure universalizzate, poiché i soggetti inseriti nei diversi racconti non solo altro che degli esempi realistici delle persone che era possibile incontrare nei luoghi in cui i testi sono ambientati.

¹¹³ *Ibidem*.

riconoscermi in quel caleidoscopio di sentimenti e caratteri irrisolti, di spinelli, alcol scadente e altre catastrofi, per quanto desiderassi scrollarmi di dosso il passato recente e il piccolo mondo da cui provenivo, fu impossibile non riconoscere ai sei episodi che compongono il testo la sua forza espressiva: *Altri libertini* era ingenuo, ruvido, tenero e sboccato come i miei vecchi amici, come l'ambiente di cui avevo fatto parte e che volevo dimenticare, insomma come me.¹¹⁴

Il successo di questo libro, considerato da Fortunato indispensabile per i coetanei suoi e di Tondelli, lascia intendere che quello dell'autore di *Noi tre* non sia un caso isolato di immedesimazione: il fatto che qualcuno raccontasse con sincerità e senza mezzi termini la vita dei giovani di fine anni Settanta risultava essere una novità. Nessuno sceglieva di raccontare la storia degli sconfitti, quella che Palandri, in *Pier. Tondelli e la generazione*, definisce l'eresia. La storia narrata era sempre e solo quella dei vincitori, caratterizzata dalla presenza di movimenti idealistici duraturi, da sentimenti collettivi fondati su basi solide, dal legame con la patria. La spinta di *Altri Libertini*, invece, è di segno opposto, poiché «nei libri di Pier, la storia appare immobile e trascorsa, per vivere si può solo tentare di sfuggirne»¹¹⁵. Raccontare di chi vive ai margini della società, di quegli eretici che vogliono allontanarsi dal luogo di origine perché esso rappresenta un passato immobile, con delle regole alle quali «non ci si può che piegare, passivamente, senza riuscire a esserci»¹¹⁶: la ricerca di un'alternativa, il viaggio, altro tema fondamentale della poetica tondelliana, rappresenta il bisogno dei personaggi di Tondelli di trovare per sé stessi un futuro in cui emergere, un modo per sfuggire alla propria condizione. L'esito di questa ricerca, o meglio il suo fallimento, rappresenta, in ultima analisi, il fallimento del movimento Settantasette, il quale si sgretola in breve tempo, tornando relegato nell'utopia di una società diversa, migliore, ma altrettanto impossibile.

4.2.1 *Postoristoro.*

Per poter analizzare i personaggi presenti in *Altri libertini* è necessario procedere seguendo l'ordine in cui i racconti sono inseriti nella raccolta, poiché al susseguirsi dei diversi testi corrisponde anche un cambio nella tipologia di narratore e di focalizzazione nella narrazione. Per tale ragione, risulta fondamentale cominciare dall'inizio, ovvero dal

¹¹⁴ FORTUNATO 2019, p. 16 (*ebook*).

¹¹⁵ PALANDRI 2005, p. 7.

¹¹⁶ *Ibidem*.

racconto *Postoristoro*. Esso è ambientato nel bar di una stazione reggiana¹¹⁷ non meglio precisata: la scelta di mantenere una certa vaghezza nella definizione del luogo preciso in cui si sviluppa la narrazione, sebbene approssimativamente si riesca a collocarla nella provincia di Reggio Emilia, è legata all'idea di una tipologia di racconto nel quale ci si possa identificare, perché descrivendo quell'unico bar senza fornire dati specifici diventa possibile collocarlo ovunque e adattarlo alla propria realtà.

A non essere descritti nel dettaglio sono, poi, i personaggi, dei quali si conoscono solo alcune caratteristiche, perlopiù legate alla personalità, mettendo completamente da parte la sfera dell'aspetto fisico. I pochi dettagli estetici presenti servono non tanto a fornire una descrizione effettiva dei protagonisti del racconto, quanto più ad offrire una campionatura di tutte le diverse tipologie di soggetti che frequentano il Posto Ristoro. Si può incontrare, dunque, Giusy, un tossico del quale si sa solo che ha i capelli lunghi, il Bibo, un altro drogato che si distingue da altre persone solo per l'altezza¹¹⁸, la Molly, una probabile senzatetto di sessant'anni, e poi la Vanina, «una ragazzona di vent'anni [...] È gonfia e grassa e ha la pelle brufolosa e tanti puntineri che la sfigurano [...]»¹¹⁹. Poi c'è Liza, una giovane frequentatrice del locale probabilmente invaghita di Giusy, e, infine, i mafiosi guidati da Salvino e il Johnny, che rappresentano i nemici dei clienti di Posto Ristoro poiché, collocandosi ai vertici dello spaccio di stupefacenti, vivono meglio, hanno i soldi e possono manipolare e ricattare coloro che, a causa della tossicodipendenza, non hanno altra alternativa che sottostare a loro. Questi dati, come si è già detto, servono solo a dare un'idea della varietà dei soggetti che popolano il bar nel quale si sviluppa la vicenda: tali caratteri, poi, possono essere collocati in qualunque luogo, permettendo al lettore di riconoscere nella propria realtà un Giusy, un Bibo, un Johnny, oppure una vicenda simile, o, perché no, di identificarsi in fatti e persone narrati.

I figuranti del racconto sembrano possedere, ad una prima analisi, le caratteristiche del personaggio piatto idealizzato da Forster: non sono personaggi che riportano un'evoluzione, sono indissolubilmente legati a quell'unico luogo, al solo atto di drogarsi, di avere miseri rapporti sessuali in cambio di una dose, di procacciarsi i soldi per sanare i debiti derivanti dall'acquisto di sostanze stupefacenti. Appaiono bloccati in

¹¹⁷ «Dalla vetrata che accompagna il percorso [Giusy] guarda verso i binari, scorge i ragazzi che sui marciapiedi attendono di salire sulla littorina delle Reggiane [...]» (ALTRI LIBERTINI, p. 10).

¹¹⁸ «Giusy saluta storto. “Visto qualcuno?” / “Stasera solo quello lungo. Stava qui...”» (*Ivi*, p. 11).

¹¹⁹ *Ivi*, p. 21.

una dimensione di atemporalità e di coazione a ripetere, nella quale il pensiero del futuro, dell'evasione, esiste¹²⁰, ma al tempo stesso sembra irrealizzabile. Alla fine, infatti, si torna sempre al Posto Ristoro. È il caso, ad esempio, di Molly, della quale si racconta che ha provato ad andarsene rubando i soldi a Giusy, salvo poi tornare, dimostrando l'insuccesso della sua fuga.

Per comprendere meglio la mancanza di futuro degli «scannati del Postoristoro»¹²¹ è utile esaminare il caso di Giusy. Egli integra il futuro nella propria idea di tempo¹²², tuttavia si tratta un futuro irrealizzabile per due motivi. In primo luogo, la sua idea di avvenire «non corrisponde ai modelli proposti dal mondo esterno»¹²³: infatti, nella concezione di futuro di Giusy, l'unica modifica che sopraggiunge rispetto allo stile di vita del presente – caratterizzato dalla dipendenza, dalla povertà e dalla prostituzione¹²⁴ – è costituita dall'eliminazione della solitudine, che viene sostituita dal desiderio di trovarsi una moglie con la quale fare dei figli. In secondo luogo, inoltre, la realizzazione del sogno è impedita dal sopraggiungere di altri bisogni, più urgenti, come la stanchezza, la paura e un'indolenza che pare a tratti insormontabile. Giusy, inoltre, è strettamente legato al Posto Ristoro che, come accade per un girone infernale, sembra costringerlo ad una «tragica circolarità»¹²⁵, un continuo entrare nella stazione la sera ed uscirne la mattina successiva, senza possibilità di variazione, senza evoluzione, senza via di scampo.

Un personaggio ulteriore nella vicenda, poi, è rappresentato dal narratore. In questo caso, si può parlare di un narratore esterno e onnisciente, la cui voce, però, «appare in forma pura (cioè non contaminata dalle voci di altri personaggi), soltanto all'inizio e alla fine del racconto»¹²⁶ e può essere interpretato come un *noi*-narrante, che comprende tutto il gruppo degli sgangherati avventori di Posto Ristoro, in quanto esso non sembra porsi in una posizione di giudizio nei confronti dei personaggi, quanto piuttosto di solidarietà, familiarità con le situazioni e con i pensieri e le sensazioni del gruppo: a lasciar intendere questa caratteristica è il fatto che, gradualmente, la voce narrante si fonde

¹²⁰ «[...] perché primaoppoi qualcosa cambierà e sarò uomo e non me la farò più con tutti i porci lerci del postoristoro e troverò una donna e ci farò dei figli e mi sbatterò coi buchi fin che ho vene e soldi e un pezzo di culo da dar via, perché perché perché» (ALTRI LIBERTINI, p. 34).

¹²¹ *Ivi*, p. 19.

¹²² Si veda nota 116.

¹²³ KRIZOVA 1999, p. 57.

¹²⁴ Si veda nota 116.

¹²⁵ KRIZOVA 1999, p. 58.

¹²⁶ *Ivi*, p. 59.

con quella di Giusy, non perché il personaggio si sostituisca al narratore ma perché «il secondo ha il potere di leggere i pensieri del primo per una sorta di complicità sottintesa»¹²⁷. Questo succede a più riprese, mescolando non solo la voce narrante con quella dei personaggi, ma anche le voci dei vari figuranti tra loro, eliminando quindi i confini tra un soggetto e l'altro, in favore di un unico protagonista, il gruppo, poiché i vari personaggi sono privi di una propria soggettività e sono uguali di fronte alle difficoltà, alle dipendenze, ai nemici e alle autorità.

L'eliminazione dell'individualità dei personaggi simili tra loro, inoltre, sembra evidenziare anche le differenze che sussistono tra questi e il mafioso Salvino e lo spacciatore Johnny, i quali risultano esterni al *noi* narrante: nel corso del racconto, infatti, emergono giudizi negativi nei confronti di questi soggetti anche da parte del narratore, il quale, come si è detto, è schierato dalla parte dei tossicodipendenti, non giudicandone dunque lo stile di vita, quanto piuttosto rendendosi parte del loro gruppo. Succede, per esempio, quando il narratore stesso descrive Johnny come un essere innominabile, al suo arrivo al Posto Ristoro¹²⁸, oppure nel momento in cui, presentando Salvino, la voce narrante lo apostrofa come «fetente mafioso»¹²⁹.

Sempre a proposito dell'importanza della voce narrante, appare necessario sottolineare un'altra funzione di fondamentale rilevanza nell'economia del racconto, ovvero la trascrizione del discorso diretto libero che, secondo quanto spiega Krizova nel saggio citato, assume la forma di un «*discorso taciuto* (trattandosi di un discorso a cui è *impedito* di essere pronunciato ad alta voce)»¹³⁰: la capacità del narratore di palesare le parole non dette dai personaggi dimostra ancora una volta la complicità esistente tra i protagonisti e colui che narra la vicenda. Gli esempi di questo fenomeno sono sparsi in tutto il testo, spesso indicati dall'utilizzo del corsivo. Si riportano, di seguito, alcuni casi.

Il primo frammento è relativo al momento in cui Johnny fa il suo ingresso al Posto Ristoro e si accinge a parlare con Giusy dei debiti che il tossico ha nei suoi confronti.

¹²⁷ KRIZOVA 1999, p. 60.

¹²⁸ «In fondo la macchia chiara di un impermeabile. [...] Giusy bestemmia, fa per scendere dallo sgabello, l'impermeabile entra nel Posto Ristoro [...]» (ALTRI LIBERTINI, p. 15).

¹²⁹ *Ivi*, p. 21.

¹³⁰ KRIZOVA 1999, pp. 62-63.

Cazzo che vuole? Via, aria, che viene a fare questo imbecille al postoristoro, fra di noi che cazzo vuole il Johnny con il suo Burberrys sfarfagliante, diosanto che vuol sapere, *stanotte fottuto d'un partigiano Johnny che cazzo vuoi?*¹³¹

È interessante notare, nel passo citato, la differenza tra la prima parte, la quale riporta i pensieri del gruppo, di quel noi, filtrati attraverso gli occhi di Giusy, che è l'interlocutore di Johnny in questa scena, e la frase in corsivo che riporta sottoforma di discorso diretto libero una battuta che, probabilmente, Giusy avrebbe voluto dire a Johnny – e a questo proposito si noti l'utilizzo della seconda persona che offre il presupposto per una domanda diretta all'interlocutore – ma che non è stata pronunciata a voce alta.

Il secondo frammento, invece, è relativo al momento in cui Giusy si concede al mafioso Salvino in cambio di una dose di eroina.

Sono ora vicini, Salvino gli tasta il culo. Giusy si volta, si getta sotto. Stringe gli occhi. *E ora fetente d'un mafioso onnipotente fa pure quel cazzo che vuoi! Eccomi a te!*¹³²

Le parole in corsivo, in questo caso, danno l'impressione di essere soffocate tra i denti di Giusy, soggetto di questa azione. In sostanza, il narratore traduce ciò che il protagonista non avrebbe potuto dire a voce alta, diventando, spiega Krizova, «l'unico strumento di libera espressione concesso da Tondelli ai suoi personaggi, che nella loro misera condizione sociale sembrano aver perso una voce udibile»¹³³.

In poche parole, i personaggi di Postoristoro, seguendo la classificazione di Testa, possono essere considerati relativi, in quanto privi di soggettività e vivi solo nelle relazioni che tra di loro si sono instaurate, ma anche piatti, secondo la categorizzazione offerta da Forster, poiché in loro manca la capacità di crescere, di pensare un futuro che sia diverso dalla condizione in cui vivono, che risulta impossibile da evadere.¹³⁴ Si genera, cioè, una categoria nuova di soggetti, che vivono la loro relatività non tanto come spunto per un possibile sviluppo, quanto piuttosto come un'assolutezza di gruppo. Come i personaggi assoluti che dimostrano una totale chiusura verso l'esterno, anche il gruppo di tossicodipendenti di *Postoristoro* manifesta la medesima caratteristica, seppur introducendo la possibilità di una dimensione collettiva. Il gruppo, quindi, non

¹³¹ ALTRI LIBERTINI, p. 17.

¹³² *Ivi*, p. 30.

¹³³ KRIZOVA 1999, p. 63.

¹³⁴ Per le definizioni di queste categorie si faccia riferimento al capitolo 1.

rappresenta un insieme di soggetti destinati a mutare, bensì un unico personaggio assoluto.

Nel gruppo, nella rete di relazioni che costituisce il vero protagonista della narrazione, si può inserire, infine, il narratore, che raramente appare in forma pura, è strettamente legato al gruppo più debole, quello dei tossicodipendenti, e, occasionalmente, ne assume il punto di vista, rivelando in maniera ancora più evidente la sua solidarietà con il gruppo.

4.2.2 *Mimi e istrioni.*

Il secondo racconto di questa raccolta vede come protagonista un gruppo, Le Splash, composto da tre ragazze, Pia, Nanni e Sylvia, e un ragazzo, Benny. In questo caso, il luogo in cui si sviluppa la vicenda è definito, è «Rèz, cioè Reggio Emilia»¹³⁵, e le vicende del gruppo si svolgono in vari ambienti della città (osterie, discoteche, la stazione radio New Mondina Centroradio).

La narrazione, in questo caso, avviene in prima persona, tramite il punto di vista di Pia, la quale però narra le vicende in maniera collettiva e «la sua esperienza personale vale solo in quanto integrabile in quella del gruppo»¹³⁶. Ancora una volta, dunque, si evidenzia l'importanza dell'appartenenza ad un *noi*, riflesso della necessità della generazione degli anni Settanta di ritrovarsi con i propri simili, rifiutando di possedere un'individualità. Pia è compiaciuta di essere parte di quella generazione e questo è intuibile dal fatto che utilizza tutta una serie di riferimenti culturali propri dei giovani di quegli anni con uno scopo che va oltre la mera costruzione del personaggio, che anche in questo caso passa in secondo piano. Krizova, nel suo saggio, chiarisce l'effettiva utilità delle citazioni inserite nel testo:

Le citazioni inoltre richiamano i luoghi comuni di una generazione, contribuendo così a creare la complicità di chi scrive (e di chi legge) con il mondo narrato: avendo la stessa formazione culturale, tutti i partecipanti sanno decifrare il discorso apparentemente criptico.¹³⁷

Questa complicità con la generazione Settanta, che, come si è detto, era alla ricerca di una società tanto perfetta quanto utopica, si può leggere anche nel rifiuto delle Splash

¹³⁵ ALTRI LIBERTINI, p. 35.

¹³⁶ KRIZOVA 1999, p. 63.

¹³⁷ *Ibidem.*

di omologarsi al mondo degli adulti, con la conseguente opposizione al processo di crescita. La vita è solo quella del presente, non c'è un futuro, non è contemplato perché obbligherebbe il gruppo a rinunciare al proprio libertinaggio. Questa mancata maturazione influisce, poi, anche sul modo in cui le Splash si pongono rispetto ai discorsi più seri: la coscienza femminista e la vicinanza alla politica marxista sono presenti ma vissuti in maniera dissacratoria, ironica, smascherando un ulteriore rifiuto, quello di omologarsi ad un movimento ideologico.

In realtà, il modo in cui Pia apostrofa le persone e i luoghi che girano attorno alle Splash rivela una contraddizione: i componenti del gruppo, infatti, replicano i meccanismi della società di cui rifiutano i valori. Si riscontrano, quindi, l'emarginazione e il rifiuto del diverso di cui le Splash stesse sono vittime.

È possibile ritrovare questa dinamica, ad esempio, quando le protagoniste si trovano ad avere a che fare con l'amministratrice della Responsabilità Limitata che gestisce la radio, Udelia, e il litigio che ella intrattiene con la presidente della società, Frida.

Poi continua a saltarle sopra che l'Udelia è ormai kappaò e la pesta e urla come un'indiana che noi pensiamo "veh, come si amano le lesbiche".¹³⁸

Il modo con cui Pia apostrofa Udelia e Frida è, in questo caso, sarcastico, ma cela anche un sentimento di disprezzo «verso quelli che reputano nettamente inferiori»¹³⁹, tra cui è possibile annoverare anche le lesbiche, il cui modo di amare sarebbe, a loro parere, violento e caotico come il litigio tra le due donne: tramite l'utilizzo dell'ironia, inoltre, Pia pone il suo gruppo in una posizione di superiorità rispetto non solo al resto della società dalla quale desideravano allontanarsi, ma anche rispetto ad altri gruppi di emarginati.

Della società dalla quale le Splash vogliono distaccarsi viene ricalcato anche il modo in cui i maschi, un altro dei nemici-amici delle protagoniste, tendono a molestare le ragazze per strada.

¹³⁸ ALTRI LIBERTINI, p. 42.

¹³⁹ KRIZOVA 1999, p. 65.

[...] ma una sera succede che siamo così ubriache che non ce ne impipa proprio nulla e prendiamo a scorrazzare per la piazza sulle nostre biciclette colorate e ci inseguiamo strepitando e facciamo il filo ciclistico a un ragazzo belloccio che passa e scappa con noi dietro [...]¹⁴⁰

Anche i comportamenti più sgradevoli del mondo maschile, talvolta socialmente accettato perché vissuto come parte integrante della società perbene, di stampo patriarcale, dunque, vengono imitati, copiati, svelando la mancanza nelle Splash di un'effettiva morale, di una vera ribellione nei confronti del mondo dalla quale esse si autoescludono. Infatti, quando le osservazioni degli esterni si concretizzano, quando si accorgono di essere state notate e giudicate per il loro stile di vita, le componenti del gruppo si separano e la macchina apparentemente perfetta e coesa implode, rivelando così ogni debolezza.

In un primo momento, infatti, ci si trova di fronte a questa situazione.

[...] per cui è del tutto inutile che quando ci vedono passare a braccetto o in auto ferme al semaforo, ci gridino dietro uscendo dai bar e dai portici o abbassando i finestrini delle loro Mercedes: “Veh, le Splash, i rifiút ed Rèz.” È veramente inutile. Perché a noi non ci frega un bel niente della nostra reputazione [...].¹⁴¹

Una condizione, dunque, di totale disinteresse nei confronti delle opinioni altrui, proprio perché Pia, la narratrice, vuole rivendicare, con queste parole, la ribellione sociale come fondamento del suo gruppetto. Una ribellione, come si è evidenziato precedentemente, sterile e contraddittoria, poiché racchiude al suo interno la mancanza di una vera e propria etica e ideologia e la presenza dei valori negativi della società dalla quale ci si vorrebbe distaccare.

La mancanza dell'ideologia diventa consapevole quando le Splash litigano con un gruppo di femministe con le quali avevano legato in precedenza. Una delle ragazze, infatti, insulta Benny, sottolineando il fatto che egli è maschio e che quindi non aveva diritto di prevaricare sul gruppo di donne. A quel punto, le Splash si schierano a supporto dell'amico e Sylvia, a nome di tutto il suo gruppetto, dice che «a noi non frega un cazzo dell'ideologia, ma solo delle persone tout court e che le alleanze si stringono sui vissuti e mica sulle chiacchiere»¹⁴². Questa affermazione sembra svuotare di significato il gruppo,

¹⁴⁰ ALTRI LIBERTINI, p. 38.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 35.

¹⁴² *Ivi*, p. 62.

smascherando l'assenza di una vera e propria volontà di protesta sociale. Il comportamento ribelle delle Splash, dunque, si distacca dalla dimensione ideologica e assume dei tratti ludici, teatrali. Il titolo del racconto è una spia proprio di questa caratteristica delle componenti del gruppo: come a Bologna, dove presumibilmente in contemporanea a questo racconto si stanno svolgendo il Carnevale studentesco e l'occupazione dell'università, anche a Reggio Emilia sono presenti *mimi e istrioni*, attori in un teatrino di persone che dicono di voler cambiare il mondo ma, in realtà, non ne hanno le capacità e, dunque, rinunciano per dedicarsi ad una dimensione più scenica della protesta, che dalla politica si sposta su un piano decisamente più vuoto e artistico.

In seguito alla crisi del gruppo e alla successiva separazione estiva, che porta «uno straccio di indipendenza e di autonomia»¹⁴³, ricomporre i pezzi diventa impossibile, si crea cioè una frattura. Anche quando si ritrovano al capezzale di Nanni, che è ricoverata in ospedale in seguito ad un'overdose, Pia, Sylvia e Benedetto¹⁴⁴ comprendono che è impossibile ricostruire le Splash e ciò che rimane ai componenti del gruppo è «una nausea per quelli anni sbandati»¹⁴⁵ e la necessità di rigettare il proprio passato.

Pia, Sylvia, Benny e Nanni dall'inizio danno l'impressione di possedere le caratteristiche di personaggi piatti, privi di evoluzione, statici nei propri comportamenti e nelle proprie convinzioni. Lo si può comprendere anche dall'attaccamento di Pia al suo presente, alla sua generazione. Eppure, arriva agosto e porta con sé il punto di rottura di questo equilibrio apparentemente incrollabile. Le Splash diventano, così, i primi personaggi tondelliani a dimostrare una vera e propria crescita o, come viene spiegato da Krizova, un primo «segnale di *autocoscienza in evoluzione*, ancora difficile da afferrare, ma finalmente emerso nella mente dei personaggi»¹⁴⁶. La piattezza dei protagonisti, quindi, si smorza, muove un piccolo passo avanti rispetto ai tossicodipendenti di *Postoristoro*, i quali non contemplanò un futuro.

Non si può, però, parlare ancora di una ritrovata individualità, un distacco completo rispetto al gruppo, in quanto la narrazione portata avanti da Pia tratta anche

¹⁴³ ALTRI LIBERTINI, p. 63.

¹⁴⁴ Dopo l'estate, la Benny dice di voler riscoprire il suo lato mascolino ed eterosessuale, quindi si ripresenta alle amiche nelle vesti di Benedetto, segnando così un cambiamento rispetto alla situazione in cui il gruppo si era lasciato e, secondo Pia, in questa evoluzione sta il primo segnale che nulla sarebbe stato come prima. (cfr. *Ibidem*).

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 65.

¹⁴⁶ KRIZOVA 1999, p. 66.

l'evoluzione compiuta dalle Splash da un punto di vista collettivo. Anche l'esperienza della separazione, dunque, non viene narrata da un *io*, quanto più da un *noi*. La rottura, infatti, arriva per tutti allo stesso momento, certamente con delle conseguenze individuali, che però passano in secondo piano, poiché il focus è posto, ancora una volta sulla collettività dell'esperienza, anche quando questa prende una piega negativa.

Ciò pone le basi anche per parlare di personaggi fortemente relativi, seppur con un'accezione diversa rispetto alla relatività dei soggetti di *Postoristoro*, caratterizzati dalla totale chiusura nei confronti di ciò che era esterno al gruppo.

Le Splash, infatti, sono in stretto contatto con la società, ma ancora non sembrano avere la capacità di sopravvivere al suo interno in maniera individuale e, perciò, trovano un appoggio, un sostegno, nel sistema-gruppo, rinunciando alla propria autonomia in favore del conformismo. Tutto, quindi, viene svolto insieme: la frequentazione di determinati locali, il lavoro alla stazione radio, la ricerca di partner sessuali nella discoteca e, di conseguenza, anche lo sviluppo finale. Si denota una crescita, certo, ma in maniera collettiva, ancora priva dell'indipendenza e del distaccamento sociale di altre categorie di personaggi.

4.2.3 *Viaggio*.

Per arrivare ad un primo approccio effettivo all'individualità si deve attendere il terzo racconto, *Viaggio*. Questa parola, infatti, racchiude dentro di sé tre accezioni: una reale, in quanto il protagonista e narratore racconta dei suoi spostamenti in giro per l'Europa; una relativa al viaggio come *trip* da droghe, uno dei temi principali del racconto; una metaforica, relativa al processo di maturazione del personaggio. Crescere, quindi, significa allontanarsi dal gruppo, fare le proprie esperienze e costruire una propria indipendenza.

Il processo di maturazione di cui si è parlato, però, non prende avvio da subito. Il punto di partenza, infatti, è ancora una volta quello di un *io* narrante che parla a nome di una pluralità unita da un vissuto comune. Inizialmente, pare che il gruppo sia in realtà la coppia costituita dal narratore senza nome e Gigi, il suo migliore amico. Quando però il personaggio inizia a raccontare, tramite un *flashback*, il suo viaggio in giro per l'Europa, ci si rende conto che la collettività comprende effettivamente più di due persone, ma, a differenza di quanto accade nei racconti precedenti, essa non è fissa ed uniforme: il

gruppo, infatti, è più ampio, include tutta quella generazione nata a metà degli anni Cinquanta. Le esperienze giovanili sono dunque simili per tutti e, soprattutto, estendibili a diverse parti del mondo. Ne è un esempio l'incontro con ragazzi provenienti dalla Svizzera, dalla Germania, dal medio-oriente e da altre parti dell'Europa e dell'area mediterranea. Se l'esperienza collettiva, a questa altezza del brano, sembra essere ancora essenziale, appare allora importante riportare le parole di Krizova riguardo all'influenza che il gruppo ha nella vita di un singolo per la generazione presa in esame.

Esso rappresenta innegabilmente una barriera protettiva contro il pericolo che potrebbe arrivare da fuori, da altre parti della società, o anche dalla propria famiglia. I personaggi di *Altri libertini* scappano dalle proprie famiglie legittime e si costruiscono una famiglia "alternativa", rappresentata appunto dal gruppo.¹⁴⁷

Questo meccanismo è tutt'altro che insolito, specie negli anni Settanta (anche se Luca Serafini, in *Etica dell'estetica*, individua un processo simile per tutto il post-modernismo), poiché si ricercavano, nell'altro, similitudini con l'io, con la propria esperienza. Per chiarire al meglio questo concetto, Serafini si rifà, in primo luogo, al pensiero di Maffesoli, il quale spiega come le comunità generate nel post-modernismo sono assimilabili a delle tribù, il cui unico scopo è stare insieme. Il legame tra i membri del gruppo viene definito «etica dell'estetica»¹⁴⁸.

L'etica dell'estetica coincide quindi col desiderio di superare l'individualismo attraverso l'identificazione con dei gruppi all'interno dei quali sia possibile provare emozioni condivise. A nostro parere, tuttavia, nemmeno questo tentativo di ricongiungere etica ed estetica rappresenta una risposta valida ai critici del postmodernismo. La perdita completa di identità del sé nel gruppo, la fusione dell'io con la comunità, non lascia infatti spazio a preoccupazioni morali autentiche. L'etica viene ridotta ad una forma di edonismo, dal momento che l'unico criterio guida dell'azione è quello di provare emozioni assieme ad altri. Viene escluso, insomma, un interesse morale autenticamente rivolto ad un altro non riconducibile in alcun modo all'io.¹⁴⁹

Nell'epoca post-modernista, in sostanza, il gruppo sovrasta l'individuo, lo ingloba e lo priva della sua indipendenza. I membri, di fatto, diventano simili, le esperienze dei componenti appaiono intercambiabili tra loro. Secondo l'opinione di Bela Grunberger

¹⁴⁷ KRIZOVA 1999, p. 66.

¹⁴⁸ Estetica, spiega Serafini, è da intendersi nel suo significato etimologico, che rimanda alla sfera percettiva e sensoriale. (SERAFINI 2017, p. 32).

¹⁴⁹ *Ibidem*.

riportata nel saggio di Krizova, la dinamica di gruppo risulta particolarmente importante per gli adolescenti, che tendono a differenziarsi dagli adulti proprio per la loro necessità di associarsi, a differenza delle persone più mature, che tendono a ricercare una propria individualità. Il risultato, dunque, è quello di avere una figura giovane che si rende diversa rispetto agli adulti, ma che «non è affatto “originale” rispetto ai suoi compagni»¹⁵⁰.

La dinamica appena descritta è evidente all'inizio del *flashback* del racconto preso in esame, poiché la narrazione ha ancora delle caratteristiche collettive.

Bruxelles ci piace nell'estate del settantaquattro [...]. Ci serve per smaltire l'esame di maturità e i sonnolenti anni dell'apprendistato. Scopriamo tutt'insieme la birra, il sesso, les trous.¹⁵¹

Quando finiamo i franchi andiamo a lavorare con lui [Ibrahim] in Rue des Tanneurs. Puliamo i vetri di un ospedaletto-ambulatorio, laviamo i pavimenti, scrostiamo gli usci, intonachiamo e verniciamo, anche i termosifoni che son la mia specialità perché si lavora da seduti col pennello angolare come con lo specchietto del dentista e non si fatica più di tanto.¹⁵²

Questi due frammenti sono un esempio della predisposizione del narratore all'utilizzo del *noi*, poiché ancora legato all'elemento del gruppo. Nel secondo, in particolare, l'esperienza di coppia di Gigi e del personaggio narrante si estende a tutto il gruppo di giovani presenti in quel momento nell'ospedale in cui hanno trovato lavoro.

Questa prima situazione collettiva proseguirà per tutta la permanenza a Bruxelles. Poi i due protagonisti si spostano ad Amsterdam e un primo segno di distacco del narratore dal suo ristretto gruppo, ridotto in questo caso ad una coppia, si avverte quando egli riscopre la sua sessualità, innamorandosi di un uomo, Mario. Da quel momento in poi, nonostante si prosegua a raccontare l'esperienza di Gigi e del protagonista, la narrazione inizia a marcare in maniera più accentuata le differenze tra i due amici, puntando sull'omosessualità dell'uno e sulla tossicodipendenza dell'altro: le due esperienze, infatti, non risultano più intercambiabili tra di loro e comincia una sorta di percorso individuale, che tuttavia non raggiunge mai la completezza totale.

I protagonisti dopo diversi mesi di convivenza e continui traslochi, si separano: il narratore va a vivere con il fidanzato, Danilo, e Gigi si trasferisce a Roma con Anna, la

¹⁵⁰ KRIZOVA 1999, p. 66.

¹⁵¹ ALTRI LIBERTINI, p. 69

¹⁵² *Ivi*, p. 70.

sua partner da ormai diverso tempo. In questo punto del racconto si individua un primo segnale di crescita del protagonista, per sua stessa ammissione:

Gigi va a Roma con l'Anna a lavorare in quartiere alla Magliana [...]. Io con Dilo sto bene. Insomma alla stazione ci salutiamo ed è come salutassimo noi stessi partire e sparire dal treno della prima giovinezza.¹⁵³

Questa prima presa di coscienza riguardo alla crescita avrà un ulteriore sviluppo in seguito al litigio tra Dilo e il narratore, il quale si trova nella posizione di ammettere che la sofferenza e il dolore sono parti integranti della vita e che non è sempre possibile vivere felici come dei ragazzi.

E si apre una storia nuova nella nostra vita, più consapevole, più adulta, perché le crisi e i cazzotti van bene quando servono ad andare avanti e si risolvono con scazzo che non è giusto far sempre i piagnoni e i vittimari e dar la colpa a chi non si sa chi, cioè sappiamo benissimo a chi dover torcere le budella ma bisogna pure andare avanti e lottare per quel minimo che ancora ci resta e cioè anche solo un rapporto, una storia, un amore, e insomma mille e mille ricordi anche belli e strasognati d'un tempo davvero passato che si stava bene a fare i ragazzi, be' tutte queste cose non valgono la benché minima speranza di un'ora finalmente adulta e migliore per tutti e per questo si vivacchia e ci si dispera, mica farai pippe e nostalgie da mattina a sera.¹⁵⁴

A quest'altezza del racconto il lettore capisce di trovarsi davanti ad una nuova fase di sviluppo dei personaggi tondelliani, in quanto il protagonista inizia a distaccarsi dal gruppo, traendo conclusioni sulla propria vita a partire da esperienze personali, e finalmente accetta di star crescendo e maturando. Non si deve cadere nel tranello, tuttavia, di credere che il processo di individuazione scaturito dal raggiungimento dell'età adulta sia completo, poiché c'è ancora, in una certa misura, la percezione della propria gioventù, una mancata accettazione delle proprie responsabilità e, soprattutto, la presenza del conflitto con il mondo degli adulti, specie con quello delle autorità.

Ecco che allora il titolo del racconto assume le caratteristiche della seconda accezione a cui si è fatto riferimento in precedenza: con il passare degli anni, infatti, il personaggio si riscopre, cambia, rinnega le sue certezze del passato, ragiona sulle mutazioni caratteriali dovute alla crescita. Ciò che gli manca, però, è la capacità di trovare una meta, un obiettivo, in senso positivo. Si ferma, cioè, all'ammissione di ciò che non

¹⁵³ ALTRI LIBERTINI, p. 95

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 109.

vuole essere, il rifiuto di determinati modi di vivere. Krizova definisce il fotogramma in cui viene colto come «una situazione di passaggio: il personaggio sa che cosa rifiuta ma non sa cosa vorrebbe»¹⁵⁵. Il protagonista, infatti, si trova ad ammettere la sua stanchezza rispetto ad uno stile di vita che per molto tempo gli è appartenuto.

[...] le dico senti, sono stanco di farmi menare e prendere sempre botte e non gliela faccio più con questa vita scassata e vorrei mettermi tranquillo perché sono stanco di tutta questa cialtronata che è la mia vita e se una volta pensavo che avrei potuto esser felice solo che trovassi un uomo da farmi, ora dico che anche questo non basta perché non si vive in un letto o in un cinema o in un appartamento o in un cesso e io sento la mancanza di tutto quello che non è cinema, non è appartamento, non è letto e non è cesso cioè sono stanco e vorrei dormire per una eternità e magari svegliarmi che tutto è cambiato e finalmente si sta bene e non bisogna menarsela tanto con l'alcol e i buchi e i soldi e...¹⁵⁶

L'irrisolutezza dimostrata da questo personaggio rappresenta sia la sua capacità di maturare interiormente, sia il limite principale ad una individuazione completa, alla quale appunto non si giungerà entro la conclusione di questo racconto. Il finale, però, resta sostanzialmente aperto, definendo la possibilità di uno sviluppo continuo, non bloccato, come si è visto in *Postoristoro*, da altre faccende considerate più urgenti.

Il viaggio, infatti, si conclude con il ritorno del personaggio a Correggio, suo paese natale, in cui egli si ritroverà con l'amico Gigi, seppur entrambi irreversibilmente mutati. Mentre il protagonista cercava di ritrovare sé stesso, infatti, anche Gigi aveva cambiato alcuni aspetti della propria vita, aveva lasciato Anna ed era tornato a casa. Sebbene non si conosca l'entità effettiva del cambiamento dell'amico, dunque, appare chiaro che la coppia di amici si è effettivamente evoluta, in quanto presenta caratteristiche molto diverse da quelle che aveva all'inizio del racconto. Il mutamento del soggetto, tuttavia, passerà in secondo piano quando egli stesso ammetterà che «sulla mia terra, semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere»¹⁵⁷.

Per la prima volta in questo racconto ci si rende conto di trovarsi davanti ad un personaggio a tutto tondo, completo, che matura, cambia, assume il controllo della propria vita, sebbene non ancora in maniera completa. Le differenze con i protagonisti dei racconti precedenti sono sostanziali, a cominciare da una progressiva assunzione di

¹⁵⁵ KRIZOVA 1999, p. 67.

¹⁵⁶ ALTRI LIBERTINI, p. 123.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 130.

soggettività del racconto, che va di pari passo con la maturazione del protagonista, che impara lentamente a non dipendere dal gruppo e a cambiare ciò che non funziona nella sua vita. È un processo lento ma costante che, pur non trovando una risoluzione totale, lascia intendere che prima o poi verrà portato a termine. È bene notare, però, che il cambiamento è scaturito dalle relazioni interpersonali con gli altri personaggi del racconto; dunque, si può ancora parlare di una narrazione costituita da soggetti relativi, con un focus in particolare sul narratore. Ad eccezione di Gigi, il quale, come si è detto, subisce un mutamento del quale, tuttavia, non si conosce l'entità, le altre persone con cui il protagonista si trova ad avere a che fare sono ancora caratterizzate come personaggi piatti, radicati nelle loro convinzioni e in una vita vissuta sempre allo stesso modo, dando l'impressione di un mondo fermo, nel quale solo il protagonista e poche altre eccezioni sono in grado di evolversi, cogliendo da ogni avvenimento, positivo o negativo che sia, un insegnamento che possa portarli a crescere.

4.2.4 Senso contrario

Seppur meno articolato dei precedenti racconti, *Senso contrario* offre un'interessante prospettiva sul personaggio-narratore.

Ancora una volta ci si trova di fronte ad una narrazione in prima persona, ricca di riferimenti alla cultura pop¹⁵⁸, che potrebbe dare l'impressione di essere simile a quella di Pia di *Mimi e istrioni*, che fa propri i simboli degli anni Settanta per omologarsi alla sua generazione. Il narratore di *Senso contrario*, invece, prova una sorta di distacco nei confronti delle persone con cui condivide, o dovrebbe condividere, lo stesso background culturale. Complice di questo sentimento di lontananza rispetto ai suoi compagni è la focalizzazione interna del personaggio, che emerge in maniera ancora maggiore rispetto ai racconti precedenti, poiché l'*io* narrante fa moltissime considerazioni soggettive e racconta la vicenda dal suo personale punto di vista, senza la pretesa di trasmettere con la

¹⁵⁸ Alcuni esempi di questo fenomeno tratti da ALTRI LIBERTINI, pp. 131-143: «no problem no cry» (p. 134), che rimanda alla canzone di Bob Marley, *No Woman, no cry*; «[...] e gli faccio un succhiotto ridendo, che mi dice che sembro proprio Nosferatu» (p. 139), probabilmente qui si allude, qui, al vampiro a cui è dedicato un film uscito nel 1979, remake di un altro film del 1922; «[...] ma quel che Ruby può fare è solo spegnere i fari, sfigato lui, la macchina di Zerozerosette, ah se gliel'avessimo che goduria!» (p. 140), in questo caso è evidente la citazione ai film di James Bond. Sono, inoltre presenti, diverse onomatopee che richiamano quelle utilizzate nei fumetti, come «BUUUUUM!», «Scrasch», «woowwww» (riferito al rumore del motore di una macchina).

sua narrazione le opinioni e i sentimenti degli altri. L'esperienza della fuga dai Vigilantes viene vissuta dal protagonista come una vicenda individuale, non collettiva e condivisibile dagli altri presenti.

Sebbene, differentemente da quanto accade in *Viaggio*, il racconto si sviluppi in una sola serata, è possibile notare nel narratore uno sviluppo, un cambiamento dovuto all'insoddisfazione. In primo luogo, non si sente capito dai suoi compagni di viaggio, Lucio e Ruby, che non colgono i riferimenti ai film di Bond, che egli menziona mentre racconta in presa diretta, al presente, cosa succede.

[...] ci sono ormai addosso e lancia il razzo diocane, dai! Ma Ruby non capisce e io strattone Lucio e gli grido nell'orecchi tieni aperti i tubi e passa al Ruby quel che ti dico cazzo che lui non si può voltare povero cristo, e renditi almeno utile! Ma lui s'incazza duro e si mette a tremare tanto che lo devo tenere fermo e lui grida mettetemi giù mettetemi giù [...] ¹⁵⁹

Al distacco completo, però, si assisterà sul finale, quando il narratore si allontana dall'appartamento di Ruby, al quale era giunto durante la notte, dopo essere sfuggiti ai Vigilantes. È quasi giunta la mattina, il protagonista esce di casa e prende il bus che si allontana dalla città e va verso la campagna. Il racconto si chiude con la frase ad effetto «Sento come mi fosse improvvisamente cresciuto dentro un vuoto enorme» ¹⁶⁰. Un vuoto che rappresenta la ricerca del nuovo, la scoperta della propria identità e della propria soggettività attraverso un terreno incerto, lontano da ciò a cui egli è abituato e che conosce.

Questo personaggio, di cui si sa veramente poco, si avvicina per certi versi alla concezione narratologica di personaggio assoluto: tutta la vicenda è filtrata attraverso la sua interiorità e ciò che il lettore conosce è solo ciò che egli vede, pensa, sceglie di narrare. Progressivamente, il protagonista sembra accettare la sua solitudine, rinunciando al rapporto insoddisfacente con il suo partner e anche all'aver a che fare con nuove conoscenze, come Lucio. Vive la situazione, in cui si è ritrovato involontariamente, con una sorta di distacco, sentendosi come se lui e i compagni viaggiassero su frequenze differenti. Le considerazioni che trae sulla propria vita sono scaturite più dai suoi pensieri che dal contatto con gli altri e la sua crescita, seppur presente, punta verso l'ignoto.

¹⁵⁹ ALTRI LIBERTINI, p. 140.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 143.

Proprio perché il suo comportamento è frutto di un'evoluzione, che raggiunge il *climax* con la frase finale, egli si può considerare un personaggio a tutto tondo, unico e solo protagonista, e per il quale gli altri (Ruby, Lucio, i Vigilantes) rappresentano delle comparse, personaggi piatti e, molto più che in altri racconti, marginali, perché il fulcro vero della vicenda è rappresentato dai pensieri del narratore e dal suo progressivo sviluppo di una coscienza soggettiva che, almeno in quel preciso momento della sua vita, non sembra possibile far coesistere con le relazioni con l'altro, il quale sembra diventare quasi di troppo.

4.2.5 *Altri libertini*

Nel processo di ricerca dell'individualità dei personaggi di *Altri libertini*, i protagonisti del racconto che dà il nome alla raccolta, e in particolare il narratore, assumono posizioni ambigue, che deviano dal percorso riscontrabile nei primi quattro testi.

La narrazione, specialmente all'inizio, sembra essere ancora intrisa della componente generazionale che ricorreva già in *Postoristoro* e *Mimi e istrioni*. Si ha l'impressione, dunque, di trovarsi di fronte a una nuova esperienza collettiva, che riguarda abitudini e interessi dei giovani degli anni Settanta. Il narratore, che è comunque interno e parla in prima persona, in un primo momento mantiene una posizione marginale, riservandosi un posto nel gruppo e lasciando intendere che anch'egli è parte della generica esperienza di essere giovane ed avere una compagnia di amici.

Il distacco, tuttavia, si avverte al punto di rottura degli equilibri del gruppo, ovvero quando subentra il personaggio di Andrea, un turista lombardo, di cui Miro, Annacarla, Raffy ed Ela si innamorano, arrivando ad accapigliarsi e a litigare per le sue attenzioni. Il narratore si chiama fuori dalla vicenda, con una dichiarazione provocatoria («io non sono mica una checca della gran razza del Miro [...], no, io sono di quell'altra razza di checchine schifiltose e piagnone che finiscono sempre, mannaggia a noi, per far intorto ai bambinetti [...]»¹⁶¹) che lo esclude dall'interesse per il nuovo arrivato e lo pone nella posizione di testimone esterno degli avvenimenti.

¹⁶¹ ALTRI LIBERTINI, p. 148.

Un fatto certamente interessante da notare riguardo al narratore viene evidenziato da Krizova nel suo saggio.

Si tratta poi – cosa importante – del primo narratore che si mostri consapevole dell'atto di narrare; infatti il suo discorso presuppone la presenza – e a volte anche gli interventi increduli – di un pubblico, verso il cui pudore usa talvolta un riguardo¹⁶² finto e ironico¹⁶³.

L'io-narrante, inoltre, resta lo stesso per tutto il tempo, riuscendo però ad offrire una certa varietà di punti di vista e generando così una serie di metaracconti¹⁶⁴, i quali in alcuni casi arrivano anche ad essere racconti di terzo grado, che offrono una focalizzazione che si sposta progressivamente dal protagonista a chi, in quel momento, sta parlando. Questo processo permette ai vari personaggi di esprimere pensieri e punti di vista diversi, dimostrando, a scapito della coesione del gruppo, di possedere un'individualità tale da permettere la nascita di litigi, scontri e confronti tra i soggetti. Lo spostamento della focalizzazione tra una figura e l'altra, inoltre, fa in modo che sia possibile, per il lettore, elaborare un confronto tra i pensieri dei diversi personaggi, permettendogli anche di intuire come si evolveranno le situazioni fino a quel punto narrate. Questa dinamica caratterizza l'io-narrante con un'apparente onniscienza, dovuta al fatto che lui, e di conseguenza il lettore, sia in possesso di più informazioni di quante ne conoscano i soggetti coinvolti direttamente nella vicenda. Il limite all'onniscienza apparente, infine, viene posto dal narratore stesso, quando riconosce di non avere la certezza assoluta di ciò che sta raccontando («O almeno così dice Miro»¹⁶⁵). Questa ammissione, inoltre, offre uno spunto per un'ulteriore considerazione sul personaggio-narratore. Come si è detto, egli è parte della compagnia di amici e assiste a tutte le vicende da testimone, ma nel corso del racconto diventa sempre più evidente quanto in realtà si

¹⁶² «[...] ma la sequela degli insulti, quella sì che è arrivata, una teoria di bruttafiga, smaialata, trojara, mangiacazzi a tradimento e bocchianara e chiaviconna e paciana e gugiolona e per decenza non ne riferisco più.» (ALTRI LIBERTINI, p. 169)

¹⁶³ KRIZOVA 1999, p. 69.

¹⁶⁴ Alcuni esempi sono: la narrazione di Miro a pagina 150 che inizia con «E il Miro riprende la tiritera e dice che [...]» e continua con una progressiva assunzione della prima persona, come se fosse Miro stesso a spiegare i fatti e non il narratore; la situazione in cui il narratore riferisce le parole di Ela che a sua volta riferisce ciò che ha detto Andrea, ovvero «[...] Ela dice che l'Andrea è un buon ragazzo [...]» e che anche del Miro pensa bene, cioè gli è simpatico, ma davvero, solo che lui non può mica rimuovere tutta una soffitta di condizionamenti e tutta un'educazione, cosa vuoi Miro, bisogna capire, gli ci vorrebbe del tempo, se solo avesse tempo, l'ha detto – proprio così – il Miro mi piace, ma dovrei avere del tempo davanti per impararmi a vivere bene queste cose» (ALTRI LIBERTINI, p. 163).

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 166.

senta distaccato dal gruppo, come se ne facesse parte più per abitudine che per volontà. Questo senso di dissociazione diventa effettivo nel finale del racconto, quando tutti partono per la montagna, con l'intento di passare lì il Capodanno, mentre il protagonista spiega che tornerà a Reggio Emilia prima di quel momento, dimostrando quindi un allontanamento dovuto, probabilmente, allo sviluppo di interessi diversi da quelli dei suoi amici.

A differenza dei racconti precedenti ci trova di fronte a personaggi che hanno già sviluppato una propria individualità e la fanno emergere mettendo in pericolo gli equilibri del gruppo.

Infatti, se un gruppo, come spiega Fromm in *Fuga dalla libertà*, implica «la tendenza a rinunciare all'indipendenza del proprio essere individuale, e a fondersi con qualcuno o qualcosa al di fuori di sé stessi per acquistare la forza che manca al proprio essere»¹⁶⁶, in *Altri libertini* si assiste alla presa di coscienza della propria individualità da parte dei membri del gruppo, che quindi rinunciano alla coesione in favore di una propria autonomia. Questa particolare connotazione li colloca vicini al confine tra personaggio assoluto e relativo, sebbene sia ancora possibile individuarli come appartenenti alla seconda categoria, poiché ancora coinvolti attivamente nelle relazioni sociali.

L'unica eccezione è rappresentata dal personaggio-narratore, il quale sembra quasi non partecipare alle azioni, vive al margine della vicenda e quasi mai vi entra come parte attiva, riservandosi la possibilità di essere iscritto in quella zona grigia presente tra assolutezza e relatività dei figurati: non è possibile annoverarlo completamente tra i personaggi assoluti, poiché conserva ancora il piacere di relazionarsi con gli altri, sebbene questi non corrispondano più ai suoi amici, bensì a coloro che condividono con lui la sessualità¹⁶⁷. Viceversa, le relazioni che costruisce non sono sufficientemente forti da generare in lui uno sviluppo interiore che possa coinvolgerlo nella cerchia dei personaggi relativi. Egli, fondamentalmente, si presenta come un personaggio statico, privo di evoluzione¹⁶⁸, che potrebbe, focalizzandosi sugli avvenimenti narrati, apparire quasi come un personaggio piatto, tanto marginale è il suo intervento nei fatti. L'unica azione

¹⁶⁶ FROMM 1975, p. 127.

¹⁶⁷ «Tornerò il trentuno a Reggio Emilia per il cenone con tutti i pedé della mia razza che hanno affittato un hotel tutto intero perché ci sarà festa grande e granbaldoria [...]» (ALTRI LIBERTINI, p. 176).

¹⁶⁸ Un'evoluzione, si presume, è stata già portata a termine nel momento in cui il soggetto ha potuto rivendicare una propria individualità, distaccandosi per primo dalla compagnia di amici.

che riesce a salvarlo dalla sua staticità è il fatto che, sul finale, si allontani definitivamente dal gruppo di amici, prendendo il controllo effettivo della propria soggettività, sebbene sia stato possibile intuire questa sua indipendenza già nel corso della narrazione, dimostrata dal disinteresse nei confronti dell'oggetto delle attenzioni di tutto il gruppo.

Gli altri soggetti della vicenda, invece, sono facilmente inscrivibili tra i personaggi piatti, poiché non presentano evoluzione alcuna. La loro individualità è acquisita ma non ancora sufficientemente forte da rinunciare all'elemento del gruppo, necessario per loro in quanto unica interazione fissa che possiedono. Per questi soggetti vale ancora l'esperienza collettiva, la stessa che viene portata avanti da diversi anni¹⁶⁹ senza variazioni. Probabilmente, seppur più lentamente rispetto al narratore, riusciranno a prendere il controllo della propria soggettività, ma all'altezza del finale del racconto non si compie ancora quel passo in grado di rompere del tutto gli equilibri del gruppo e acquisire in maniera definitiva la propria individualità.

La differenza più evidente tra questi personaggi e quelli dei racconti precedenti è, come si è detto, il possesso di un maggior grado di evoluzione: se i precedenti protagonisti non erano ancora in grado di definire in maniera certa la propria identità, il proprio io, qui ci si trova nella situazione in cui i personaggi possono definire con sicurezza il confine tra il loro essere e quello dei compagni, non condividendo più le esperienze in maniera intercambiabile. Questa è, sicuramente, la maggior novità rispetto ai precedenti figuranti; tuttavia, è chiaro il legame ancora forte con la generazione, almeno per quanto riguarda il *background* culturale comune a tutti i soggetti del gruppo. Si avverte sempre più, però, la vicinanza agli anni Ottanta e alla messa in discussione dell'omologazione alla collettività come unica strada possibile. Si inizia ad intravedere in maniera chiara la rivendicazione della propria identità, che sarà il punto focale di *Autobahn*.

4.2.6 *Autobahn*

L'ultimo racconto della raccolta rappresenta un punto terminale nel percorso di «emancipazione del personaggio»¹⁷⁰ messo in risalto nel corso dell'analisi del primo romanzo di Pier Vittorio Tondelli.

¹⁶⁹ «Si passeranno dieci incredibili giorni lassù come da qualche anno a questa parte.» (ALTRI LIBERTINI, p. 176).

¹⁷⁰ KRIZOVA 1999, p. 71.

Il personaggio-narratore, unico protagonista di questa vicenda, è ormai lontano dalle vicende collettive e dal *noi* narrante dei primi racconti. Emergono, dai ricordi del protagonista, alcuni contatti sociali precedenti alla narrazione; tuttavia, sono delle memorie brevi e frammentarie, che sembrano servire più a contestualizzare il momento in cui il soggetto ha deciso di andarsene e le sue motivazioni.

Dopo aver dedicato poche righe ad ogni amico, infatti, il protagonista esprime la confusione che sentiva dentro e che l'ha spinto alla fuga.

Ma dentro non ci capivo proprio niente di quel che succedeva e impossibile continuare silenziosamente la notte; dentro che granbaccano che avevo!¹⁷¹

E così, a causa della sua confusione interiore, parte con la sua macchina, sull'autostrada che da Carpi porta fino al Mare del Nord. Dice di sentire un odore che gli riempie i polmoni, il suo odore, e «in testa libertà»¹⁷². È singolare come la libertà, per questo personaggio, rappresenti la fuga da tutto ciò che conosce, dalle persone e dai luoghi che gli sono appartenuti fino al momento della partenza. Convinto di ciò che sta facendo, appare come inarrestabile. Eppure, di lì a poco, sembra che qualcosa metta in dubbio le sue certezze. Quando esce dall'autogrill nel quale aveva sostato, il giovane uomo si trova davanti ad una ragazzina incantevole. Inizialmente si ferma a parlare con lei, le racconta la sua storia, inventandosene una buona parte, ma poi, all'improvviso, torna in lui il pensiero ossessivo del viaggio, dell'inseguimento di quell'odore a cui più volte fa riferimento. Questo pensiero genera in lui rabbia, che sfoga contro la ragazzina che, nella mente del narratore, non rappresenta altro che una strategia da parte dei correggesi, suoi concittadini, per impedirgli di proseguire il suo viaggio. La rabbia improvvisa del protagonista smaschera l'astio che egli prova verso la collettività da cui sta fuggendo, «dal momento che questo astio si è trasformato addirittura in mania di persecuzione e in una sospettosità apparentemente immotivata»¹⁷³. Krizova evidenzia anche come sia possibile invertire il rapporto di causa effetto che si genera in questo episodio del racconto.

¹⁷¹ ALTRI LIBERTINI, p. 179.

¹⁷² *Ivi*, p. 182.

¹⁷³ KRIZOVA 1999, p. 70.

[...] la voce seducente della bambina sembra provocare le esitazioni del protagonista che in realtà sono all'origine dell'apparizione della bambina.¹⁷⁴

Appare importante analizzare così nello specifico questo episodio, poiché evidenzia la complessità interiore del personaggio, il quale è ricco di contraddizioni, a volte appare incerto, altre volte invece recupera le sue convinzioni e ciò gli permette di ripartire.

Corro al mio ronzinante, salto dentro dalla cappotta metto la prima e parto forte senza nemmeno salutarla. Lasciata sull'erbetta inglese del retrocasotto, con su il pullover e i bottoncini rosa in aria, così impara a voler fermare il mio viaggio!¹⁷⁵

Il recupero repentino della certezza di compiere la sua fuga non viene fermato nemmeno dalla sua coscienza, la quale gli parla ed è raffigurata dal protagonista come una vocina da tenere a bada, paragonabile a un cane da educare («Tante minacce, la vocina tace e s'assopisce nella cuccia»¹⁷⁶). Il viaggio può dunque proseguire ancora, fino alla sosta successiva, obbligata dalla mancanza di benzina.

Il luogo in cui il protagonista si ferma è lo stesso in cui egli incontra il secondo personaggio/ostacolo della vicenda, ovvero un cinematografaro che dimostra l'intento di voler raccontare la generazione a cui lui e probabilmente anche il narratore appartengono.

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 [...]¹⁷⁷. E questi caromio, saranno i personaggi del nuovo cinema mio, il Rail Cinema, il DRUNK, very drunk, CINEMA, ok?¹⁷⁸

Sebbene il protagonista si senta in affinità con questo personaggio, vedendolo come un segno del destino verso la prosecuzione del viaggio, ad avere la precedenza è, ancora una volta, l'odore, che anche in questo caso sembra essersi smarrito per qualche istante.

¹⁷⁴ KRIZOVA 1999, p. 70.

¹⁷⁵ ALTRI LIBERTINI, p. 186.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Nel frammento che si è ritenuto tagliare a causa della lunghezza vengono elencate tutte le figure che hanno caratterizzato la generazione degli anni Settanta e tra le quali è possibile collocare i protagonisti degli altri racconti del romanzo, fornendo così una sorta di campionatura di soggetti non solo generazionale, ma anche dell'opera stessa. (si veda *Ivi*, pp. 190-191)

¹⁷⁸ *Ibidem*.

Aaaaghhh! Il mio odore! Chi m'ha rubato l'odore? Non lo sento mica più, aiuto aiuto ai ladri ai rapinatori, ahimè son tornati i correggesi a rubarmi l'odore?

Odore, odorino mio di Mar del Nord, di libertà e gioventù, evvieni ancora nella mia pancia, eddai non far così, vieni, sniff e sniff odorino mio ci stai ancora? Dimmi che ci sei!¹⁷⁹

Ritorna, nella mente del protagonista, il pensiero che il cinematografaro altro non sia che uno stratagemma dei correggesi per impedirgli di proseguire la sua fuga. Questo lo porta a rinunciare a fare autostop insieme al conoscente, poiché deciso a continuare il viaggio a bordo della sua Cinquecento bianca. Salutato, quindi, il nuovo amico, poiché «ognuno c'ha il percorso suo»¹⁸⁰, il viaggio può proseguire, anche se il racconto non offre la certezza che si sia poi concluso.

Naturalmente, rispetto a ciò che si è detto, è opportuno trarre delle conclusioni. Il protagonista appare determinato a continuare il suo viaggio in solitudine, in compagnia solo dell'odore più volte menzionato. Appare chiaro, quindi, che tale odore non sia altro che la metafora dell'individualità cui aspirare e al quale il protagonista è determinato ad arrivare. Si può intendere, dalle righe finali, che egli abbia effettivamente raggiunto il suo obiettivo e abbia scelto, in seguito, di descrivere il suo percorso con lo scopo di convincere quante più persone ad imitarlo. Il narratore, infatti, appare consapevole di star raccontando la sua storia ad un pubblico di lettori¹⁸¹e, sul finale, vuole impartir loro una lezione riguardo l'importanza di perseguire la propria libertà, a scapito degli altri, ed abbandonare finalmente la dimensione collettiva che aveva pervaso tutti gli anni Settanta.

Cercatevi il vostro odore e 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 in verità, ma saran pur sempre vostri odori e allora via, alla faccia di tutti avanti! Col naso

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 192.

¹⁸⁰ ALTRI LIBERTINI p. 194.

¹⁸¹ Si trovano più volte, nel testo, riferimenti diretti ai lettori: «[...] che fumata, lettori miei!» (p. 184); «Succhiamo succhiamo lei la fronte ed io la guancia così timidini tuttedue che voi lettori furbacchioni non ve lo sareste mai aspettato da un duro come me» (p. 185); «Che ne dite, lettori miei?» (p. 188); «Solo questo vi voglio dire credete a me lettori cari» (p. 195). Tutti i frammenti sono tratti da ALTRI LIBERTINI.

in aria fiutate il vento, strapazzate le nubi all'orizzonte, forza, è ora di partire, forza tutti insieme incontro all'avventuraaaaa!¹⁸²

Il personaggio-narratore, in ultima analisi, è da considerare come un personaggio assoluto, ormai assorto nella sua individualità e nella sua indipendenza dal gruppo e dalla generazione. Vive in una sorta di distacco rispetto alle altre persone e, anche quando si trova bene con loro, non riesce ad arrendersi e a tornare a vivere in relazione con gli altri. La tanto agognata libertà dalla collettività, simboleggiata dalla sua fuga verso il Mare del Nord, è una conquista irrinunciabile e alla quale tutti dovrebbero aspirare. Ogni avvenimento viene filtrato attraverso i suoi occhi e i suoi pensieri e, così, egli permette ai lettori di entrare nella sua interiorità, perché solo in questo modo è possibile analizzare correttamente il percorso e le difficoltà che hanno portato alla sua completa emancipazione.

Oltre ad essere assoluto, dunque, è possibile qualificare questo personaggio anche come un soggetto a tutto tondo, poiché di lui si sa tutto ed è il fulcro della vicenda, in continua evoluzione, poiché solo affrontando gli ostacoli capisce come superarli, imparando di volta in volta qualcosa di nuovo su sé stesso e su come agire, rendendo subito partecipi i lettori di ogni sua scoperta.

4.2.7 Considerazioni finali

In ultima analisi, *Altri libertini* potrebbe apparire come un'opera non unitaria, un sistema di sei racconti non connessi tra loro, eppure è possibile leggervi, all'interno, un progressivo cambiamento dei personaggi, i quali passano da una dimensione fortemente collettiva, ad una completamente individuale.

Si è cercato, nel corso di questa analisi, di dare atto di come questo cambiamento nei personaggi venga influenzato sia dalla presenza ancora preponderante della dimensione generazionale, sia dal tentativo di riprendere il contatto con sé stessi e con la propria interiorità¹⁸³. La maturazione interiore dei soggetti, inoltre, influenza la categorizzazione narratologica dei personaggi, generando un percorso parallelo a quello che passa dalla dimensione collettiva a quella individuale dei figuranti: si ottiene, dunque,

¹⁸² ALTRI LIBERTINI, p. 195.

¹⁸³ Tale passaggio appare fondamentale in vista di un fenomeno proprio degli anni Ottanta, ovvero «l'apparizione massiccia della personalità narcisista» (KRIZOVA 1999, p. 75).

un passaggio progressivo, anche se non sempre costante, dai personaggi relativi a quelli assoluti e, conseguentemente, anche la sostituzione dei soggetti piatti con quelli a tutto tondo, più adeguati a trasmettere la dimensione interiore dei protagonisti dei racconti.

Questo percorso, essendo riferito solamente ad *Altri libertini*, necessita di essere inserito nel sistema più grande delle opere narrative di Tondelli prese nel loro complesso, in quanto l'atto narrativo non ha ancora raggiunto una forma stabile e ciò implica ulteriori modifiche nella gestione dei figuranti e nella loro definizione.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Della possibilità di una correlazione tra le diverse opere di Tondelli e del loro legame al cambiamento di prospettiva tra gli anni Settanta e Ottanta, offre un esempio Krizova quando scrive «Tenendo presente il contesto storico in cui si situa il personaggio, si può dire che il libro rappresenta proprio il momento critico in cui inizia una graduale dissociazione dell'individuo dai valori collettivi, indeboliti dall'esito della contestazione studentesca del '77, e in cui comincia a contare l'individualità singola. In questo modo, se il primo libro di Tondelli sembra dire che l'esperienza vissuta in maniera collettiva è uno stadio di evoluzione che viene superato con l'acquisizione dell'identità individuale, esso preannuncia anche il passaggio dal soggetto collettivo degli anni Settanta all'individualismo sempre più spietato degli anni Ottanta, che sarà il vero tema di *Rimini*.» (KRIZOVA 1999, p. 77)

4.3 *Pao Pao*

4.3.1 La tribù (gay) di *Pao Pao*.

Nel 1983, Tondelli ha scritto un articolo riguardante *Pao Pao* per la rivista mensile “Babilonia”, del quale risulta importante citare il seguente frammento.

Io credo che sfogliando *Pao Pao*, immediatamente si capisca che tutta la storia raccontata altro non è che il resoconto della vita di una piccola tribù – come si diceva nel 1977 – che si trova a campare in un territorio straniero.¹⁸⁵

L'utilizzo del termine *tribù* è certamente peculiare e, per comprendere meglio la scelta di usarlo, è utile avvalersi della definizione che l'antropologo Ralph Linton ha dato di questa parola nel 1936.

In its simplest form the tribe is a group of bands occupying a contiguous territory and having a feeling of unity deriving from numerous similarities in culture, frequent friendly contacts, and a certain community of interest.¹⁸⁶

Egli ha inoltre indicato che i membri appartenenti alle tribù possono avere anche origini diverse, poiché il senso di unità non è generato dalla sola appartenenza ad uno stesso territorio, ma è un fattore che riguarda il possesso degli stessi retaggi culturali e la capacità di stabilire, per i membri, rapporti di amicizia e di solidarietà.

La tribù, dunque, in *Pao Pao*, altro non è che l'insieme dei ragazzi che si sono ritrovati a fare la naja nello stesso luogo, pur avendo, e l'io narrante enfatizza più volte questa caratteristica dei personaggi che popolano il romanzo, origini diverse¹⁸⁷, spesso anche incompatibili tra loro. Questi giovani, infatti, si trovano a dover vivere insieme pur provenendo da ogni parte d'Italia e parlando dialetti diversi, uniti solo dal fatto di essere costretti a fare il servizio militare. Si crea, così, una comunità interna unita, solidale, il cui obiettivo principale è sopravvivere alla vita nella caserma, che, tornando al frammento scritto da Tondelli, rappresenta il territorio straniero in cui la tribù si trova a vivere. Un

¹⁸⁵ OPERE II, p. 784.

¹⁸⁶ LINTON 1936, p. 231.

¹⁸⁷ «[...] ma soprattutto c'è questo grande disagio che serpeggia nelle chiacchiere stupide dei ragazzi, tutti hanno un generale che li protegge, uno zio maresciallo che li sorregge, i napoletani hanno i compà, i sardi i fratelli della lega sarda, i milanesi hanno amici altolocati, i romani hanno gente, i calabresi hanno sorrete e mammete, i pugliesi non si capisce che cazzo abbiano se una confraternita o una congrega di zitelle, i toscanacci hanno una parlata da ghigliottina, antipaticissima e sbracata, i livornesi poi questa “s” che par tutta uno scivolo lascivo, i piemontesi hanno grandi occhi spalancati, insomma nel giro di due minuti dal timido silenzio iniziale scaturisce tutta la babele dell'Italia rustica e regionale [...]» (OPERE I, pp. 189-190).

territorio ostile, certo, ma nel quale i protagonisti dell'opera riescono a sopravvivere con una certa vitalità che, secondo l'autore, è rappresentativa «dello svacco della nostra generazione»¹⁸⁸. Vi è, inoltre, la rinuncia a raccontare l'esperienza della caserma come una circostanza tetra, seria, priva di divertimenti e di svaghi: questo perché, tra tutti gli autori che avevano narrato la loro personale visione della vita militare, Tondelli aveva scelto come suo punto di riferimento Giovanni Pascutto, del quale, in *Partir soldato*, saggio inserito nel capitolo *Affari militari* di *Weekend postmoderno*, vengono riportate alcune parole.

Devi smetterla di considerare la caserma come un carcere, altrimenti finisce che lo diventa veramente. Pensa che ti permette di stare lontano da casa. Motivo sufficiente per apprezzarla.¹⁸⁹

La vita militare, dunque, non deve essere vissuta come una cosa necessariamente negativa, un ostacolo alla prosecuzione della propria vita, o un'interruzione obbligata che cambierà per sempre il modo che l'interessato ha di vivere il mondo. Tondelli, nel saggio appena citato, spiega che è preferibile dare un ruolo marginale al luogo in cui si svolge la naja per concentrarsi, piuttosto, sulle relazioni e le alleanze che all'interno di essa si generano, nella speranza che, una volta fuori, esse si protraggano nel «*fluxus* ordinario dell'esperienza».¹⁹⁰ La caserma, allora, diventa solo «uno scenario per le nostre storie e le nostre irriducibili tresche; [...] una trama su cui ordire il nostro passaggio; nient'altro, solo una scenografia. E un mondo di cartapesta non vale la pena di abatterlo né di mitizzarlo»¹⁹¹. Essa, quindi, non è il fulcro della vicenda, è solo un'occasione narrativa in cui inserire la tribù, che è la vera protagonista del romanzo. In particolare, nel libro, si fa riferimento ad una comunità ancora più ristretta rispetto a quella dei giovani che stanno facendo il servizio militare, ovvero quella dei ragazzi gay che si trovano insieme nella caserma durante la naja. La scelta di raccontare questa particolare storia, che ricollega i mondi apparentemente incompatibili di vita militare e omosessualità, è dettata dalla decisione di Tondelli di includere in *Pao Pao* molta della sua esperienza personale nella

¹⁸⁸ OPERE II, p. 785.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 164.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

naja.¹⁹² La vita nella leva militare diventa, quindi, gaia¹⁹³: questo aggettivo può essere letto sia con il significato di felice, in quanto la nascita di amicizie alleggerisce il peso di un'esperienza così restrittiva e seria, sia con quello di gay, sottolineando come tale universo sia in realtà molto più presente di quanto si pensi nell'ambito militare.

Tondelli ha spiegato a più riprese che l'omosessualità è per sua natura presente nell'esercito e, in particolare, nella naja. La leva militare è, infatti, un'esperienza coercitiva, che obbliga un gruppo di giovani uomini a vivere insieme senza avere la possibilità di sfogare con le ragazze le proprie necessità sessuali. La mancanza di una figura femminile con cui intrattenersi, dunque, diventa il pretesto per provare esperienze con altri ragazzi, fingendo che questi siano dell'altro genere, evitando però di essere catalogati come gay. Il legame tra omosessualità ed esercito, però, non si limita solamente a questo. Un ruolo importante viene giocato dal nonnismo. I superiori, infatti, tendono a trattare i nuovi arrivati come *femminucce*, *hecche*, *finocchi*, imitando di questi soggetti mossette e atteggiamenti, e sfoderano una serie di scherzi che implicano il contatto con i genitali e il sedere delle matricole, ponendosi in una posizione dominante rispetto a queste ultime. L'autore fa poi riferimento al modo in cui i giovani eterosessuali si avvicinano all'omosessualità anche casualmente, a causa delle docce fatte insieme o alla lettura, nello stesso letto e talvolta accompagnata dalla masturbazione, di giornali dal contenuto erotico. Un'altra esperienza, poi, strettamente legata all'omosessualità, è quella della prostituzione in caso di mancanza di denaro.

“La mancanza di soldi, in effetti, spinge molti militari a prostituirsi,” racconta Tondelli. “Quando facevo il militare, a Roma, mi ricordo che alla sera molti miei commilitoni andavano a fare marchette davanti alla stazione Termini. La cosa veniva paradossalmente vissuta come gratificazione della propria virilità (‘Io ne ho tanto, ce n’è per tutti, posso darlo perfino ai froci’).” Quello del denaro è uno dei chiodi fissi del soldato. Non sempre la famiglia può spedire il sospirato vaglia postale. E per chi si trova il venerdì sera senza un soldo in tasca con la prospettiva di

¹⁹² In un'intervista del 1983, realizzata per “Ciao 2001”, a Tondelli è stato chiesto in che percentuale le vicende narrate in *Pao Pao* fossero da considerare autobiografiche. Si riporta di seguito la risposta: «Grande percentuale. Gli stimoli di fondo, le situazioni, i personaggi sono quelli veri e reali della mia esperienza di soldato, naturalmente rivisti in parte dalla fantasia e quindi qualcosa è enfatizzato e qualcosa smussato» (PANZERI 2021, p. 83 *ebook*).

¹⁹³ Un appellativo utilizzato da diversi giornalisti, tra cui si ricordano Carlo Brambilla (“L'Europeo”) e Claudio Barbati (“Il nuovo informatore librario”).

trascorrere il sabato e la domenica in caserma o di vagabondare stancamente, il mercato della prostituzione maschile diventa quasi inevitabile.¹⁹⁴

Si ha l'impressione, quindi, che l'omosessualità sia una dei protagonisti della vita militare dei giovani degli anni Settanta e Ottanta e, di conseguenza, anche di *Pao Pao*, tanto che, a parere di alcuni politici¹⁹⁵, essa doveva essere considerata un problema da estirpare, per ristabilire la virilità dell'esercito.

La risposta alle accuse di Accame, condivisa dal giornalista che ha elaborato l'articolo a cui si sta facendo riferimento, arrivò da Angelo Pezzana, di "Fuori!", del quale si riportano le parole.

Dire che sono aumentati gli omosessuali nelle caserme è come dire che sono aumentati gli ebrei. È un fatto di razzismo. Terrificante. Senza contare che chi fa il militare di carriera e sceglie di stare in un consesso di maschi, tendenzialmente è un omosessuale, psicologicamente ha fatto una scelta che tenta di nascondere sublimandola nel cameratismo.¹⁹⁶

Appare chiaro, quindi, che la presenza dell'omosessualità nelle caserme, in molteplici forme, era inevitabile ed era una caratteristica intrinseca dei rapporti tra i giovani che svolgevano la naja. Forse anche per questo motivo chi era dichiaratamente gay riusciva a sopravvivere all'interno della caserma.

Chiarito l'interesse di Tondelli per il collegamento tra omosessualità e esercito, necessario per leggere correttamente la presenza della tribù dei giovani gay di *Pao Pao*, si può approfondire l'attenzione per la vita militare che l'autore ha dimostrato dedicando ad essa un'intera sezione di *Weekend postmoderno* e una serie di racconti che ha posto le basi per il romanzo che ci si accinge ad esaminare.

In *Affari militari*, Tondelli spiega che il suo interesse per l'esercito è frutto della curiosità con cui ha affrontato la naja e che gli ha permesso di sopravvivere ai dodici mesi in divisa. In particolare, partendo dalla sua esperienza personale, egli era intenzionato a comprendere «come l'uomo in divisa, ancor oggi, si comporta di fronte al comando, alla subordinazione, alla perdita d'identità, alla regola gerarchica, all'osservazione di un dovere che, il più delle volte, non condivide»¹⁹⁷: questa accettazione dei propri doveri

¹⁹⁴ PANZERI 2021, p. 73 (*ebook*).

¹⁹⁵ Viene ricordato, per le sue dure parole e le discutibili soluzioni, Falco Accame, il vicepresidente della Commissione Difesa della Camera (si veda *Ivi*, p. 72 *ebook*).

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ OPERE II, p. 168.

senza opposizione permetteva alla storia di ripetersi e chissà quante volte e in quante parti del mondo essa aveva avuto modo di riprodursi sempre ugualmente, perché se cambiavano gli attanti, le azioni compiute erano le stesse, che si trattasse di un giovane italiano che faceva la naja o di un qualunque cadetto dell'esercito americano.

A questa curiosità riguardante il replicarsi della storia, poi, si somma l'interesse per le opere di denuncia degli atti di violenza e di nonnismo che si verificano nelle istituzioni militari. Tondelli, infatti, menziona diversi testi che si rifanno ad eventi realmente accaduti, ed indaga il motivo dietro all'abuso della forza in determinati casi. La risposta si trova alla fine del saggio, in seguito ad un'esperienza personale dell'autore che si è trovato nella posizione di compiere un atto di nonnismo.

E se c'era un fatto che ci faceva imbestialire, era lo scoprire in noi atteggiamenti da caserma che, giorno dopo giorno, senza che ce ne fossimo accorti, avevano attecchito. Mi vergognai molto di me quando, finalmente, ebbi l'opportunità di vendicarmi di un pezzente di Latina ricorrendo al rituale abietto del gavettone. Mi feci schifo, ma avevo provato piacere. E ora, a distanza di anni, credo che quell'individuo se lo sia ampiamente meritato. Certo non è stato facile accettare il fatto che quei dodici mesi da schiavo abbiano rivelato lati del proprio carattere che non si conoscevano o che, conoscendoli, preferiamo che non si manifestino, evitando con cura gli avvenimenti che potrebbero scatenarli. Certo non è stato facile scoprirsi oltre che generosi e disponibili e forti e coraggiosi, anche meschini, calcolatori e vigliacchi.¹⁹⁸

L'argomento su cui pone l'attenzione Tondelli in questo saggio, a differenza di ciò su cui si concentra in *Pao Pao*, è dunque l'emersione della violenza nel carattere di tutti coloro che si trovavano a passare un periodo di tempo in caserma. Il luogo di tanti bei ricordi, di amicizie, di ritrovate alleanze con personaggi improbabili, con cui nella vita quotidiana probabilmente non si sarebbe mai avuto a che fare, diventa anche il territorio in cui si riscoprono lati del proprio essere che altrimenti non si sarebbero conosciuti. L'esperienza della naja, con tutti i lati positivi, quindi, non lascia altro che un senso di malinconia che è, secondo il parere di Tondelli, «l'inevitabile meccanismo del crescere»¹⁹⁹: essa, in sostanza, altro non è che una palestra di vita, una dimostrazione di dove avrebbe portato il processo di maturazione dalla gioventù all'età adulta.

Questo saggio appare molto interessante per poter leggere in maniera corretta *Pao Pao*, poiché offre le informazioni necessarie per comprendere che la naja non può mai

¹⁹⁸ OPERE II, p. 186.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

essere vissuta come un'esperienza solitaria, bensì di gruppo, dove tutto ciò che succede, succede a causa delle relazioni tra le persone: le amicizie, le alleanze, ma anche le violenze, sono il frutto di un rapporto con il prossimo che risulta essere obbligato dalle quattro mura della caserma. Se è inevitabile per le persone incontrarsi, è inevitabile anche che si crei una tribù, una sorta di società interna con tutti i suoi lati positivi e negativi, con i bei momenti e anche gli screzi, che rendono l'esperienza non soggettiva, bensì collettiva, simile per tutti i membri di uno stesso gruppo²⁰⁰.

Questo saggio, dunque, offre uno strumento molto utile per leggere correttamente il romanzo *Pao Pao* e approfondisce la questione della violenza, che nell'opera ricopre un ruolo marginale.

A fornire un «canovaccio preparatorio del romanzo»²⁰¹ è, invece, *Il diario del soldato Acci*. Tale raccolta di racconti, pubblicata su “il Resto del Carlino” e su “La Nazione” tra il febbraio e il maggio del 1981, racchiude in sé gli stessi luoghi, personaggi ed eventi che formano il tessuto narrativo di *Pao Pao*. Si ritrovano, sottolinea Carnero, «la partenza notturna in treno per il CAR a “O.” (la “notte senza addii”), l'entusiasmo iniziale per la novità dell'esperienza, la nostalgia per la vita “in borghese” che coglie la recluta in caserma, la timida scoperta degli “alleati” (gli amici commilitoni: Tony, Renzu, Michele, Alvaro ecc.), le notti brave, le libere uscite, le gite domenicali, la cerimonia del giuramento, le licenze, il nonnismo, l'ospedale militare, e così via»²⁰².

Risulta, quindi, chiaro come *Pao Pao* sia molto più di un semplice romanzo sull'esperienza dell'autore durante la naja. Esso è al centro di un'indagine più ampia, effettuata da Tondelli, sulla vita militare e sulle relazioni che si creano tra i diversi soggetti presenti all'interno della caserma, con una particolare attenzione al «rapporto tra parigrado, tra chi è nella stessa barca ed è costretto a vivere senza vita privata»²⁰³, che sfocia, appunto, nella formazione della tribù.

²⁰⁰ In questo caso, è importante sottolineare che l'esperienza della naja può essere considerata collettiva solo per i membri che vivono in una determinata caserma, poiché tra l'uno e l'altro battaglione potevano esserci considerevoli differenze. Ne è un esempio l'intervista rilasciata per “Ciao 2001”, in cui il giornalista spiega che a lui tutti i ricordi positivi di cui parla Tondelli non sono rimasti. L'autore spiega che ciò dipende dal modo di affrontare determinate situazioni e che la sua caserma, piuttosto che offrire un luogo di identificazione universale, rappresenta un simbolo della generazione alla quale Tondelli stesso appartiene, seppur con una buona dose di autobiografia.

²⁰¹ CARNERO 2018, p. 86 (*ebook*).

²⁰² Ivi, p. 87 (*ebook*).

²⁰³ PANZERI 2021, p. 84 (*ebook*).

4.3.2 Il personaggio collettivo.

L'idea che il romanzo narri la storia di una tribù non deve, però, fuorviare il lettore e indurlo a pensare che il gruppo, nell'economia dell'opera, sia equiparabile alla folla dei romanzi ottocenteschi. Questo personaggio, che affonda le sue radici nel coro delle tragedie greche, è un soggetto unitario e plurale, i cui membri sono privi di individualità e parlano, pensano, si muovono all'unisono, come un corpo unico, una massa informe. Nel suo saggio *La folla nel romanzo storico italiano da Manzoni a Pirandello*, Matucci evidenzia, inoltre, la contrapposizione tra il gruppo e un personaggio singolo.

Da Manzoni in poi, cioè, sarà impossibile, per tutti gli scrittori che rimarranno legati agli stereotipi positivi o negativi, trasformare quelle persone «affollate» che improvvisamente popolano le pagine dei loro romanzi in personaggi veri e propri. E d'altra parte i personaggi veri e propri, quando incontreranno o attraverseranno quell'astrazione fatta di tanti corpi senza volto, la attraverseranno come se attraversassero un ambiente fisico, e non un insieme di loro simili: come se percorressero la via di una sconosciuta città, scoprissero un nuovo panorama, entrassero in un luogo mai visto.²⁰⁴

La folla viene vista come un ostacolo per il protagonista, che, in quanto tale, ha un nome e un volto e per questo si differenzia dalla massa: una rappresentazione di questo tipo, chiaramente, male si adatta alla tribù di *Pao Pao* che ci si accinge ad analizzare.

È più opportuno, invece, catalogare tale gruppo di soggetti come personaggio collettivo, a partire dal modo in cui esso è stato teorizzato da Giacomo Debenedetti a proposito dei soggetti dei *Malavoglia* e di *Mastro Don Gesualdo* di Giovanni Verga.

Il Verga dei capolavori raggiunge, per conto suo, una tappa della grande narrativa europea: quella che mette in scena un personaggio nuovo, il personaggio che vorremmo chiamare collettivo. E che non è più il massiccio, globale addizionarsi delle voci in una sola frase, dove ciascuno si perde nel tutti, porta la sua parola o la sua sillaba, uguale a quella degli altri, come una nota nella verticalità e fusione dell'armonia, sicché il coro è un camminare di accordi. Ormai, proprio perché la plebe è divenuta popolo, e popolo non è un confondersi ed eguagliarsi di esseri indifferenziati, ma un concertarsi di individui, proprio per questo il coro nuovo è un distaccarsi di pensieri singoli sullo sfondo comune.²⁰⁵

La collettività rappresentata dai personaggi verghiani è molto diversa dalla folla descritta in precedenza, poiché i soggetti appartenenti a questa nuova categoria non

²⁰⁴ MATUCCI 2003, par. 3.

²⁰⁵ DEBENEDETTI 1991, p. 64.

vengono più descritti come una massa priva di individualità, bensì come un insieme di persone con nomi, e dunque volti, ognuno con una propria opinione, un proprio pensiero.

Questa particolare tipologia di personaggio è spesso usata anche nei libri di letteratura per l'infanzia, i quali hanno, a parere di Stefano Calabrese, reinventato tale categoria di soggetti, configurandoli come «la rappresentazione di équipe di attori che, per quanto abbiano caratteristiche individuali assai spiccate, occupano un medesimo ruolo all'interno della narrazione»²⁰⁶: un esempio si può ritrovare in *Piccole donne* di Louisa May Alcott, opera nella quale le quattro sorelle appartengono ad un gruppo unito, cioè la famiglia, ma conservano ognuna la propria individualità e delle caratteristiche peculiari che rendono possibile effettuare una distinzione²⁰⁷ tra i diversi soggetti; un'analogia gestione dei personaggi si ritrova in *Piccoli Maestri* di Luigi Meneghello, il quale, secondo Cecilia Rossari, può essere letto come «un romanzo plurale», poiché «di certo non si tratta della vicenda di uno ma dell'esperienza di molti: la banda in primo piano e i vari satelliti; l'individuo che conta in quanto parte di un tutto, senza però che la collettività lo assorba. Nei *Piccoli maestri* a scomparire è il comune sentire, l'individualità trova finalmente una sua dimensione narrativa, e apparterrà all'intreccio l'onere di costruire una fitta rete di incontri e di scambi»²⁰⁸.

Il personaggio collettivo, in sostanza, non rifiuta l'appartenenza ad un gruppo ma reclama la propria soggettività, portando avanti il rinnovamento del coro già iniziato da Verga, nelle cui opere il popolo, che non deve più essere confuso con la massa informe della plebe, è costituito da un insieme di individui, cioè da «un distaccarsi di pensieri singoli sullo sfondo comune»²⁰⁹. Il processo appena descritto si ripercuote anche sul teatro, per il quale il coro ha sempre ricoperto un ruolo fondamentale. Debenedetti infatti spiega che, nel *Boris* di Musorgskij, «mentre la massa pronuncia il suo stato d'animo collettivo, le singole voci si incidono con la loro banale, o profonda, o dolorosa, notazione personale»²¹⁰.

²⁰⁶ CALABRESE 2012, p. 47 (*ebook*).

²⁰⁷ Non si crea, cioè, una situazione in cui le esperienze sono condivisibili da tutti i membri di uno stesso gruppo, come era inteso dalle definizioni di Bela Grunberger ed Erich Fromm (si vedano i paragrafi 3.2.3 e 3.2.5).

²⁰⁸ ROSSARI 2017, p. 243.

²⁰⁹ DEBENEDETTI 1991, p. 64.

²¹⁰ *Ibidem*.

In seguito a questa analisi, quindi, appare chiaro che in *Pao Pao* si fa uso del personaggio collettivo così come viene inteso da Debenedetti e Calabrese. La tribù, infatti, pur essendo un gruppo nato da vicissitudini comuni, in questo caso l'esperienza condivisa della naja, non assorbe i singoli individui, bensì permette loro di mantenere la propria soggettività: per questo motivo ognuno dei componenti del gruppo viene chiamato per nome, conserva le sue caratteristiche ideologiche e non vive in maniera comunitaria le esperienze che accadono ad un singolo. Esiste ancora, tuttavia, una certa complicità tra i diversi soggetti e la necessità, per questi, di formare un gruppo.

L'elemento comunitario, infatti, sembra essere necessario per riuscire a sopravvivere all'esperienza della leva militare: lo spaesamento iniziale di trovarsi lontani dalla famiglia e dagli affetti, in un luogo sconosciuto, con persone che non si conoscono, porta i giovani protagonisti a radunarsi, a formare un gruppo al quale appartenere. La peculiarità di questa tipologia di raggruppamento, che rappresenta anche la maggior differenza con *Altri Libertini*, è il fatto che questi giovani formino la loro tribù non per una scelta o un'affinità personale, bensì perché si trovano obbligati a vivere con determinate persone. Ne deriva che la nascita di alcune delle amicizie narrate all'interno del libro non sarebbe avvenuta, se questi soggetti non si fossero trovati in quella determinata caserma e in quel determinato periodo. Per lo stesso motivo, buona parte dei rapporti formati in quel lasso di tempo si sono sciolti altrettanto facilmente, in quanto nati per necessità di sopravvivenza e non con lo scopo di formare un legame duraturo.

Viceversa, i gruppi di amici di cui si racconta in *Altri Libertini* sono consolidati, vengono portati avanti da molto tempo sulla base non solo di un passato condiviso, ma anche di esperienze ancora condivisibili da tutto il gruppo²¹¹. Si forma, più che una tribù, una vera e propria famiglia e, sul piano narrativo, predomina ancora, la figura del *noi* narrante, che tende a sostituirsi all'*io*.

Entrambe le opere, però, come si vedrà tra poco, condividono la caratteristica di avere personaggi categorizzabili come relazionali, seppur con alcune differenze tra quelli del primo e quelli del secondo romanzo.

²¹¹ Si pensi a *Postoristoro*, nel quale l'esperienza della povertà e della tossicodipendenza non rappresentano solo un vissuto comune, ma un modo ancora attuale di vivere per i personaggi, che appaiono vincolati alla loro routine da una circolarità quasi infernale, oppure ad *Altri Libertini*, nel cui racconto si evidenzia la presenza di un gruppo di amici di lunga data che risulta essere talmente consolidato da apparire indissolubile, nonostante litigi e instabilità.

4.3.3 I personaggi di *Pao Pao*.

Nelle prime pagine del romanzo, la voce narrante introduce la vicenda che si accinge a raccontare con le seguenti parole.

Questo è il racconto trafelato di come ci siamo incontrati e di tutte le intensità che ci hanno travolto per quei dodici mesi. Voglio molto bene ai miei amici. È per loro, gli altissimi, che ricordo questa storia che una volta c'era e ora non più. In onore al glorioso e gayoso 4°/80 che riprendo a raccontare.²¹²

Il focus viene subito posto sull'importanza che ha il gruppo formatosi nei mesi di naja per il narratore: il vero protagonista, infatti, è rappresentato dalle relazioni instaurate tra i parigrado, dalla tribù che si viene a formare quando i giovani, riuniti all'interno di un'istituzione legata al mondo degli adulti, si riuniscono per riuscire a superare con successo un'esperienza altrimenti negativa.

Emerge, a parere di Mauro Vianello, un *topos* già centrale in *Altri Libertini*, ovvero il rapporto conflittuale tra giovani e istituzioni. L'obiettivo, dunque, dei ragazzi che fanno la naja in *Pao Pao* è «la formazione di un mondo separato in forte conflitto con la società»²¹³: l'istituzione, rappresentata dai personaggi adulti inseriti nel romanzo, viene descritta solo in maniera ironica e dissacrante, con il fine di delegittimare, in questo caso specifico, l'esercito.

Un esempio del modo grottesco e derisorio di rappresentare gli adulti che lavorano all'interno dell'istituzione militare si può ritrovare, ad esempio, nella descrizione della donna che si occupa della vestizione dei nuovi arrivati.

C'è dunque una signora molto decisa nell'aspetto, sui cinquanta e passa, grassotta, occhialuta e kapò che ficca le mani dappertutto, stropiccia i bicipidi, carino metti quello che ti vedo, toglie quello, e corre come una ossessa fra un *séparé* e l'altro, dà il benestare, bisogna farsi vedere con la drop completa, con la mimetica, con l'estiva, la tuta di servizio, mettersi in coda e sfilarle davanti, lei controlla. [...] La trojona pianta spilli e aghi dappertutto, dice di non muovermi, non ci riesco e lei punge, mi fa salire su una sedia, si mette a posto una tetta, va dietro al mio culo proprio con la faccia lì, fa dei segni con il gesso, poi sale un altro, lei corre di qua e di là, strapazza coglioni, tira giù braghe e mutande e sempre ride e sempre scherza, bel fagotto caromio, così la

²¹² OPERE I, pp. 190-191

²¹³ VIANELLO 2005, p. 11.

tua fidanzata ti vedrà bello e pulito, prendi questo, getta quello, no no perdio, vieni di qua, mettiti così, no salta giù, monta su, ce l'hai la ragazza eh?²¹⁴

L'immagine che viene data di questa sarta – resa caricaturale dalla presenza di una componente ironica piuttosto evidente – è, dunque, quella di una donna inopportuna, molesta, non piacevole. Un'adulta che si contrappone ai giovani, i quali in questo caso risultano essere innocenti prede di una persona che si prende fin troppe libertà. Certamente, non viene data una rappresentazione edificante dei soggetti che si potrebbero incontrare in una caserma.

Se nel caso appena descritto, però, ci si riferisce ad una sarta che sembra ricoprire un ruolo molto marginale all'interno dell'istituzione, sarà interessante analizzare anche il caso in cui l'ironia colpisce il sergente Bianchin, un soggetto di grado superiore ai soldati protagonisti dell'opera, dal modo di porsi decisamente ambiguo nei confronti dei suoi sottoposti.

Serg Magg Bianchin poi mi riceveva in vestaglia da camera con su i gradi d'oro appiccicati e con tutta una colonna sonora che pareva la cappella sistina, un gregoriano da far spavento. E lì a lume di candela cominciava l'intorto e ogni tanto bussavano alla porta e lui diceva scusami caro [...]. Poi ritornava tutto sorridente e diceva: “Ti me ga da scusar carino, ma ghe se tuti che voglion i me favór e mi non so mica tanto come far, te capío giornalista o no?”. E io dicevo certo sergente continui pure il suo discorso e allora Bianchin via che parlava di tutte le sue messe e avemarie e alla fine mi congedava con una benedizione, salvo il giorno dopo farmi arrivare da un messo addirittura in ufficio degli strani bigliettin.

[...] e mentre s'era lì a ciacolar lui continuava a salutare a destra e manca sfavillando l'occhio vispo e facendo strizzatine di bocca a questo e a quello e agitando la manina all'indirizzo di certi bonazzi in shorts da libera uscita [...].²¹⁵

Il narratore, dunque, raccontando del sergente Bianchin, smaschera con divertimento l'equivocità di certi atteggiamenti presenti all'interno anche delle alte cariche dell'esercito. Per rendere maggiormente ironica la situazione, inoltre, si pone il focus sulla manifesta fede cristiana del sergente, che comunque non lo ferma dal continuare ad ammiccare e a comportarsi in maniera ambigua con i soldati.

I due personaggi al centro dei brani appena esposti sono da considerare piatti, comparse, ma nell'economia del testo hanno una duplice utilità: in primo luogo,

²¹⁴ OPERE I, pp. 200-201.

²¹⁵ *Ivi*, pp. 297-298.

sconsacrano l'ambiente della caserma, facendo perdere credibilità, e dunque rispetto da parte dei soldati, all'istituzione dell'esercito; inoltre, rappresentando due adulti che si muovono singolarmente e sembrano privi di rapporti solidi, che non si basino sulla superiorità di grado o sulla posizione di comando rispetto ai sottoposti, si accentua maggiormente la differenza tra gioventù, per la quale le relazioni umane sono fondamentali, ed età adulta, che reclama la propria indipendenza dal prossimo e accetta la solitudine.

In contrapposizione a questi soggetti, emerge una fitta schiera di personaggi, tutti chiamati per nome, tutti degni di un ricordo, perché tutti importanti per la sopravvivenza del narratore durante i mesi di naja. Questi figuranti sono per la maggior parte personaggi piatti²¹⁶ ma, a differenza di quelli appena descritti, hanno in comune la componente relazionale, tipica dei giovani appartenenti alla generazione di fine anni Settanta.

Vianello sottolinea come il gruppo che si crea all'interno della caserma condizioni in maniera molto forte il modo in cui il narratore, che si inserisce al suo interno, si relaziona con il resto del mondo.

In *Pao Pao* si crea un circuito chiuso costituito dai membri del gruppo e dagli ambienti da essi frequentati, che diventa il mondo narrativo del romanzo. Tutto quello che è esterno a questo circuito, vale a dire la vita all'infuori della caserma e delle interazioni affettive che vi si determinano, è esterno anche al romanzo e non vi entra se non tramite brevi accenni.²¹⁷

La relazione, dunque, occupa uno spazio centrale nel racconto e i compagni di naja sono gli unici amici veramente importanti in quei dodici mesi di servizio militare: tutto ciò che c'era prima, così come anche quello che verrà dopo, è irrilevante.

All'interno della tribù in senso generico, inoltre, si creano una serie di microcosmi riassumibili tramite i nomi dei personaggi. Ilaria Ghirardini, nel suo intervento alla *Giornata Tondelli* del 2020, ha sottolineato come citare i nomi di alcuni soggetti, infatti, sia sufficiente ad evocare i diversi periodi in cui l'anno di leva militare del narratore può essere suddiviso.

Idealmente, dunque, la trama di *Pao Pao* potrebbe essere riassunta nel seguente modo. All'inizio della leva militare e al periodo di adattamento alla nuova fase della vita del narratore, ad esempio, corrispondono i nomi di Renzu, Vinny, Lele e Giorgio; alle

²¹⁶ Le eccezioni a questa regola generale verranno trattate nel prosieguo di questo paragrafo.

²¹⁷ VIANELLO 2005, p. 11.

prime mansioni assegnate, con le conseguenti difficoltà, e alle considerazioni generali sulla vita in caserma si associano subito i nomi della Salarda, del Gatto e la Volpe (Alessio e Franco), di Paolo, Rotundo e Bobby; nuovamente Renzu, Enzino, il Magico Alvermann e Tony rievocano i mesi passati alla caserma di Orvieto e la “compagnia del caravan”, ovvero il pulmino nel quale la combriccola si ritrovava a fumare, a raccontarsi storie, a formare nuove amicizie; infine, i nomi di Beaujean, Renè la Baffina, la Bella Perotto, Pablito, Miguel, Tom Tom, Maurice ed Erik riportano alla mente l’ultimo periodo di naja del narratore, vissuto a Roma, con nuovi amici e una nuova relazione.

La possibilità di collegare una serie di nomi agli eventi raccontati dall’io narrante deriva dal fatto che, come spiega Ghirardini, «la relazione è il contesto in cui si dispiega il personaggio relativo, è lo specchio attraverso cui il personaggio costruisce la propria identità, riflettendosi nell’altro»²¹⁸: il rapporto con gli altri è, dunque, al centro della narrazione e supera per importanza le azioni dei singoli personaggi. La storia è creata dalle relazioni che si instaurano, non dai gesti dell’uno o dell’altro soggetto.

Si parla, dunque, di personaggi chiaramente relativi, poiché costruiti sulla base dei rapporti che costruiscono con l’altro, non tanto sulla loro singolarità. Quest’ultima non viene eliminata, poiché, come si è detto in precedenza, la tribù non assorbe l’individuo al punto di privarlo della sua identità, tuttavia ne attenua le caratteristiche specifiche, per due motivi: in primo luogo, perché i personaggi relativi sono strettamente legati al presente, quindi il passato e il futuro hanno un ruolo marginale per questo tipo di soggetti; in secondo luogo, rifacendosi alla spiegazione che Vianello dà di gruppo in riferimento a *Pao Pao*, si deve tenere presente che il circuito chiuso che si viene a creare rende trascurabile tutto ciò che è esterno alla tribù.

Come si è già specificato in precedenza, la maggior parte dei soggetti presenti in *Pao Pao* sono categorizzabili come personaggi piatti, che vengono ricordati per qualche caratteristica specifica che possiedono. Ad esempio, Salarda viene ricordato per la sua antipatia, la sua saccenteria e per il modo poco cordiale di porsi verso gli altri impiegati della fureria. Il suo comportamento odioso sembra riflettersi anche nel suo aspetto fisico, che risulta altrettanto sgradevole.

Salarda è il soldato che odio di più, deve fare tutto lui, toccare tutto lui [...]. Ha tutti gli elenchi lui, i servizi li assegna lui, gli appelli li fa lui, le adunate le chiama lui. È un bresciano

²¹⁸ GHIRARDINI 2020, minuto 1:04:30.

facciadacazzo con un culo basso e il naso aguzzo e una parlata sbracatissima e volgarissima. Sa solo gridare e intimidire, esiste solo lui, sa fare tutto lui.²¹⁹

Questa è la descrizione che viene data di tale personaggio ed egli da tale caratterizzazione non si smuoverà, ed è solo per questo che verrà ricordato dal narratore.

Similmente, del Magico Alvermann si ricorda principalmente la capacità di incantare tutti tramite le sue storie e la sua bravura nel parlare, che contribuiscono a renderlo un potente affabulatore. Il narratore rammenta principalmente le sue avventure in giro per il mondo e il suo successo con le donne mature, ma anche il suo aspetto fisico che lo rende più simile ad uno gnomo o folletto cantastorie che ad un essere umano vero e proprio.

Magico Alvermann ha sempre storie incredibili da raccontare e noi le beviamo con infinito piacere visto che nessuno di noi ha mai trovato nella sua carriera un menestrello tanto abile. [...] Molte stranezze abbiamo imparato dall'enciclopedico magico Alvermann, tanto che quando sei completamente fuso fai molta fatica a scambiarlo per un umano. Lo crederesti più uno gnomo, un folletto, uno spiritello. Lui che scrive queste lettere sublimi alle sue donnine trenta-quarantenni che lo adorano e lo amano e lo ricoprono di posta e missive e regalucci.²²⁰

Anche Alvaro, quindi, viene raccontato come un personaggio fondamentalmente piatto, fermo in queste sue poche, per quanto peculiari, caratteristiche. Non dimostrerà evoluzioni, si inserirà semplicemente nel *fluxus* della vita del narratore, andando ad incidere sulla sua esistenza più di quanto il narratore stesso riesca a condizionare la vita di Alvaro. Questa particolare considerazione offre un punto di partenza per comprendere meglio in che categoria inserire il protagonista della vicenda, ovvero l'io narrante. Sembra impossibile, infatti, fornire una sua descrizione senza per forza citare altri personaggi presenti nel racconto. Di lui non si conosce nemmeno il nome e la spiegazione di ciò può essere ritrovata nel fatto che tutta la narrazione, e dunque l'identità del protagonista per il quale esiste solo il presente, è costruita sulle relazioni che si creano tra l'io narrante e gli altri soldati.

La capacità di tale soggetto di mutare e di costruire il proprio essere in base al rapporto con l'altro rendono l'io narrante uno dei rari personaggi a tutto tondo della vicenda. Ciò accade perché questa figura ha bisogno di vivere a stretto contatto con la

²¹⁹ OPERE I, p. 215.

²²⁰ *Ivi*, p. 246.

realtà presente per non perdersi in un'autosufficienza negativa che finirebbe per distruggere il soggetto. Un esempio di questa necessità del protagonista si ritrova nel seguente passo:

Ma proprio non gliela faccio a starmene in questo carcere silenzioso dove non si odono rumori di traffico, dove non arrivano né voci né lamenti, dove i ricoverati girano come androidi appestati [...]. L'ho già detto e lo ripeto qui: se dovessi perdermi nella disperazione come un pezzente barbone mentecatto che si trascina da un pub all'altro come un alcolizzato all'ultimo stadio sarà solo perché in me qualcosa non ha girato nel verso giusto. Solo io sarò la ragione del mio male, non permetterò a nessuno né ad alcuna situazione di infilarsi lì, nel godimento della mia dannazione e della mia storia distrutta poiché anch'io sono stato un ragazzo e ho sognato e mi sembra ormai di aver perduto tutto [...].²²¹

Fino a questo punto la solitudine e il silenzio sembrano dare al protagonista troppo tempo per riflettere sulla propria vita e per perdersi nei suoi pensieri. Egli inizia a credere di essere intrappolato in un processo di progressivo annientamento e che, dunque, la sua esistenza sia ormai finita ancora prima di iniziare effettivamente. Il recupero del rapporto con la realtà caotica di Roma, però, gli basta per cambiare umore e dimenticare i pensieri fatti fino a quel momento.

Salgo in alto, mi avvinghio a un ramo, mi butto di là e cado in pieno nel traffico incasinato del tramonto romano che mi prende e mi eccita e m'abbraccia nei suoi autobus, nei taxi, nelle strombazzate, nei fischi delle guardie, nelle sirene dei caramba, nei cani che abbaiano e i bambini che strillano, la vita. Meraviglioso canto di Roma, ci sono dentro, ci sono affogato, mi allargo anch'io fra la gente e le macchine con il cuore gonfio. Una improvvisa sensazione di avercela fatta. [...] Sto meglio, molto meglio.²²²

Si assiste, nel giro di poche righe, ad un repentino cambio d'umore. Se alla solitudine, dunque, si associa lo smarrimento del proprio io ed un senso di fallimento della propria esistenza, alla ripresa di contatto con la realtà movimentata, in questo caso simboleggiata dal traffico romano, corrisponde una rinnovata razionalità e la possibilità di ricominciare a vivere.

Il protagonista, però, non rappresenta l'unico esempio di personaggio a tutto tondo presente in questo romanzo.

²²¹ OPERE I, p. 204.

²²² *Ivi*, p. 206.

A Lele, infatti, è riservata un'attenzione particolare da parte del narratore e, di conseguenza, è possibile scorgere in lui dei segni di evoluzione che lo rendono, appunto, un individuo a tutti gli effetti. All'inizio se ne offre una descrizione generica²²³, che tra l'altro evidenzia la principale differenza tra il protagonista e questo personaggio: se il primo, infatti, ammette di vivere solo nel presente, il secondo è ancora irrimediabilmente attaccato al passato. Questo comportamento sarà valido, tuttavia, solo fino alla prima volta che Lele e il protagonista sono costretti a salutarsi. In quell'occasione, infatti, il narratore aveva provato a baciare il giovane altoatesino, senza però avere successo, in quanto egli si dichiarava ancora eterosessuale.²²⁴ Tre mesi dopo questo evento, i due si incontrano nuovamente a Roma e Lele sembra radicalmente cambiato.

L'estate con Lele dunque sono soprattutto i nostri appuntamenti alla vasca di Piazza Colonna e le camminate fino a Trastevere per cenare in una qualche birreria o pizzeria [...]. Io faccio coppia fissa con Lele e con lui giriamo sempre avvinghiati e abbracciati, di solito Lele infila l'indice destro nel passante della mia cintura ed io la mano nella sua tasca sinistra e spesso ci ritroviamo così aderenti nell'andatura, così armoniosi nei nostri quasi due metri di altezza che mi pare di dominare tutta questa folla nana di Roma [...].²²⁵

La figura di Lele si è chiaramente modificata nel corso dei mesi di lontananza²²⁶, e questo è un segnale di crescita sufficiente per annoverare tale personaggio nella categoria dei soggetti a tutto tondo.

Non si può dire lo stesso dell'altra figura con la quale il protagonista instaurerà una relazione, ovvero Erik, un musicista austriaco di una decina d'anni più grande degli altri personaggi di *Pao Pao*, incontrato durante una festa privata nella capitale italiana. L'uomo, sebbene sia considerato meno «arrapante»²²⁷ di Lele, soggetto con cui è inevitabile per il giovane soldato fare paragoni, risulterà comunque abbastanza intrigante da sviluppare, nel protagonista, la necessità di conquistarlo.

²²³ «Lele ha dunque ventidue anni, liceo artistico alle spalle, senza professione né fede. Ha fatto il cameriere in Inghilterra, disegni pubblicitari in un'agenzia di Bolzano, la sua città, ha fatto viaggi e pellegrinaggi nei paesi caldi. [...] So che Lele pensa a Bolzano, alla sua bella e a tutta la sua vita in borghese. Non è come me che mi sono messo il cuore in pace, pronto a tutte le occasioni» (OPERE I, pp. 229-230).

²²⁴ «Ho cercato di baciarlo ma lui ha serrato le labbra scuotendo il capo divertito» (*Ivi*, p. 231).

²²⁵ *Ivi*, pp. 276-277.

²²⁶ Il fatto che vengano omesse le informazioni relative agli avvenimenti che hanno contribuito al repentino cambiamento di Lele permette di annoverare il mutamento di questo soggetto tra le celeri, repentine, trasformazioni dei personaggi tipicamente tondelliane.

²²⁷ OPERE I, p. 311.

Erik, dunque, nonostante rappresenti una figura di fondamentale importanza per il narratore, non riuscirà a crescere e a modificare i suoi atteggiamenti. I due raggiungono molto velocemente l'apice della loro relazione, innamorandosi in fretta e vivendo per qualche mese in maniera felice e pacifica. Il narratore non stenterà a definirlo il suo «amore per sempre»²²⁸, anche se poi, con il passare delle settimane le cose si faranno tese, difficili, a causa della mole di lavoro di Erik, che sembra rubargli molto tempo, e della sua dipendenza dalla cocaina, che lo rende strano, distante. Finisce, dunque, la magia della storia d'amore e si comincia a percepire un generale senso di rabbia che porterà all'epilogo della relazione.

A questo punto si capisce che siamo alla resa dei conti, c'è più niente da fare, un amore terminato è peggio di un impero devastato, tutto un tramonto verso i secoli bui. Eppure si tenta un recupero, Erik che dice crudelissimo bene da adesso proponi tutto tu, vediamo che cazzo sai combinare oltre a metterti l'uccello in aria che pare sai fare solo quello e per giunta nemmeno così bene.²²⁹

Questo tentativo di aggiustare la relazione, tuttavia, non va a buon fine, perché Erik non sembra disposto a mitigare i suoi atteggiamenti e reagisce con fastidio alla cena in trattoria, un luogo molto distante dai suoi gusti sofisticati, ai quali non sembra disposto a rinunciare. La mancata capacità di risolvere il litigio, ampliata dalle differenze apparentemente insanabili degli stili di vita dei due membri della coppia, metterà fine al rapporto. Tale conclusione non sarà priva di significato, in quanto permetterà al narratore di maturare una considerazione che lo avvicinerà agli ideali tipici dell'età adulta.

[...] l'amore è come un dono degli dèi che si muove sulle ali del vento sempre inafferrabile e sempre inseguito; l'amore non è mai là dove lo cerchiamo e vola via da dove lo crediamo. Proprio per questo e dell'amore e degli dèi dobbiamo imparare a fare senza.²³⁰

Ramadhani-Mussa ha descritto questa affermazione come «una considerazione estemporanea sugli affetti [...], sulla sofferenza che li accompagna, e ancora sulla rinuncia come unica via di fuga, che avvicina l'io narrante del secondo romanzo al Bruno May di *Rimini* e a Leo di *Camere separate*»²³¹.

²²⁸ OPERE I, p. 310.

²²⁹ *Ivi*, p. 327.

²³⁰ *Ivi*, p. 319.

²³¹ RAMADHANI-MUSSA 2005, p. 463.

Questa presa di coscienza, unitamente alla fine del periodo di naja, portano l'io narrante ad avvicinarsi ad una fase più adulta della sua vita. La leva militare si configura come l'ultima esperienza comunitaria per il protagonista: non si parla, in *Pao Pao*, di futuro, poiché ad esso corrisponde solamente la maturità e, dunque, l'accettazione della propria solitudine. Il secondo romanzo di Tondelli, dunque, rappresenta «un diario nostalgico dei tempi gloriosi della giovinezza, tempi nei quali l'autore ricorda di aver vissuto con agio nei più svariati ambienti, costantemente assorbito da una più ampia storia collettiva»²³². Se dopo la naja, dunque, si viene proiettati nell'età adulta, Tondelli dopo *Pao Pao* non può fare altro che condurre i suoi personaggi alla ricerca di sé stessi e di una vita più appartata dalla collettività, con l'obiettivo di raggiungere una dimensione più intima dell'esistenza.

²³²RAMADHANI-MUSSA 2005, pp. 463-464.

4.4 Rimini

4.4.1 Rimini tra realtà e finzione.

Rimini, negli anni Ottanta, è il simbolo dell'estate italiana, vissuta tra spiagge, feste, luci ed evasione dalla quotidianità della vita in città. Dietro a quest'immagine idilliaca della riviera romagnola, però, si cela molto altro e, per rendersene conto, spiega Tondelli nel saggio conclusivo di *Rimini come Hollywood*, una delle sezioni in cui è suddivisa l'opera *Weekend Postmoderno*, bisogna attendere che la città si svuoti con l'arrivo dell'inverno.

È la curiosità di vedere dietro le quinte, in questo caso, di capire le strutture emotive di una delle più grandi finzioni dell'uomo-massa contemporaneo: la vacanza estiva. È in essa, infatti, che è possibile rintracciare l'unico proseguimento, nella contemporaneità, della medievale cultura carnevalesca. E quindi: l'adozione di linguaggi alternativi a quelli dell'ufficialità (i gesti, il corpo, il sesso); la costruzione di un mondo alla rovescia (ribaltamento del giorno con la notte, vivere fra dancing, discoteche, caffè fino al mattino); lo sberleffo dell'autorità e del potere (accantonamento delle preoccupazioni della vita quotidiana e delle leggi di convivenza sociale); l'esplosione delle intensità intime e dei desideri.²³³

Tale frammento introduce diverse questioni fondamentali per la comprensione sia del romanzo tondelliano, sia della città stessa di Rimini.

In primo luogo, è possibile notare l'utilizzo, da parte dell'autore, di un linguaggio teatrale. L'allusione all'esistenza di un *dietro le quinte* implica che vi sia anche un palco sul quale gli autori recitano una parte. In questo caso, gli attori altro non sono che i bagnanti che popolano Rimini in estate, ovvero quelle persone che, nei mesi più caldi dell'anno, arrivano nella riviera con la pretesa di essere qualcun altro: la vacanza estiva, che Tondelli definisce *finzione*, è il pretesto per comportarsi all'opposto rispetto alla propria quotidianità, vivendo di notte, sfogando i propri istinti ed approfittando di tutti gli eccessi ai quali si è rinunciato durante l'anno. Ecco che allora Rimini diventa effettivamente *come Hollywood*, un palcoscenico sul quale l'uomo-massa può simulare una vita perfetta e lontana dalle preoccupazioni comuni.

L'affinità tra i due luoghi, tuttavia, non viene notata solo dallo sguardo esterno e critico di Tondelli. Infatti, anche nel romanzo preso in esame, Robby, un giovane *cinematografo* che arriva a Rimini per raccogliere soldi per avviare una produzione

²³³ OPERE II, p. 127.

cinematografica insieme all'amico Tony, smaschera da subito la falsità della città in cui approda.

“Ma questo è già un set”. C'era dunque qualcosa di intimamente *artificiale* in ciò che aveva intorno, *totalmente* predisposto quasi come quel caldo opprimente e animalesco che fiutava nell'aria immobile della stazione. Era tutto non naturale. Tutto dannatamente troppo perfetto. [...] Attorno a lui bivaccava un gruppo di ragazzi dai capelli lunghi fino alle spalle vestiti solamente con canottiere e jeans ora tagliati fino al ginocchio, ora ridottissimi a guisa di shorts, ora lunghi e stretti al polpaccio. [...] I ragazzi, una decina in tutto, erano distesi gli uni accanto agli altri e rollavano sigarette nello stesso identico modo in cui i coetanei di Robby di mezza Europa, e lui stesso, lo avevano fatto ad Amsterdam, al Vondel Park o al Dam, quindici anni prima [...]. Dov'era allora la differenza fra quegli altri ragazzi dei primi anni settanta e questi? [...] Erano comparse o erano *veri*?²³⁴

Rimini, dunque, colpisce subito per la sua falsità, per la perfezione così ostentata da apparire surreale, e, come specifica Nisini nel suo saggio, per i tratti inquietanti dell'umanità che la popola, che appare «cristallizzata in una realtà finta, meccanica, posticcia, molto simile ad una grande scenografia hollywoodiana»²³⁵. La città è, infatti, frutto della fusione tra ciò che è vero e ciò che non lo è: la realtà si innesta nella finzione nel caso in cui esseri umani popolino luoghi artificiali, appositamente creati per essere posticci e scenografici, come Fiabilandia e Italia in Miniatura²³⁶; la finzione, viceversa, riveste la realtà e le dà connotazioni quasi fiabesche, magiche, facendo sì che la riviera adriatica diventi un insieme di «città di frontiera [...] sospese fra il sogno e la realtà, fra l'illusione del divertimento, della festa, del piacere e il peso della vita quotidiana»²³⁷.

La dimensione onirica e fittizia in cui sembra essere immersa Rimini fa sì che tutto appaia frivolo e che nulla venga preso sul serio.

Per questo motivo, in primo luogo, Marco Bauer, il giornalista che dovrà dirigere il quotidiano della riviera romagnola, la “Pagina dell'Adriatico”, parlando del fascicolo di cui la piccola redazione dovrà occuparsi dirà: «Siamo un giornale di cronaca spicciola. Tutto ci riguarda, ma solo il particolare ci interessa»²³⁸, perché «il lettore deve sentire

²³⁴ OPERE I, pp. 467, 469.

²³⁵ NISINI 2005, p. 82.

²³⁶ Si fa riferimento, in questo caso, a Claudia che, quando scappa di casa e giunge a Rimini, si rifugia nel vascello dei pirati del parco divertimenti Fiabilandia e ai due anziani immortalati dal fotografo Johnny nel parco vuoto di Italia in Miniatura.

²³⁷ OPERE II, p. 125.

²³⁸ OPERE I, p. 432.

anche dal proprio giornale che è in vacanza, che ha tempo da dedicare a sé stesso e al proprio divertimento»²³⁹. La generale frivolezza con cui ogni fatto e avvenimento viene trattato nella città di Rimini non risparmierà neanche l'annuncio dell'apocalisse imminente, profetizzata da un anziano professore che, nel corso della narrazione, rivela il significato di una criptica sestina in latino decifrata tramite i numeri della «Kabbalà»: sebbene l'imminente evento, previsto per il 14 luglio di quell'anno, venga accostato alla catastrofe accaduta ad Hiroshima²⁴⁰, non sembra esserci preoccupazione a riguardo. L'apocalisse, anzi, viene spettacolarizzata in chiave hollywoodiana, desacralizzata, vissuta come un'occasione di festa.

Le discoteche più avvedute improvvisarono parties “World’s end” e fecero soldi a palate con gente che faceva la fila fino alle tre del mattino per godersi la fine di Babilonia, o di Sodoma o Gomorra. Parties “Caduta di Costantinopoli”, “Presca di Bisanzio”, “Incendio di Roma” sorsero qua e là dando vita ad un look improvvisato fatto soprattutto di veli, parei, fusciasche e nastri arrotolati intorno a corpi nudi.²⁴¹

Rimini è, dunque, il luogo in cui anche la fine del mondo viene vissuta come «un'apocalisse da spiaggia, ludica e dissacratoria dei miti da sana civiltà del benessere, abbronzata e eternamente giovane»²⁴², un «trip della fine»²⁴³ che viene affrontato dalla massa, dalle persone dunque presenti in città in quel momento, come una festa, con lo stesso spirito che Iacoli individua nella frase *It don't worry me*, nella quale ci si imbatte nel film *Nashville*, diretto da Robert Altman. Come i bagnanti della riviera sembrano affrontare con allegria la presunta catastrofe, così i protagonisti del film di Altman, pur non vivendo nelle zone degli USA che corrispondono al sogno americano (Nashville, infatti, si trova nel Sud degli Stati Uniti e dimostra una certa arretratezza e basi provinciali e razziste), dimostrano di avere «un proprio modo canterino di affrontare paure e traumi della collettività»²⁴⁴.

Per evitare, dunque, il sentimento di preoccupazione e mantenere la collettiva voglia di festeggiare in allegria, la massa continua a vivere con leggerezza, usando la

²³⁹ OPERE I, p. 429.

²⁴⁰ «“Faccio un altro esempio” disse il vecchio. “So che siete increduli quanto lo sono stato io, prima di dedicare gli ultimi vent'anni della mia vita al profeta. Ma ora vi leggerò l'annuncio di una grande sciagura. Resterete sbalorditi.” Fece una pausa. “Si tratta di Hiroshima.”» (*Ivi*, p. 701)

²⁴¹ *Ivi*, p. 705.

²⁴² LORENZINI 1992, p. 63.

²⁴³ OPERE I, p. 705.

²⁴⁴ IACOLI 2002, p. 125.

scusa dell'apocalisse per giustificare un'ulteriore rinuncia allo stile di vita del quotidiano in favore di un totale abbandono ai piaceri della vita.

Si prenda come riferimento di quanto detto finora il seguente frammento:

In riva al mare, la notte, ardevano grandi falò. La spiaggia sembrava quella di una città del Marocco prima di una tempesta di sabbia quando la gente sfolla verso il mare e fa l'amore continuamente per ore. Tutti i segreti si rendono palesi, le voglie scoppiavano, i desideri straripavano dalle intimità.²⁴⁵

Mentre continua, dunque, quell'atteggiamento simil carnevalesco e privo di inibizioni a cui faceva riferimento Tondelli in *Weekend Postmoderno*, la spiaggia di Rimini si illumina, così come il resto della città. La luce sembra ricoprire un ruolo di fondamentale importanza per la riviera romagnola, che se di giorno è colpita dal sole, di notte si accende come «il bordo luccicante di strass di un vestito da sera»²⁴⁶ che sembra invitare la gente a continuare a vivere, a fare follie, a soddisfare ogni desiderio ed ogni piacere. La riviera adriatica in estate diventa il simbolo di tutte le «città della notte»²⁴⁷, non solo italiane – come Milano – ma anche straniere²⁴⁸. Essa pretende di entrare nell'immaginario comune come il luogo delle feste e delle vacanze, ma non è altro che una mitizzazione, poiché, specifica Del Buono, è solo una «simulazione di allegria, di vacanza, di liberazione dalle vesti e dalle convenzioni»²⁴⁹ che cela in sé un senso di malinconia e di struggimento che, nel libro, viene evidenziato da quei singoli personaggi, i protagonisti delle diverse vicende che si incrociano nella città romagnola, che affrontano la folla senza mescolarsi, la osservano, la criticano, e tentano di distaccarsi da essa²⁵⁰. Rimini, indubbiamente, brilla, ma di luci al neon, che «non illuminano, [...] rendono tutto più opaco»²⁵¹.

²⁴⁵ OPERE I, p. 705.

²⁴⁶ OPERE II, p. 113.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 124.

²⁴⁸ Oreste Del Buono annovera tra le città notturne non solo Los Angeles ma tutte le metropoli della costa californiana, andando ancora una volta a sottolineare la similitudine tra le città statunitensi e Rimini (cfr. DEL BUONO 1992, p. 52).

²⁴⁹ *Ivi*, p. 56.

²⁵⁰ «mentre la massa si cuoce e si rosola, gli eroi sparano a Dio le loro cartucce» (RIMINI, p. 334).

²⁵¹ DEL BUONO 1992, p. 56.

4.4.2 Il romanzo polifonico

Anche *Rimini*, come le prime due opere di Tondelli, vede la partecipazione al racconto di una moltitudine di personaggi. A differenza di *Altri Libertini* e *Pao Pao*, però, questo è il primo libro in cui la narrazione collettiva viene completamente evitata e il racconto viene affidato a due tipologie distinte di narratore: uno interno, che espone i fatti in prima persona, ed uno esterno, che si avvale della focalizzazione interna variabile per narrare le storie dei diversi altri protagonisti dell'opera. Questi soggetti, a differenza di quelli presenti negli altri romanzi – per i quali l'entità del gruppo era ancora fondamentale – fanno di tutto per emergere dalla massa, generando un'insanabile rottura tra loro e la collettività con cui hanno a che fare.

Vianello individua una possibile motivazione di questa nuova struttura romanzesca nella scelta di avvalersi di personaggi più maturi dei protagonisti dei precedenti romanzi. Se *Altri Libertini* e *Pao Pao* erano ancora caratterizzati dalla necessità, dettata dall'im maturità e dall'ancora presente utopia giovanile di fine anni Settanta, di compiere esperienze collettive e di vivere a stretto contatto con un gruppo di propri simili, «*Rimini* è il primo romanzo ad articolarsi in un mondo di adulti – generalmente giovani ma non più ragazzi»²⁵². La scelta di nuova tipologia di soggetti che partecipano alla vicenda porta, naturalmente, a reinventare anche la forma della narrazione stessa. Al *noi* narrante delle prime opere di Tondelli, si sostituisce, quindi, il romanzo polifonico, nel quale, spiega l'autore stesso nelle *Note per la quarta di copertina* riportate da Panzeri nell'appendice *Bonus track* inserita alla fine dell'edizione di *Rimini* pubblicata da Bompiani, «la pluralità delle voci (i personaggi) si sviluppi in una pluralità di punti di vista (le trame) in modo tale per cui il senso globale del romanzo si costituisca esclusivamente in uno spazio esterno a quello testuale, cioè nello spazio di lettura. In questo senso il testo chiama continuamente il lettore a operare collegamenti, rimandi, riferimenti prendendolo nel vortice delle sue trame»²⁵³.

Prima di procedere con l'analisi dei personaggi, e dunque delle diverse voci che si intrecciano nell'opera, si ritiene opportuno offrire la definizione di romanzo polifonico. Teorizzata da Michail Bachtin, questa tipologia di struttura narrativa implica l'esistenza di diversi figuranti, i cui punti di vista si alternano all'interno dell'opera, generando un

²⁵² VIANELLO 2005, p. 11.

²⁵³ RIMINI, p. 336.

effetto simile alla concezione polifonica del canto, che vede l'evoluzione simultanea delle diverse voci all'interno della composizione, senza che però essere si confondano tra di loro. Come in musica, dunque, la polifonia è generata da un insieme armonico di voci distinte, così la plurivocità del romanzo non è rappresentata solo dall'accostamento di diversi personaggi all'interno della medesima opera, bensì è un sistema complesso e organizzato, non riducibile al solo cambio di focalizzazione del narratore.

È vero anche che nel romanzo la pluridiscorsività è sempre personificata, incarnata in figure individuali di persone con discordanze e contraddizioni individualizzate. Ma qui [nel romanzo polifonico] queste contraddizioni delle volontà e delle intelligenze individuali sono immerse nella pluridiscorsività sociale e sono reinterpretate da essa. Le contraddizioni degli individui qui sono soltanto le creste dell'onda che si alzano dall'oceano della pluridiscorsività sociale, oceano che ribolle e imperiosamente li rende contraddittori e satura le loro parole e coscienze della propria pluridiscorsività fondamentale.²⁵⁴

Le diverse trame inserite nell'opera, dunque, sono sempre accomunate dall'appartenenza alla stessa società: solo in questo modo è possibile per i soggetti dialogare tra loro ed entrare in contatto con l'autore. Allo stesso modo, i personaggi di *Rimini* condividono i luoghi in cui vivono, alcune situazioni, un sostrato culturale comune. Le loro storie, dunque, in virtù degli elementi condivisi, ad un certo punto si intrecciano: non si tratta però di trame interconnesse, che non potrebbero filare l'una senza l'altra; bensì si ha a che fare con un continuo, casuale, sfiorarsi da parte di diversi soggetti. I personaggi, infatti, si incontrano casualmente perché frequentano i medesimi luoghi nello stesso periodo, ma non arriveranno mai a formare un gruppo coeso che possa generare, con il passare del tempo, una narrazione di tipo collettivo.

Le voci dei personaggi emergono dal vociare confuso e indistinto della massa solo perché i soggetti in questione hanno l'obiettivo di distinguersi²⁵⁵ dall'agglomerato dei vacanzieri che affollano la riviera romagnola, ponendosi in una posizione di superiorità o marginalità rispetto ad essa. Influisce, sicuramente, il fatto che nessuno di loro sia a Rimini per trascorrere i mesi estivi in ferie. Sebbene lo sfondo, infatti, sia costituito dalla città delle vacanze estive degli anni Ottanta per eccellenza, i protagonisti del romanzo vi arrivano per motivi ben diversi dallo svago: Marco Bauer si trova in città per dirigere il

²⁵⁴ BACHTIN 1979, p. 134.

²⁵⁵ Si veda, a questo proposito, la nota 246.

quotidiano della riviera, e in seguito per investigare su un curioso caso di presunto suicidio; Beatrix arriva a Rimini nel corso della sua ricerca della sorella, dopo un percorso che l'ha portata a Roma e a Palermo; Bruno May è uno scrittore che si trova in città per partecipare, con il suo ultimo libro, al XXVII Premio Internazionale Riviera; Robby giunge sulle coste dell'Adriatico per raccogliere i fondi per una produzione cinematografica; Alberto lavora in un night club riminese come suonatore di sassofono.

Ciascuno di questi soggetti, dunque, ha un motivo, o uno scopo, diverso che determini la sua presenza a Rimini. Esiste, tuttavia, qualcosa che li accomuna tutti: la città rappresenta per ognuno l'estremo tentativo di recuperare la propria identità, di ritrovare sé stesso o, al limite, fallire, non senza averci provato.

Ecco che proprio in virtù di questa ricerca, quindi, i personaggi principali elevano la propria voce al di sopra del brusio confuso dei vacanzieri: loro non si trovano in città per le ferie, non fanno parte della massa, vogliono rivendicare la propria individualità e ritrovare, finalmente, sé stessi.

4.4.3 Marco Bauer.

Il primo personaggio con cui il lettore entra in contatto leggendo *Rimini* è il giovane cronista milanese Marco Bauer, un uomo ambizioso che non tarda a rivelare i tratti narcisistici del suo carattere. Il primo, come fa notare Oreste Del Buono nel saggio *Luci al neon*, è il fatto che egli racconta la sua storia in prima persona, «come se fosse il padrone lui»²⁵⁶.

Sin dall'inizio della narrazione, poi, è possibile accorgersi dell'ossessione per il successo che caratterizza il personaggio e che lo rende fortemente opportunistico e privo di scrupoli. Questa sua componente caratteriale, tuttavia, non è univoca, in quanto «la personalità di Bauer è scissa in due parti, come testimonia il suo modo di percepire sé stesso che oscilla fra gli stati di inferiorità e impotenza e quelli di superiorità e onnipotenza»²⁵⁷. Si potrebbe, quindi, pensare alla possibilità che egli abbia alcune delle caratteristiche tipiche della personalità narcisistica borderline, che, in termini psicanalitici, «si trova chiusa tra due posizioni contraddittorie: è assolutamente grande oppure è totalmente priva di valore» e per la quale «la fantasia di “segreta” grandezza può

²⁵⁶ DEL BUONO 1992, p. 53.

²⁵⁷ KRIZOVA 2000, p. 57.

allora diventare tanto più necessaria per combattere la minaccia di una propria reale mancanza di valore»²⁵⁸.

Bauer, infatti, cerca di celare il senso di inadeguatezza e di inferiorità che prova, occultandolo con le bugie e la smania di onnipotenza che dimostrerà di possedere nel momento in cui avrà a che fare con i colleghi della redazione di Rimini, che cercherà di manipolare per favorire e soddisfare la sua brama di successo.

Considerato anche dai suoi colleghi un arrivista²⁵⁹, egli non esiterà a mollare tutto ciò che lo lega a Milano e, dunque, simbolicamente a separarsi dalla compagna Katy, per potersi dedicare al compito di gestire “La pagina dell’Adriatico”, un inserto speciale gestito dalla redazione del capoluogo lombardo per cui lavora. La rottura del rapporto con Katy, dunque, implica anche la rottura con il passato, il quale sembra non significare nulla per il protagonista della narrazione.

Mi dissi: anche tu [Katy] non fai più per me. Come il vecchio bar, come la vecchia redazione.

Siete tutti arredi del mio passato. Io vi sto lasciando e quel che è peggio è che io non ho rimorsi.

Vi lascio come si lascia una lunga, noiosa convalescenza. Per vivere.²⁶⁰

Krizova, nel suo saggio *Rimini: personalità e cultura narcisistica*, rileva un’altra componente molto importante del carattere di Bauer, strettamente legata ai suoi tratti narcisistici, ovvero la necessità di approvazione da parte degli altri. In apparente opposizione con l’egocentrismo di cui è vittima, che non sembra fargli prestare attenzione alle persone con cui ha a che fare, se non per approfittarsene, Marco non appare in grado di fare a meno di dipendere dal giudizio altrui²⁶¹.

Il silenzio assenso con il quale la portiera del palazzo lo lascia partire (si veda a questo proposito la nota 29), permette a Bauer di chiudere definitivamente con il suo

²⁵⁸ LOWEN 1992, p. 35 (*ebook*).

²⁵⁹ «[...] Non si trova tanto facilmente gente così giovane e così arrivista come te.” Rimbeccò Marianetti.» (OPERE I, p. 412).

²⁶⁰ OPERE I, p. 418.

²⁶¹ Risultano peculiari due scene presenti nelle prime pagine del romanzo: nella prima, Bauer attende alla scrivania del vice-caposervizio un qualche riconoscimento per la promozione appena ricevuta («Mi trattenni presso la sua scrivania aspettandomi un elogio o un complimento che non vennero. Lo sentii ostile», OPERE I, p. 410); nella seconda, sembrerà cercare di pagarsi l’approvazione per la sua partenza, o quantomeno di comprare un mancato giudizio per le sue azioni, dando una mancia più alta del solito alla portiera del palazzo in cui viveva con Katy («Chiamai la portiera all’intercifono pregandola di salire per darmi una mano. Arrivò dieci minuti dopo. Non fece domande e questo mi piacque talmente tanto che al momento di lasciarle le chiavi dell’appartamento, perché le riconsegnasse a Katy, affidai alla sua mano aperta una mancia esattamente doppia di quanto ero solito lasciarle per il disbrigo dei piccoli piaceri domestici. Me ne andai in fretta da quella casa. Mi sentii di aver pagato il silenzio.», *Ivi*, p. 420).

passato, per andare a caccia di successo e, di conseguenza, di una nuova vita. Sarà principalmente la sua smania di fare carriera a far emergere il lato più compiutamente narcisistico della sua personalità.

Da quando arriva a Rimini, infatti, Marco inizia a trattare tutti coloro che lo circondano, e soprattutto i suoi collaboratori della redazione, come pedine da sfruttare per vincere la battaglia che lo condurrà alla fama e, dunque, al potere. Egli appare tanto sicuro di sé da considerarsi, secondo l'opinione di Del Buono, come «un grande stratega che rivoluzionerà il giornalismo e il costume stesso»²⁶². Questa alta opinione della sua persona, che servirà più che altro per dissimulare le insicurezze interiori del personaggio, verrà tuttavia smentita dall'ingenuità dello stesso e lo porterà inconsiamente a farsi usare dagli altri, in particolare dal suo capo e da Susy, la sua compagna e collaboratrice durante il soggiorno a Rimini,

Bauer, infatti, si dimostrerà così ossessionato dall'esteriorità degli altri soggetti con cui avrà a che fare, che non comprende solo l'aspetto ma anche le azioni e gli atteggiamenti, da commettere non pochi errori di valutazione rispetto al carattere, alle abilità e alle intenzioni di questi ultimi. Errori, questi, dettati principalmente dalla superficialità con cui egli si appresta a leggere il mondo che lo circonda. Krizova spiega che «questo protagonista-narratore evita costantemente di interpretare ciò che vede e si limita solo a descrivere scene e registrare l'accaduto», solo che «Bauer non è né un bravo osservatore, né un commentatore acuto»²⁶³. Non solo, infatti, egli tende a mettere le apparenze al primo posto, ma si dimostra anche un uomo privo di cultura²⁶⁴: queste caratteristiche lasceranno facilmente intuire al lettore la “cecità” che lo affligge e che gli impedisce di leggere il mondo in maniera corretta.

In primo luogo, questa sua incapacità di giudicare correttamente le persone, dovuta al fatto che egli si basa principalmente sull'aspetto esteriore, lo guida in errore nella valutazione del fotografo della redazione, Johnny. Egli viene descritto come

²⁶² DEL BUONO 1992, p. 53.

²⁶³ KRIZOVA 2000, pp. 59-60.

²⁶⁴ Lui stesso si dichiara, ad esempio, un «lettore da due soldi» (OPERE I, p. 502), quando parla con Susy prima della presentazione dei libri in concorso per il Premio Internazionale Riviera e, verso la fine del romanzo, sempre dialogando con Susy, ammette anche: «Non mi intendo molto di cinema» (*Ivi*, p. 668), quando i due si trovano alla presentazione del film di Robby ambientato sulla riviera romagnola.

esteticamente brutto²⁶⁵ e non giovane²⁶⁶ e, per questo motivo, è considerato, da Marco, fallimentare nel suo lavoro. L'errore²⁶⁷ che compie all'inizio della sua collaborazione con Bauer guida quest'ultimo a credere di avere ragione, dando credito alla sua tesi che lega l'aspetto fisico e le possibilità di successo in un regime di proporzionalità diretta. Come si è detto, però, Bauer non è un bravo osservatore e le sue considerazioni superficiali su Johnny, e dunque sulla percezione dell'importanza della bellezza fisica, vengono smentite proprio da un'immagine scattata dal reporter, che Marco aveva interpretato in maniera scorretta. Come spiega Krizova, infatti, «a lunga scadenza il fotografo risulterà molto più in gamba di quanto il suo fisico lasci indovinare»²⁶⁸.

Il maggiore errore di valutazione di Bauer, però, riguarda la considerazione che egli ha di Susy. La donna, infatti, inizialmente appare come una controparte femminile del cronista milanese: giovane, bella, arrivista e ambiziosa. I due, tuttavia, non sono affatto uguali. Susy, soprannome di Susanna Borgosanti, a differenza di Marco, è molto colta e competente nel suo lavoro, più acculturata dell'uomo e molto meno superficiale.

In particolare, quest'ultima caratteristica le permette di comprendere la personalità delle figure con cui ha a che fare e, soprattutto, le facilita il compito di insinuarsi nella mente di Bauer e di manipolarlo senza che egli se ne renda conto. La ragazza, infatti, si dimostra da subito arrendevole agli atteggiamenti autoritari dell'uomo, il quale non esita a fraintendere i comportamenti di Susy, leggendoli come un'ulteriore conferma delle sue capacità di conquistatore.

²⁶⁵ «Il fotografo invece era un ragazzone attorno ai quaranta, del tutto calvo sul cranio ma con due sbuffi di capelli arruffati che gli scendevano da sopra le orecchie e dalla nuca. Aveva un paio di baffi prodigiosi, foltissimi e neri. Gli occhi piccoli, gonfi, dalle pupille cerulee erano incassati nel volto come se qualcuno glieli avesse cacciati indietro. In realtà tutto il suo viso aveva un'espressione bastonata e schiacciata come il grugno di un mastino. Era grasso, tozzo, con piccole mani cicciottelle. Portava anelli di fattura grossolana a entrambi i mignoli e una pesante catena d'oro pendeva al centro del petto premendo contro i peli del torace. Indossava una camicia nera aperta fino all'ombelico e un paio di jeans stracciati e scampanati in fondo. Ai piedi un paio di scarpe da tennis con un buco in coincidenza dell'alluce destro; ma anche quello di sinistra premeva e tendeva la tela per far capolino» (*Ivi*, pp. 428-429).

²⁶⁶ Caratteristica che Bauer apprezza ed invidia sia in Guglielmo, stagista presso la redazione, sia in Susy e nei suoi amici, incontrati a Riccione.

²⁶⁷ Johnny riesce a scattare alcune immagini che riprendono un gruppo di omosessuali intenti a fare un'orgia sulla spiaggia. Una volta scoperto, viene minacciato dai coinvolti affinché consegnni loro i rullini incriminati. Bauer gli consiglia di fare come dicono, alludendo però alla consegna di rullini vuoti, piuttosto che di quelli contenenti le fotografie, che costituirebbero materiale prezioso per la rivista. Il fallimento del piano, e dunque di Johnny, sta nel fatto che lui, spaventato e confuso, consegnerà al gruppo i veri rullini, perdendo quindi tutto il materiale raccolto (si veda *ivi*, pp. 495-497).

²⁶⁸ KRIZOVA 2000, p. 63.

Accecato dal suo desiderio di successo professionale, Bauer interpreta questa docilità in termini di seduzione, non rendendosi conto di avere di fronte il suo doppio, una donna bella, disinvolta, sicura di sé, caratteristiche che insieme creano un effetto di seduzione irresistibile ma anche la premessa indispensabile per la conquista del potere.²⁶⁹

Susy, dunque, è la vera ammaliatrice del racconto. Per tutta la vicenda si finge ingenua e attratta dal fascino di Bauer, che non la considera altro che una pedina da eliminare una volta raggiunti i suoi obiettivi, salvo poi dimostrarsi parte integrante del complotto che aveva coinvolto il cronista, svelando così i suoi veri scopi e, dunque, il suo arrivismo, che eguagliava, se non addirittura superava, quello di Marco.

Dal canto suo, Bauer è talmente fisso nel suo obiettivo di conquistare Susy da non rendersi conto che la donna lo sta usando e che, neanche per un istante, aveva ceduto alle sue lusinghe e, di conseguenza, non era mai davvero caduta nelle trappole che l'uomo le aveva teso: ella, infatti, conscia del narcisismo che caratterizza Marco, non fa che lusingarlo a sua volta, facendogli credere sia di essere stata sedotta da lui, sia che egli ha il controllo sulle gerarchie professionali, sebbene niente di tutto ciò sia reale.

Bauer naturalmente è consapevole delle capacità della ragazza, avendole viste all'opera in ambito lavorativo; tuttavia, «è talmente orgoglioso della sua conquista che non pensa minimamente che Susy possa usare anche nei suoi confronti l'ambiguità di cui fa uso regolarmente con gli altri»²⁷⁰.

Susy, dunque, è a sua volta opportunista: si serve di Marco e non esiterà a scaricarlo quando egli non le sarà più di alcuna utilità²⁷¹. Rappresenta cioè «la nuova e banale “morale” secondo la quale nell'odierno mondo spietato può raggiungere il successo solo chi è sempre pronto ad agire senza scrupoli»²⁷². Ella, inoltre, è una figura in continua metamorfosi, che sa adattarsi alle diverse situazioni, e nella quale coesistono desideri multipli, che la portano a dover soddisfare sia le pulsioni verso l'appagamento sessuale, sia quelle legate al successo lavorativo. Una caratteristica, questa, che sfugge a Marco e che lo rende molto più limitato di Susy. Egli, infatti, è perennemente concentrato sul lavoro e il comportamento freddo e distaccato che dimostra in campo professionale, dovuto al suo irrimediabile egocentrismo, si riflette anche nel suo modo di approcciarsi

²⁶⁹ GOLA 2006, p. 224.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 226.

²⁷¹ In maniera molto simile, Bauer si era comportato con la ex-fidanzata Katy.

²⁷² KRIZOVA 2000, p. 64.

ai rapporti sessuali, i quali servono solo a dimostrare a sé stesso che è un irresistibile seduttore, senza avere alcuna cura della sua controparte²⁷³.

Alla fine della narrazione, però, Marco fallisce su entrambi i lati della sua vita su cui pensava di avere il controllo. Egli, infatti, viene tradito da Susy, la quale svela i suoi effettivi intenti opportunistici quando getta tra le fiamme i risultati dell'indagine svolta da Bauer, i quali smascheravano il complotto dietro il presunto suicidio del senatore Attilio Lunghi, sul quale aveva lavorato per lungo tempo.

Nel corso del romanzo, infatti, i cronisti della "Pagina dell'Adriatico" si imbattono nel curioso caso di presunto suicidio del senatore Attilio Lughì, il cui cadavere era stato portato a riva dal mare in seguito ad una tempesta. In seguito al ritrovamento del corpo, Bauer viene contattato dal direttore della redazione milanese, Arnaldi, il quale gli chiede di occuparsi personalmente dell'articolo che sarà dedicato alla vicenda. Inizia, così, una lunga indagine da parte di Marco, che lo guiderà all'entroterra romagnolo, a Badia Tedalda, dove si trova il monastero in cui vive Padre Michele, conoscente del senatore, oltre che amico di Bruno May. Da lì prende avvio un'indagine sempre più contorta, che coinvolgerà anche un convento di suore di clausura di Sant'Agata e l'Immobiliare Thea, con cui Lughì sembrava correlato. Quando Bauer è convinto di aver risolto il caso, confermando l'ipotesi del suicidio, l'articolo redatto *ad hoc* viene pubblicato sulla cronaca nazionale, ma le indagini del cronista non si fermano. Così, dopo essere tornato al convento di Sant'Agata, dalle cui suore riceve un plico di prove, smaschera finalmente il complotto dietro la morte del senatore. Un complotto, tuttavia, mai reso pubblico proprio a causa del tradimento di Susy a cui si era accennato in precedenza.

L'olio del motore mi gocciolava sul volto, Susy continuava, china, ad allungare il braccio. Fu allora che le consegnai il pacco e il dolore alle gambe divenne più forte. Mi aggrappai con le mani ai ferri del telaio dell'auto, riuscii a togliere il viso da quella carrozzeria puzzolente. Vidi le sue gambe, dritte, il suo volto, le sue braccia accanto al fuoco. La sua espressione assente davanti a quei pezzi di carta che incendiati volavano via nel turbine della fine del mondo poi tutto divenne nero e caldo e troppo doloroso. Un odore fortissimo e nauseante. Persi i sensi. Per me l'ultima notte del mondo finì in quel momento.²⁷⁴

²⁷³ Peculiare è, in questo caso, la descrizione dell'ultimo rapporto sessuale con Katy, prima della partenza per Rimini: «Fu una lunga masturbazione dentro il corpo di Katy. Ecco, non fu nient'altro per me che una lunga, ritmica, accelerata sega dentro di lei» (OPERE I, p. 418).

²⁷⁴ *Ivi*, pp. 719-720.

In seguito a questo avvenimento, naturalmente, Susy negherà il suo gesto e Bauer, affranto, capirà di aver perso la battaglia contro la donna, di essere stato sconfitto.

Dall'inizio, Marco si dimostra un personaggio piatto, statico, nel quale non esiste alcuna traccia del dubbio e, di conseguenza, la capacità di mettersi in discussione e di crescere, di cambiare. Viene considerato, da Del Buono, un soggetto che Tondelli stesso odia, poiché solo detestandolo avrebbe potuto renderlo così normale da risultare noioso e, come sottolinea Krizova, carico «di tutte le connotazioni negative possibili»²⁷⁵. Sul finale, però, l'autore stesso gli offre la possibilità di riscattarsi. Quando Marco apprende di essere stato sconfitto da Susy, infatti, egli implicitamente accetta anche i suoi limiti e si insinua in lui il «germe della guarigione dalle fantasie di potere»²⁷⁶, ovvero l'unico emblematico accenno di crescita interiore del personaggio, la sua unica occasione di rifuggire la piattezza in cui sembrava imprigionato e, finalmente, poter affrontare la realtà senza alcuna illusione.

In ultima analisi, infatti, sebbene il suo abbandono della città di Rimini, simboleggiato dall'effettiva comprensione della fotografia dei due anziani turisti al parco Italia in Miniatura scattata da Johnny²⁷⁷, non sia da leggere come una sorta di protesta dettata dall'etica personale, è sicuramente rappresentativa della presa di coscienza di Marco e alluderà alla possibilità del personaggio di crescere e cambiare, liberandolo così dalla sua condizione precedente.

Staccai la foto dei due vecchi. In quell'istante mi sembrò di capirne il significato che per tante notti mi era sfuggito. Johnny era stato davvero abile. L'aveva spacciata per la foto d'apertura di quel parco di divertimenti. In realtà l'Italia in miniatura stava chiudendo i battenti. Senza dubbio era una foto dell'anno prima. E i saluti da Rimini che si reggevano sulla borsa della donna non erano saluti di benvenuto, ma di arrivederci. Mi aveva ingannato molto bene. Tutti mi avevano ingannato. Compresa Susy. Ora anche Bauer chiudeva i battenti. [...] Forse mi stavo finalmente liberando da me stesso e dal mio sogno.²⁷⁸

4.4.4 Bruno May

Bruno è una figura di indubbia importanza nell'economia dell'opera, forse è il personaggio più complesso e rilevante del romanzo. A differenza di Bauer, però, sembra

²⁷⁵ KRIZOVA 2000, p. 69.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Fotografia che Bauer aveva apprezzato al punto da farla mettere in copertina sul primo numero della "Pagina dell'Adriatico" e da appenderne una gigantografia in camera.

²⁷⁸ OPERE I, pp. 721-722.

gli venga riservato un ridotto spazio narrativo. Tale scelta non è dettata dal caso, poiché mentre Marco è narcisista e si impossessa del ruolo di protagonista come se gli spettasse di diritto, Bruno si ritiene un soggetto marginale, non solo nel racconto, ma anche nella vita stessa. Egli si posiziona autonomamente ai margini della società, come erano soliti fare i protagonisti del romanzo d'esordio dell'autore. È un *outsider* e, come tale, si comporta in maniera insolita nei confronti delle persone con cui ha a che fare durante il suo soggiorno a Rimini. Si entra in contatto con lui nel momento in cui egli incontra Bauer alla presentazione degli scrittori candidati al Premio Internazionale Riviera di quell'anno. Colpisce subito per il suo modo enigmatico di porsi nei confronti delle persone che gli stanno attorno, come nel caso del suo incontro con Marco, alla fine del quale lascerà al cronista l'onere di pagare il conto di tutte le consumazioni effettuate al bar del Grand Hotel di Rimini. In seguito, inoltre, instaurerà un rapporto di amicizia proprio con Marco, sebbene egli non riuscirà mai a decifrare completamente il giovane autore²⁷⁹

Il ragazzo, però, dimostrerà a più riprese di non essere perfettamente collegato alla realtà presente in cui sta vivendo, poiché si nutre principalmente di ricordi. Non memorie casuali, ma tutto quello che riguarda l'amato Aelred. Agli occhi di Bruno, Aelred è un dio, un essere perfetto che non deve mai chiedere perdono²⁸⁰, la causa delle poche gioie che ha provato nella sua vita, ma anche il motivo della sua sofferenza.

Quando Bruno si unisce all'amato, a Londra, lo fa principalmente perché sta vivendo un momento di crisi. Sente il bisogno, cioè, di ritrovare sé stesso, la propria identità, poiché l'*impasse* in cui stava vivendo gli impediva di scrivere e, quando resta sedotto dallo sguardo di Aelred, pensa di aver trovato finalmente la spinta di cui percepiva la necessità per ricominciare a vivere.

A chi ha modo di osservare la coppia da fuori, però, l'uomo amato dallo scrittore appare tutt'altro che un dio perfetto: non solo gli amici di Aelred mettono in guardia Bruno dal frequentarlo, ma anche Padre Anselme, unico amico e confidente del giovane autore, non tarderà ad avvertirlo riguardo alla vera natura del suo amante.

²⁷⁹ Questa, in realtà, è una caratteristica che appartiene a molti dei conoscenti di Bruno, che avevano capito che la soluzione migliore per intrattenere un rapporto con il ragazzo la cosa migliore era lasciarlo fare, lasciarlo andare e venire nella vita delle persone in base alle sue preferenze.

²⁸⁰ «Poiché tu sei il mio dio, Aelred, di cosa dovrei perdonarti?» (OPERE I, p. 625)

“Non puoi restare con quel ragazzo. Non sa chi è e non potrà mai amare nessuno finché non lo scoprirà. E lo dovrà fare da solo.”²⁸¹

Bruno, però, non vuole sentire ragioni, si sente completamente assuefatto ad Aelred e, anche quando si renderà conto che il ragazzo è effettivamente instabile e approfittatore, non riuscirà a odiarlo o, comunque, a separarsene totalmente. A dimostrazione di questo, in una lettera inviata proprio a Padre Anselme aveva scritto:

“Sono incatenato a lui e per quanto tu possa disapprovare, per quanto ti possa apparire stupido e indegno di una persona che tu ritieni, a suo modo, intelligente, io sto bene. Mi basta sapere che mi cercherà e che tornerà da me per essere felice. Perché non può più fare a meno di me. Ho sempre cercato ‘tutto’ nella vita: la verità e l'assoluto. Ho sempre detestato la gente soddisfatta. Non c'è niente al mondo per cui stare allegri. Niente di niente. Eppure, io che ho lasciato perdere tante volte ‘qualcosa’ per avere soltanto niente ora mi sto accontentando di qualcosa. E sento che mi basta. E a mio modo sono felice. Amo profondamente Aelred, al punto che vorrei essere lui. Lo giustifico e lo capisco, anche se soffro. Ma se soffro è un problema mio. Io so che mi ama. A tutto o niente ora sto finalmente imparando preferire qualcosa.”²⁸²

La storia di Bruno ed Aelred è, quindi, frutto di un continuo susseguirsi di abbandono, separazione, e ricongiungimento. Tutto viene gestito e filtrato tramite Bruno, il quale decide quando effettivamente lasciarsi andare con il suo amato e quando, invece, cacciarlo. Con il passare del tempo, lo scrittore sviluppa una vera e propria ossessione per l'amato, il quale assumerà dei tratti, come si è detto, non più umani.

Non solo Bruno, infatti, lo definisce una divinità, ma arriverà a paragonare i rumori generati dai loro rapporti sessuali al brusio dei monaci tibetani raccolti in preghiera, o al borbottio delle anziane donne di una chiesa di Roma radunate per recitare il rosario²⁸³: la figura mistica di Aelred, dunque, contribuisce a dare una connotazione fortemente spirituale anche alla coppia, e fornirà un punto di avvio per la riflessione sulla questione religiosa nell'opera di tondelliana, ulteriormente sviluppata in *Camere separate*.

²⁸¹ OPERE I, p. 626.

²⁸² *Ivi*, p. 625.

²⁸³ «Un gruppo di donne anziane recitavano velocemente un rosario sedute su sedie di paglia. Non c'era nessun prete a guidarle. Si alternavano nella recita delle preghiere accordando il loro brusio a quello più forte di chi in quel momento dava l'inizio. Bruno chiuse gli occhi. Ne era certo. Era la stessa identica musica che usciva dalle labbra chiuse dei monaci. La stessa musica che aveva scoperto facendo l'amore con Aelred» (OPERE I, pp. 648-649).

Ramadhani-Mussa ha giudicato, inoltre, giudicato Bruno un alter ego vero e proprio dell'autore, in quanto il personaggio, così come il suo creatore, pare essere alla ricerca di una sacralità dell'uomo e, soprattutto, sembra essere alla ricerca di una «spiritualità, definibile come anarchica, priva di guide, impossibile a classificarsi con una specifica realtà confessionale, ma orientata verso un continuo, necessario confronto con il mondo»²⁸⁴. Questa necessità di restare in contatto con l'esterno, pur mantenendo un ruolo marginale all'interno della società ricorda molto la posizione di osservatore che Tondelli stesso aveva dichiaratamente assunto. Se l'autore, però, è riuscito a trovare il suo posto nel mondo, e dunque la sua identità, Bruno May è un personaggio più tormentato, in continuo vagabondare alla ricerca di qualcos'altro. Non si sente mai soddisfatto e, anche quando prova appagamento, si tratta solo di una sensazione effimera, destinata a svanire di lì a poco. L'insoddisfazione di questo soggetto, dunque, si riflette anche nel suo modo di vivere la spiritualità, in un continuo peregrinare senza meta, ben definito da ciò che Padre Anselme dice a Bruno mentre camminano nella città romana, dopo che il giovane aveva deciso di allontanarsi dalla colonia Vermilyea²⁸⁵:

“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. Per questo il cattolicesimo ci va stretto da un certo punto di vista. Perché è fatto di oratori, di stanze chiuse, di paura del mondo. Noi invece abbiamo bisogno di aria e di girare. Amiamo quello che può darci il mondo. Non credo sia in sé un fatto negativo. Quello che fa di noi degli apolidi è l'inquietudine di amare Dio. Ma c'è un fatto [...] che cerchi Dio e non ti accontenti di averlo trovato. Vorresti una vita diversa, vorresti fermarti a riposare in Dio, ma non lo farai perché niente ti basterebbe mai. Molti vedono solo una piccola fessura dove tu trovi invece crepe e abissi. Cercherai Dio per tutta la vita e questo basterà a salvarti. Non smettere di cercare, ma sappi che, ovunque tu vada, ti guiderà sempre la sua Grazia.”²⁸⁶

Se in un primo momento, dunque, Bruno aveva scelto di accontentarsi del “qualcosa” rappresentato da Aelred, fermando così il suo continuo peregrinare perché, nel ragazzo, lo scrittore aveva trovato il suo concetto di divinità, le parole di Anselme lo fanno rinsavire. Egli trova nella considerazione fatta dall'amico lo slancio necessario a

²⁸⁴ RAMADHANI-MUSSA 2005, p. 469.

²⁸⁵ Si tratta di un'associazione che cerca di far sviluppare giovani talenti in campo artistico, gestita dal mecenate Oliviero Welebansky, che si era, tra l'altro, invaghito di Bruno.

²⁸⁶ OPERE I, p. 647.

chiudere definitivamente con Aelred e a concludere la sua opera, quella stessa opera che lo porterà a Rimini come candidato al Premio Internazionale Riviera.

Portare a termine i due obiettivi, però, non sortisce l'effetto desiderato, non guida cioè all'inizio di una nuova vita o alla scoperta di una nuova motivazione in virtù della quale continuare a vivere. Anzi, Bruno rimane completamente svuotato: comprende che per lui la scrittura, l'attività prediletta, è uno strumento di morte, poiché egli non è in grado di portarla avanti né nell'unione, cioè quando è insieme all'amante, né nella separazione da esso, quando è da solo.

La solitudine, inoltre, è vissuta come liberazione dal peso dell'amore; tuttavia, essa è da intendere come una liberazione di segno negativo, perché Bruno senza Aelred si sente privato «dell'essenza stessa della vita»²⁸⁷. L'unica via di fuga possibile al disagio esistenziale provato dallo scrittore è rappresentata dal suicidio, un atto che prende, nella mente di Bruno, una valenza simbolica, in quanto egli immagina che sia proprio Aelred a collaborare con lui, ad aiutarlo ad uccidersi.

Si conclude con il suicidio la vita di Bruno, un personaggio assoluto che desidera essere relazionale. Il problema è che, per il giovane scrittore, i rapporti instaurati con l'altro non portano alla salvezza o ad un mutamento interiore che sia di segno positivo, anzi, risultano distruttivi. Ne dà notizia in modo chiaro Sabina Gola al termine del suo saggio *La seduzione postmoderna in Rimini di Pier Vittorio Tondelli*.

La fusione tra i corpi e la spiritualità di cui si caricano la corporeità e la sensualità non aiutano Bruno nella ricerca della propria identità, a mettere ordine nel groviglio dei propri sentimenti (neppure Padre Anselme riesce a “guidarlo” nel disordine della sua anima), anzi lo conducono sempre più verso il baratro. Neppure l'abbandono è un approdo. La scissione tra i due “corpi” provoca la morte di una parte di essi e dal dolore della separazione deriva solo angoscia.²⁸⁸

In sostanza, quando Bruno capisce che le relazioni non lo aiuteranno e che quindi sarà costretto a vivere solo in compagnia dei suoi pensieri e dei suoi ricordi, egli si suicida, generando un personaggio che non può essere relazionale ma che rifiuta la sua assolutezza. Si potrebbe leggere, dunque, il soggetto in questione come piatto, incapace di cambiare in maniera positiva, di crescere. Il rifiuto della completa involuzione,

²⁸⁷ GOLA 2006, p. 230.

²⁸⁸ *Ibidem*.

simboleggiato dal suicidio, tuttavia, basta a renderlo un personaggio a tutto tondo, salvandolo dalla condizione di piattezza definitiva del personaggio.

Per finire, si ritiene interessante riportare la conclusione del saggio redatto da Oreste Del Buono, *Luci al neon*.

Rimini è un ossimoro. Ribolle di amore eterosessuale. Ma l'unico amore vero, irresistibile è quello omosessuale, che avvince Bruno May e Aelred [...]. La compiutezza di questo amore è vissuta come condanna senza possibilità di scampo.²⁸⁹

Bruno, dunque, muore poiché l'amore da lui provato, a differenza delle altre relazioni sviluppatesi nell'opera, è ineludibile, è talmente reale e irresistibile da non poter essere concluso senza ripercussioni. La sua storia è quella che più entra in contrasto con la città di Rimini, ed è l'unico che da quella città non potrà andarsene in seguito al recupero della propria identità, a differenza di tutti gli altri personaggi, per i quali, anche se non esiste lieto fine, c'è sempre una seconda occasione concessa loro dall'autore dell'opera.

4.4.5 Beatrix Rheisenberg.

La storia di Beatrix non comincia a Rimini, non inizia nemmeno in Italia. La donna, infatti, è originaria di Berlino Ovest, città nella quale svolge la professione di antiquaria. Vive da sola con la domestica ed ha una vita tormentata: non solo, infatti, è reduce da un matrimonio fallito dal quale non riesce ancora a separarsi totalmente²⁹⁰, ma è anche alla ricerca della sorella Claudia, scappata di casa da tempo e della quale non ha più ricevuto notizie.

A differenza di Bauer, Beatrix è talmente legata al passato da non riuscire ad immaginare un futuro, non finché ci saranno ancora strascichi di questioni irrisolte da affrontare. A segnalare tale peculiarità sono i numerosi flashback che caratterizzano la narrazione, esterna ma con focalizzazione interna sulla giovane donna, e che cesseranno solo con l'arrivo di Beatrix a Rimini.

²⁸⁹ DEL BUONO 1992, p. 56.

²⁹⁰ Arriverà, infatti, a contattare l'ex marito in un momento di necessità, poiché egli è l'unico contatto stabile che ha in Italia, l'unico amico con cui sente di potersi confidare: «Roddy era l'unico amico che aveva in Italia, per quanto un ex marito possa essere considerato un amico. Ma era il solo. Doveva parlare a qualcuno dell'episodio della notte prima, certo non avrebbe potuto farlo con quei benpensanti dei Weise. Roddy avrebbe capito [...]» (OPERE I, p. 589).

Da Berlino, infatti, la donna si era spostata fino a Roma, città dalla quale Beatrix aveva ricevuto le ultime notizie dalla sorella. Lì scoprirà che la ragazza era in compagnia di un giovane palermitano, Giorgio Russo, del quale riceve i dati corrompendo il direttore dell'albergo in cui Claudia aveva alloggiato. Decide, a quel punto, di mettersi in contatto con la famiglia di Giorgio, a Palermo, per poi recarsi lì in cerca di ulteriori informazioni sul ragazzo e sulla sorella. La signora Russo, madre del giovane coinvolto nella vicenda, si lascerà andare in una confessione disperata, della quale Beatrix, che conosce poco l'italiano, non capirà molto: l'unica informazione utile che apprenderà è che Giorgio, scappato di casa dopo aver rubato qualche soldo alla madre, le aveva spedito una cartolina. Impossessatasi di quest'ultima, la donna tedesca capisce di non poter fare altro che andare a Bellaria, luogo in cui si trova Giorgio e, probabilmente, anche Claudia.

L'arrivo alla riviera, però, non simboleggia da subito un felice ricongiungimento familiare: Beatrix, infatti, subisce un tentativo di stupro da un falso tassista del quale aveva deciso di fidarsi, essendo arrivata in un giorno di pioggia, senza avere idea di dove si trovasse precisamente e senza conoscere nessuno.

L'evento fortemente traumatico vissuto dalla donna insinua nella sua testa un dubbio.

Quella stessa sera, per la prima volta, spietatamente, Beatrix pose a sé stessa una domanda semplice e, in apparenza, banale; ma la cui risposta, positiva o negativa che fosse, avrebbe ribaltato le regole del gioco. [...] E allora la domanda che le salì alle labbra fu una sola; e una soltanto la risposta. Stava cercando Claudia? No. Questa era la verità.²⁹¹

Sebbene ritrovare la sorella fosse ancora un chiodo fisso per Beatrix, sulla riviera romagnola ella non sta cercando solo Claudia, ma anche sé stessa. Per raggiungere i suoi obiettivi, però, la donna si trova costretta ad abbandonare il passato e a lasciarsi sedurre dalla città di Rimini.

La svolta nella vita di Beatrix arriva, infatti, quando fa la conoscenza di Mario, un giovane professore di italiano che, in cambio di compenso, insegna la lingua ai tedeschi sulle spiagge. La donna ne sarà da subito, irrimediabilmente, innamorata, nonostante il ragazzo non abbia alcuna caratteristica del seduttore. Abbandonatasi al pensiero di lasciarsi coinvolgere in quella nuova relazione, la donna apparirà rinata anche agli occhi delle altre persone, prima tra tutte la signora Ulriche Weise, un'anziana che Beatrix aveva

²⁹¹ OPERE I, pp. 585-587.

conosciuto durante il soggiorno a Bellaria e tramite la quale aveva avuto modo di conoscere Mario.

La sera, prima di coricarsi, massaggiandosi il viso con la solita crema e guardandosi allo specchio, sentì qualcosa di nuovo in lei. Stava davvero – come aveva detto Ulriche – rificorendo? E qual era il sole che l’aveva illuminata? Il sole della costa, il sole dell’Italia o lo sguardo di quel ragazzo, Mario?²⁹²

La figura di questo professore, dunque, diventa da subito parte integrante della narrazione che riguarda la vita della donna. Egli si dimostra, infatti, provvidenziale quando invita a cena Beatrix proprio nel luogo in cui la donna avrà modo di incontrare Giorgio Russo, che le restituirà la speranza di trovare Claudia.

A Fiabilandia, il parco divertimenti in cui la giovanissima sorella di Beatrix si era rifugiata e in cui la donna tedesca e il professore italiano si erano recati, su indicazione di Giorgio, tutto si risolve. Beatrix ritrova la sorella, e implicitamente ritrova anche sé stessa, e, rivedendo Claudia, si sente finalmente libera.

In realtà – come si era confessata spietatamente quella sera in hotel – chi stava realmente cercando era sé stessa, una donna che seguiva il fantasma di un'altra donna sperando nascostamente nella coincidenza delle loro identità. Si cerca sempre sé stessi, in fondo. [...] Beatrix stava cercando sé stessa, questa era la verità. Nel momento in cui si era liberata dell'ossessione di Claudia, si era data pace, se lo era confessato, aveva potuto aprirsi al miracolo della conoscenza dell'altro. Si era innamorata. S'era messa il cuore in pace e magicamente tutto era filato alla perfezione. Aveva trovato il suo amico, aveva trovato Claudia.²⁹³

Beatrix è, certamente, un personaggio a tutto tondo, in continua evoluzione, in grado di riconoscere il proprio scopo all’interno della narrazione e di portarlo a termine. È un soggetto, però, anche relazionale: nei legami che ha già o instaura nel corso della vicenda si celano i momenti di maggiore crescita del personaggio. Tutto viene fatto, almeno in un primo momento, in funzione di un'altra persona. Senza Claudia, probabilmente, Beatrix non sarebbe giunta a Bellaria, non avrebbe incontrato Mario e, forse, non avrebbe messo in discussione la sua vita al punto da dover reinventare la propria identità.

²⁹² OPERE I, pp. 597-598.

²⁹³ *Ivi*, p. 663.

Beatrix è un personaggio molto diverso da Bauer. A differenza di Marco, per il quale il passato è da eliminare in funzione di una vita coniugata al presente, ed eventualmente al futuro, fintanto che esso implichi l'aver raggiunto l'agognato successo, Beatrix ha a cuore il suo *background* culturale, le sue origini e, dunque, gli eventi accaduti prima di giungere nella riviera adriatica. Lo dimostra il suo attaccamento alla lingua tedesca²⁹⁴, che viene superato solo nella fase terminale della porzione di narrazione dedicata a lei, quando definisce Mario, «Uno straniero. Che parla la mia stessa lingua»²⁹⁵. Riconoscendo, dunque, nel giovane professore un barlume della propria casa, Beatrix completa la sua crescita o, per meglio dire, la sua rinascita. Il fatto, infine, che il percorso di cambiamento della donna sia fondato proprio sulle relazioni interpersonali – tra le quali le più importanti sono quella con Mario e quella con la sorella Claudia – elimina ogni dubbio circa la possibilità di annoverare Beatrix tra i personaggi assoluti.

4.4.6 Robby.

Roberto Tucci è un aspirante *cinematografo* che giunge a Rimini per fare una colletta e racimolare abbastanza soldi per girare il suo primo film insieme all'amico Tony (Antonello M. Zerbini). Roberto a questa trovata di Antonello, denominata *Operazione briciole*, crede molto poco. Roberto è un personaggio che forse, alla fine, riesce a vincere.

Egli giunge a Rimini dopo essere stato convinto dall'amico. Avrebbero trovato, quell'estate, i soldi per girare il loro film, quello che li avrebbe lanciati. Nonostante non fosse convinto, Robby giunge in città poiché sente di non poter più essere mantenuto dalla moglie Silvia, che nella narrazione rappresenta l'unico appiglio di salvezza, un chiodo fisso che gli impedisce di mollare e di uccidersi.

In momenti come quelli, in cui tutto girava a rovescio o non girava per nulla pensavo solo a una cosa: eliminarsi. E nello stesso momento in cui questa idea gli sfiorava il cervello subito un'altra, per associazione, gli veniva in mente. Il viso di Silvia, il suo corpo. La donna che amava, la donna da cui, soprattutto, si sentiva enormemente amato. La donna per cui continuava a vivere e che, in momenti come quello, lo legava alla realtà.²⁹⁶

²⁹⁴ «Telefonò a Berlino e si sfogò con Hanna senza però accennarle all'accaduto. Si parlarono per una decina di minuti. [...] In realtà Beatrix aveva semplicemente desiderio di parlare la propria lingua e, tramite ciò, riattaccarsi a sé stessa e alla propria vita» (OPERE I, p. 585).

²⁹⁵ *Ivi*, p. 664.

²⁹⁶ *Ivi*, pp. 571-572.

Nonostante l'*Operazione Briciole* non sia un'idea entusiasmante per Robby, egli decide comunque di applicarsi perché essa funzioni, anche a costo di litigare con alcuni venditori ambulanti marocchini, che lo avevano individuato come un avversario che poteva rubare loro i clienti, e di spogliarsi per una donna di età avanzata in cambio di trentamila lire. Nonostante queste azioni, però, la figura di Robby non sembra evolversi nel corso della narrazione e, anzi, continuerà a lamentarsi delle idee e delle trovate di Tony, senza lasciar presagire alcun cambiamento. Quando si esaurisce la narrazione riguardante Robby e Tony, infatti, il lettore rimane con il dubbio di che fine abbiano fatto i due, di come si sia conclusa la loro raccolta fondi e, in sostanza, di chi siano e che ruolo abbiano all'interno della vicenda dei mesi estivi di luglio e agosto del 1983, anno in cui la narrazione è ambientata.

Verso la fine del romanzo, però, si può intuire che la vicenda dei giovani cineasti non è affatto contemporanea a quella di Bauer, Beatrix e gli altri personaggi che affollano il romanzo: essa, infatti, risale a qualche anno prima e ne dà notizia Susy, quando parla a Marco della presentazione del film alla quale avrebbero assistito una sera di agosto.

“È già stato giudicato il miglior film dell'anno” disse Susy, prendendo posto. “A ottobre uscirà nelle sale normali.” [...] “Ecco gli attori!” fece eccitata Allora Susy. “Quello in mezzo è il regista. Ha raccolto parte del danaro qui a Rimini. Dicono sia andato ombrellone per ombrellone a chiedere i finanziamenti.”

“E quello là in fondo?”

“Chi?”

Indicai a Susy un uomo di mezza età.

“È Fermignani, il produttore. Viene sempre a Riccione, ogni anno, per le vacanze. L'altr'anno ha incontrato il regista in spiaggia e hanno combinato il film.”²⁹⁷

Si può intuire, dunque, che con un po' di fortuna e di incontri provvidenziali, l'*Operazione briciole* è andata a buon fine. Pur essendo al corrente di ciò, però, si continua a chiedersi se Robby sia, o meno, un personaggio piatto. La risposta al quesito è aperta, poiché quando Susy spiega a Bauer come il regista abbia trovato i fondi per girare il film in questione, non ne menziona il nome. Nel caso in cui il regista fosse effettivamente il protagonista della narrazione, sarebbe possibile categorizzarlo come un soggetto a tutto tondo, poiché, nonostante l'iniziale sfiducia nel piano di Tony, egli

²⁹⁷ OPERE I, p. 668.

sarebbe riuscito nell'impresa di girare un film e, dunque, di realizzarsi in ambito lavorativo. Viceversa, se il regista in questione fosse Tony, non si avrebbero notizie a sufficienza su Robby per poterlo annoverare nell'una o nell'altra categoria di personaggi, tuttavia, probabilmente, il lettore tenderebbe ad inserirlo nella categoria degli sconfitti.

Non essendoci, però, una risposta chiara al quesito, l'unica possibilità è quella di procedere per ipotesi.

Comprendere se egli, poi, sia da includere tra i personaggi assoluti o relativi è anche più complesso. Robby è certamente da inserire in una zona grigia tra le due categorie. La focalizzazione permette al lettore di entrare nei pensieri del giovane regista: ci si rende conto, così, che Robby è un soggetto molto riflessivo, capace di perdersi nei suoi pensieri per diverso tempo. Egli, tuttavia, non manca di appigli alla realtà, poiché le sue relazioni, che lo mantengono collegato al mondo concreto, gli sono sufficienti per non abbandonarsi al suo mondo interiore, fatto di pensieri spesso pessimistici e a tratti catastrofici, frutto della resa a cui aveva ceduto qualche tempo prima, quando aveva rinunciato al mondo del cinema per darsi alla produzione di fumetti, che gli aveva permesso di sostentarsi.

La caratteristica più interessante di questo personaggio è certamente il suo spirito di osservazione, che lo porta a notare da subito la finzione teatrale di cui Rimini, e per estensione tutta la riviera, era intrisa. Egli sembra possedere, per certi versi, gli occhi dell'autore stesso o, per lo meno, ne riporta le opinioni²⁹⁸. Dunque, il suo ruolo nell'economia dell'opera è di fornire, sfruttando l'occhio esperto che un osservatore – scrittore o sceneggiatore che egli sia – possiede, uno sguardo diverso sulla città e, di conseguenza, sugli avvenimenti che accadono all'interno di essa.

4.4.7 Alberto

L'ultimo dei personaggi che ci si accinge ad analizzare è Alberto, un sassofonista che lavora in un night club e, per questo, vive principalmente di notte.

Egli è un uomo scontento della propria vita, un infelice che continuava a svolgere il suo mestiere non per passione, ma per abitudine. I suoi occhi, stanchi e disillusi, decifrano facilmente la falsità della città di Milano Marittima, ma, differentemente da

²⁹⁸ Si veda, a questo proposito, la nota 230.

Robby, il quale allude alla somiglianza tra la riviera e il set cinematografico con l'intento di muovere una critica al luogo in cui è appena giunto, quella di Alberto è una mera constatazione che non porta a nulla.

Le luci delle receptions illuminavano le entrate in cristallo e marmo rosa degli hotel di prima categoria rendendoli simili a tante palazzine di un gioco di società. Era tutto falso. Solo la sua stanchezza, sospesa fra la depressione e una zona di coscienza neutra, era vera.²⁹⁹

La vita dell'uomo, però, cambia quando egli conosce Milvia. La donna, probabilmente curiosa e desiderosa di provare emozioni nuove, non si rivelerà da subito, ma farà intuire ad Alberto la sua presenza, aspettando ogni notte, a tarda ora, il suo ritorno.

Suonò con foga, passione, con rabbia, con amore e il suo canto rauco si aprì attorno a lui e dai suoi polmoni, dal suo cuore, dal suo vecchio sax si allargò alla spiaggia [...]; raggiunse finalmente quella porta, di fronte alla sua stanza, in cui – ormai lo sapeva – stava sognando una donna, una donna che ancora non aveva osato mostrarsi durante quei suoi ritorni all'alba ma che ogni notte lo attendeva.³⁰⁰

Ancor prima di incontrarla, Alberto sente che ella rappresenterà molto più di una semplice relazione carnale per lui, poiché, anche senza conoscerla, egli vuole già omaggiarla con la sua musica, vuole chiederle aiuto tramite quel suo «rauco grido di dolore»³⁰¹, simbolico del momento di disperazione che egli sta vivendo.

Una notte, la loro relazione diventa reale, concreta, passionale. Milvia è una «donna non bella, per niente appariscente, sempre spettinata, perfetto opposto della donna fatale»³⁰², ma Alberto non può fare altro che innamorarsene. La storia che si genera, però, è molto più che profonda di una relazione clandestina e puramente sessuale. Il loro, infatti, è un amore che sfiora tratti onirici, mitologici, legendari.

Alberto e Milvia sono simboli: il primo rappresenta il buio, la seconda la luce. Si completano. La donna, infatti, riesce a portare nella vita del sassofonista, prigioniero della notte – sia reale, a causa del suo lavoro, sia metaforica, a causa della depressione dalla quale è colpito – una luce nuova, un'ancora di salvezza; l'uomo, invece, rappresenta, per

²⁹⁹ OPERE I, p. 480.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 524.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² GOLA 2006, p. 221.

la giovane madre di famiglia, «presa nell'accecante luce della vita»³⁰³, il peccato, la fuga dalla realtà e dalle responsabilità, il misterioso sconosciuto della notte che le ridarà vita.

In questo modo i due amanti procedevano nei loro abbracci costruendosi reciprocamente una sorta di loro personalissima leggenda. E così facendo entravano nel mito: Alberto non era solo un uomo, ma tutti gli uomini di questa terra; e lei, Milvia, tutta la dolcezza recettiva e femminile di questo mondo.³⁰⁴

Entrambi scontenti della propria vita, cedono alla reciproca seduzione come via di fuga dalla triste quotidianità e unico spiraglio di salvezza dall'apatia.

Il nuovo equilibrio generato nel corso di quelle clandestine notti estive crolla irrimediabilmente quando Alberto, tornato all'alba ubriaco, scopre che Milvia e i suoi bambini sono partiti, lasciando il sassofonista nuovamente solo e, dunque, smarrito.

Fu la prima volta che senti una profonda, dolorosa nostalgia per quella luce che non c'era più.³⁰⁵

Nonostante, sul finale, Alberto rappresenti uno degli sconfitti di questo romanzo, uno dei tanti che, come Bauer, appartengono alla cerchia degli infelici, non si può dire che egli sia un personaggio totalmente piatto. Il sassofonista si sviluppa, infatti, non resta legato alla sua condizione di partenza e, anche se la relazione con Milvia non verrà portata avanti nel lungo periodo, egli ne uscirà radicalmente cambiato.

Anche lui, come Beatrix e Robby, è un personaggio relazionale, poiché trova nei legami con gli altri, il suo appiglio alla realtà, la salvezza, il cambiamento. Non si tratta più di una relazionalità totale, come era nel caso dei soggetti dei primi romanzi di Tondelli, ma dimostra ancora la necessità degli esseri umani di aggrapparsi all'esterno per non perdersi definitivamente nella propria interiorità.

³⁰³ GOLLA 2006, p. 221.

³⁰⁴ OPERE I, p. 578.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 683.

4.5 Camere Separate

4.5.1 Il trentesimo anno

Punto terminale del percorso letterario di Tondelli, *Camere Separate* rappresenta il romanzo della maturità. Non solo perché l'autore, al momento della composizione dello stesso, aveva raggiunto i trent'anni, ma anche perché il protagonista è, per la prima volta, un adulto.

La sua faccia, quella che gli altri riconoscevano da anni come "lui" [...], una volta di più gli parve strana. Continuava a pensarsi e 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.³⁰⁶

Si pone, dunque, una grande attenzione sul processo di crescita, di invecchiamento, sul simbolico passaggio da gioventù ad età adulta rappresentato dal compimento del trentesimo anno. In questo caso, Tondelli rimanda volutamente all'opera di Ingeborg Bachmann, intitolata proprio *Il trentesimo anno*, della quale si cita un passaggio chiave nell'economia della presente analisi.

Di uno che entra nel suo trentesimo anno non si smetterà di dire che è giovane. Ma lui, benché non riesca a scoprire in sé stesso alcun mutamento, non ne è più così sicuro: gli sembra di non avere più diritto di farsi passare per giovane. [...] e precipita in una voragine senza fondo.³⁰⁷

Il soggetto, dunque, si dissolve e viene «annientato tutto ciò ch'egli credeva d'essere»³⁰⁸: nel caso di Leo, protagonista di *Camere Separate*, il sentimento di smarrimento della propria identità, sopraggiunto appunto con il raggiungimento della zona d'ombra esistente tra gioventù e maturità, è ulteriormente amplificato da altri fattori, relativi alla sua vita privata e separati dalla questione anagrafica, che contribuiscono a farlo sentire diverso.

I suoi compagni di università si sono per la maggior parte sposati, hanno figli, una casa, una professione più o meno retribuita. Quando li incontra [...] li vede sempre più distanti da sé.

³⁰⁶ OPERE I, pp. 913-914.

³⁰⁷ BACHMANN 1997, p. 23.

³⁰⁸ *Ibidem*.

Immersi in problemi che non sono i suoi. Sia i vecchi amici, sia lui, pagano le tasse, fanno le vacanze estive, devono pensare all'assicurazione dell'automobile. Ma quando si trovano occasionalmente a parlarne lui capisce che si tratta di incombenze del tutto differenti e che, nelle rispettive esistenze, rivestono ruoli assolutamente distanti. [...] lui si sente sempre più solo, o meglio, sempre più diverso. Ha una disponibilità di tempo che gli altri non hanno. E già questo è diversità. Svolge una disciplina artistica che anche i suoi cosiddetti colleghi svolgono ognuno in un modo differente. Anche questo accresce la sua diversità. Non è radicato in nessuna città. Non ha una famiglia, non ha figli, non ha una propria casa riconoscibile come "focolare domestico". Una diversità ancora. Ma soprattutto non ha un compagno, è scapolo, è solo.³⁰⁹

Leo, dunque, si trova in uno stato di profonda crisi già all'inizio del romanzo e il percorso che seguirà per superarla lo porterà a rivedere il proprio passato, il quale, come avviene per il trentenne di cui racconta Bachmann, rappresenta una chiave per comprendere il proprio ruolo nel mondo.

Quando riprende conoscenza e ritorna in sé [...] allora scopre dentro di sé una nuova meravigliosa facoltà. La facoltà di ricordare. Non gli capita più, come sino a quel momento, di ricordare questo o quello quando meno se l'aspetta o perché lo desidera, ma è piuttosto una necessità dolorosa quella che lo costringe a ricordare tutti i suoi anni, quelli lievi e quelli travagliati, e tutti i luoghi dove in quegli anni aveva abitato. Getta la rete della memoria, la getta attorno a sé e tira su sé stesso predatore e insieme preda, oltre la soglia del tempo, oltre la soglia del luogo, per capire chi egli sia stato e chi sia diventato.³¹⁰

Recuperando il proprio passato tramite i ricordi, il personaggio può ritrovare la propria identità e, di conseguenza, riappropriarsi del proprio futuro, idealizzarlo, immaginarlo, tendere finalmente ad esso, rinunciando alla gioventù, ovvero il tempo in cui egli «aveva semplicemente vissuto alla giornata»³¹¹. Crescere, dunque, significa vivere in un tempo completo, che includa gli avvenimenti del passato, l'elaborazione del presente e l'obiettivo di un futuro da raggiungere: quando la persona avrà raggiunto questa condizione potrà finalmente considerarsi matura.

I trent'anni, quindi, rappresentano un punto di svolta per il protagonista di *Camere Separate*, che all'inizio del romanzo si trova nella fase preliminare del processo di crescita, caratterizzato dallo smarrimento di cui parla Bachmann. Non solo per lui, però,

³⁰⁹ OPERE I, p. 914.

³¹⁰ BACHMANN 1997, pp. 23-24.

³¹¹ *Ibidem*. Inoltre, a questo proposito, risulta impossibile non pensare ai protagonisti di *Altri Libertini* e *Pao Pao*, per i quali il passato non è da considerare, e ciò che si racconta è solo per brevi accenni di contesto, e il futuro è impensabile, inarrivabile.

il raggiungimento di tale età sembra essere importante. Anche per l'autore, infatti, il trentesimo anno simboleggia un cambiamento: con la stesura del suo ultimo romanzo, Tondelli tenta di superare l'etichetta di autore giovane e, dunque, di produttore di "letteratura giovanile"³¹², elaborando un'opera che racconti la vita, i pensieri, le considerazioni relative all'amore, alla morte, alla spiritualità di un soggetto più adulto e maturo di tutti i precedenti. Il processo di crescita implica, cioè, un cambio di prospettiva, che porterà Tondelli a «focalizzare il suo sguardo non ancora verso l'oggettivazione del mondo esterno ma verso i territori più remoti della propria interiorità»³¹³. A differenza delle precedenti opere dell'autore, infatti, viene prestata una maggior attenzione alla psiche del soggetto e, di conseguenza, tutta la vicenda, sebbene sia raccontata in terza persona, viene filtrata attraverso gli occhi e la mente del protagonista, del quale il narratore espone i pensieri, le idee, le inquietudini e le speranze.

4.5.2 *Camere separate* è un romanzo di formazione?³¹⁴

Nell'analisi dell'opera proposta da Marino Sinibaldi nel suo saggio "*So glad to grow older*", inserito nel numero di "Panta" del 1992, egli propone l'analogia tra il percorso seguito da Leo durante la sua «"mid-life crisis"»³¹⁵ e «i tratti insieme familiari e insoliti del romanzo di formazione»³¹⁶: sono presenti gli elementi costitutivi di tale tipologia di romanzo, seppur con la variazione di forme e contenuti.

Nel genere letterario preso nel suo complesso, infatti, viene presentato lo sviluppo lineare del personaggio, seguendo in maniera cronologica gli avvenimenti che lo portano dalla gioventù, o addirittura dall'infanzia, fino all'età adulta, e guidando il lettore verso una progressiva immedesimazione che gli permetta di crescere insieme al protagonista dell'opera.

In *Camere Separate*, invece, il processo è differente. In primo luogo, Leo è già adulto quando inizia il suo personale percorso di formazione o, per meglio dire, «ri-

³¹² Carnero definisce la "letteratura giovanile" «un tipo di produzione letteraria realizzata da autori giovani, che si rivolgono a un pubblico di giovani (quali lettori ideali), raccontando per lo più storie di giovani o comunque mettendo a tema la condizione giovanile in un preciso contesto storico-sociale, che è nella generalità dei casi quello contemporaneo» (CARNERO 2018, p. 9 *ebook*).

³¹³ BALDUCCI 2019, p. 3.

³¹⁴ Per la stesura del seguente paragrafo ci si è avvalsi di LUKÁCS 1975 e di MORETTI 1999.

³¹⁵ SINIBALDI 1992, p. 110.

³¹⁶ *Ivi*, pp. 110-111.

formazione»³¹⁷. In secondo luogo, si assiste ad uno sviluppo frammentario, caratterizzato da continui spostamenti tra passato e presente. In realtà, i ricordi in cui Leo si rifugia rappresentano uno strumento fondamentale nell'economia del romanzo di formazione: essi, infatti, colmano il vuoto di una narrazione iniziata a metà della vita dell'uomo, fornendo dati sull'infanzia e sulla gioventù di Leo che altro non sono che le fondamenta sulle quali il soggetto ormai adulto si regge. Alla fine del romanzo, dunque, sarebbe possibile attuare una ricomposizione dei diversi elementi presenti nell'opera e formulare la scansione cronologica della vita del protagonista, come vorrebbe il canonico romanzo di formazione. Questo procedimento, tuttavia, sarebbe altresì sconveniente, poiché si andrebbe a perdere l'effetto di ri-costruzione dell'Io al quale mirava Tondelli tramite la struttura circolare dell'opera. Leo, infatti, deve fare uno sforzo ulteriore rispetto alla semplice crescita e ritrovare un equilibrio che aveva già raggiunto e che, in seguito, aveva perso.

Durante il suo percorso di ri-formazione, Leo aveva, inoltre, superato le tensioni giovanili che lo spingevano a cercare un contatto con il mondo e si era chiuso nella propria interiorità, nella solitudine. Ciò gli aveva impedito di portare a termine la sua crescita, poiché la maturità, punto terminale della ricerca dell'identità, necessitava di un equilibrio tra l'autonomia del soggetto, cioè l'individualità, e la socializzazione. Privarsi dell'una o dell'altra rendeva impossibile lo sviluppo e, dunque, il raggiungimento dell'obiettivo del romanzo stesso.

Se tale genere, infatti, in tedesco viene definito *Bildungsroman*, ecco che torna utile la definizione di *Bildung* fornita da Stefano Calabrese.

In linea di massima, si può dire che il termine *Bildung* indichi un ideale di crescita organica e di realizzazione delle potenzialità umane, mediante un confronto attivo con il mondo esterno e la coltivazione delle proprie doti interiori [...].³¹⁸

La *Bildung*, quindi, per potersi compiere, necessita di un equilibrio tra le spinte interiori e quelle esterne, in modo che ogni avvenimento capitato ad un individuo in contatto con il mondo riesca ad essere analizzato ed interiorizzato, talvolta anche preso in considerazione più volte, rivisto e riconsiderato sotto un nuovo punto di vista, come

³¹⁷ SINIBALDI 1992, p. 111.

³¹⁸ CALABRESE 2012, p. 35 (*ebook*).

accade per i ricordi di Leo, i quali assumono sempre una nuova valenza, a seconda del contesto in cui vengono riesaminati.

Tenendo, poi, presente che il romanzo di formazione può essere redatto sfruttando diverse formule, quali ad esempio il romanzo storico, quello epistolare e quello autobiografico, ci si potrebbe chiedere in quale categoria si possa annoverare *Camere Separate*.

La risposta viene fornita da Serafin nel suo saggio *Verso il mondo – la generazione dei falliti in Camere Separate*. L'opera, dunque, presenta le strutture tipiche di un romanzo autobiografico, nel quale si racconta «il passato alla luce del presente»³¹⁹, relativo non in maniera esclusiva alla vita di Tondelli, ma all'intera generazione cresciuta tra gli anni Settanta e Ottanta³²⁰, della quale l'autore stesso faceva parte.

Quell'autoritratto generazionale, dunque, funziona come opera fine a sé stessa, nella quale il protagonista porta a termine un percorso che, in realtà, ha cominciato prima dell'effettivo inizio del romanzo: in questo caso, viene offerto un compendio dell'«andamento degli anni Ottanta in Italia»³²¹. Tuttavia, è possibile ricollegare tra loro tutti i romanzi tondelliani in un unico romanzo di formazione generazionale.

I giovani senza passato e senza futuro di *Altri Libertini*, una volta riconosciuti i propri limiti e superata la tappa obbligata della leva militare narrata in *Pao Pao*, erano cresciuti, avevano immaginato per sé un futuro, come Marco Bauer e Robby, o avevano fallito ed erano crollati, come Bruno, in *Rimini* e, finalmente, avevano raggiunto l'età adulta di Leo: erano cresciuti, maturati, cambiati.

Con i personaggi, in conclusione, si era evoluta anche la scrittura tondelliana, come viene spiegato da Mario Fortunato nel suo saggio *Le parole in maschera*:

[...] definii il nuovo romanzo come “un lento, commosso commiato” dalle prove precedenti. Un commiato dalle vicende parlate e accelerate dei personaggi di *Altri Libertini*, così come dalla svagatezza di *Pao Pao* e dalla prosa agile e volutamente “di genere” di *Rimini*. Un nuovo esperimento, insomma: in cui per la prima volta era la scrittura (e non più il *sound* del mondo esterno) a farsi corpo e racconto.³²²

³¹⁹ SERAFIN 2004, p. 7.

³²⁰ La stessa, peraltro, in cui è possibile annoverare tutti i personaggi tondelliani.

³²¹ SERAFIN 2004, p. 8.

³²² FORTUNATO 1992, p. 117.

La *Bildung*, dunque, si distacca dal solo contesto letterario dell'opera e si fa processo attivo sia nella produzione romanzesca di Tondelli, sia nella sua concezione di scrittura, sviluppata in un continuo mutamento. L'autore, dunque, non rinnega le opere passate, ma, come avviene per la sua controfigura letteraria Leo, ragiona su di esse alla luce del presente e modifica il suo modo di scrivere per adattarlo alla propria vita attuale.

4.5.3 Thomas, il vero fulcro della vicenda.

Come si è già detto in precedenza, *Camere separate* è un romanzo che presenta un unico protagonista, del quale si narra la vicenda. Considerare tale soggetto come unico personaggio importante nell'economia dell'opera, tuttavia, significherebbe commettere un errore.

Sebbene venga narrata la storia di Leo, al lettore appare da subito chiaro che, in qualche modo, tutti gli avvenimenti e i pensieri del protagonista siano irrimediabilmente collegati a Thomas, il suo compagno deceduto.

Ogni considerazione, ogni gesto, ogni ricordo guidano sempre la mente di Leo al suo giovane partner: gran parte dei *flashback* presenti nel testo riguardano proprio Thomas, il quale, pur rimanendo relegato nel passato di Leo, ne influenza il presente e il futuro. Sin dall'inizio del romanzo, infatti, è possibile riscontrare questo fenomeno. Leo si trova in aereo e riflette sulla sua solitudine e sulla sua diversità rispetto ai coetanei. Immagina che al suo arrivo a Monaco ci sarà Thomas ad attenderlo, ne ripercorre con la mente i passi nervosi, gli indumenti, le abitudini, come se il giovane tedesco fosse ancora in vita, pur consapevole che non è più così e che «vede l'abbraccio, ma non lo può sentire»³²³, perché il Thomas di cui idealizza le azioni non è quello vero, bensì una proiezione della sua mente, per la quale il giovane compagno tedesco rappresenta un chiodo fisso, di cui appare impossibile liberarsi.

Non ci sarà Thomas ad aspettarlo all'aeroporto con la sua Citroen scassata. E non ci sarà nessun amico al posto suo. 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 più diverso.³²⁴

³²³ OPERE I, p. 915.

³²⁴ *Ibidem*.

Una parte di Thomas, però, è ancora viva nei ricordi di Leo, che nell'opera si tramutano in pagine dedicate al loro primo incontro, alle vacanze insieme, al loro ultimo saluto, poco prima della morte del tedesco.

Per comprendere perché Thomas sia così importante per Leo è necessario intraprendere lo stesso percorso effettuato dal protagonista ed analizzare le tappe della storia d'amore dei due.

La nuova relazione sboccia in fretta e a Leo basta un incontro, il primo, per comprendere che Thomas ha qualcosa di speciale. Gli è sufficiente osservarlo da lontano per ammettere, con sé stesso e con l'amico Rodolfo, di aver conosciuto una persona in grado di fargli superare definitivamente la relazione con l'ex fidanzato Hermann. Leo aveva vissuto la separazione da quest'ultimo come un divorzio³²⁵, in seguito al quale era ancora possibile cercare un nuovo amore e sostituire il vecchio partner. Così, quando il protagonista conosce Thomas sa che gli si sta presentando l'occasione di amare ancora e Leo non può ignorarla.

Durante una festa organizzata dal protagonista proprio per rivedere il giovane tedesco, poi, i due si scambieranno il primo abbraccio, caratterizzato da una forte componente biologica e primordiale, che Bolognaro definisce a tratti anche violenta³²⁶:

Fra Leo e Thomas è ormai sorta, e incomincia a crescere di minuto in minuto, una energia che trae forza solo da sé stessa, da quei contatti fintamente casuali, da quegli sfioramenti leggeri, da quegli sguardi muti. Non si sono ancora parlati. Le parole non sono contemplate in questo momento per entrambi primordiale, arcaico, in cui la vita chiama la vita attraverso la più profonda energia della specie. Le parole, nella loro sofisticatezza biologica, potrebbero solo confondere un momento che non si esprime attraverso alcun linguaggio se non quello, ficcato nel più profondo della corteccia cerebrale, della lotta per la vita.³²⁷

L'innamoramento tra i due, quindi, sembra prendere avvio da una dimensione prevalentemente fisica. La mancata necessità di una comunicazione verbale, però, lascia supporre che entri in gioco anche una sorta di legame spirituale tra le anime dei soggetti, prima ancora dell'effettivo incontro tra i loro corpi.

³²⁵ «“[...] Ma voglio liberarmi di lui. Solo un pazzo tenterebbe di rimettere insieme una coppia divorziata. Molti si ostinano a non capire. Ma è la stessa cosa per due uomini.”» (OPERE I, p. 920).

³²⁶ «Above and beyond the lyrical effect, the tension of the discourse suggests that Leo can only justify his sexual desire for Thomas by resorting to extreme and violent images, evoking even a blind biological determinism ('lotta per la vita'). » (BOLOGNARO 2013, p. 103).

³²⁷ *Ivi*, p. 926.

La profondità che caratterizza la relazione di Leo e Thomas fin dall'inizio e che riesce a sopravvivere anche alle divergenze di opinione dei due uomini preannuncia che, in una condizione di abbandono da parte di uno dei due, l'altro non può fare altro che sentirsi smarrito. Così, quando Thomas muore, Leo si ritrova vedovo, privato di un partner a cui non era disposto a rinunciare. La perdita del ragazzo, cioè, «sta spezzando il karma delle reincarnazioni d'amore»³²⁸, azzera la volontà del protagonista di innamorarsi ancora e lo destabilizza al punto da entrare in una crisi identitaria che sarà possibile superare solo affrontando «una spedizione oltre i confini del corpo di Thomas»³²⁹, oltre l'ostacolo di un legame così indissolubile che, nonostante la morte, non sembra dissolversi.

Oltre al rapporto tra i due uomini, inoltre, è interessante analizzare alcune caratteristiche della figura di Thomas. In primo luogo, e ciò rappresenta un *topos* ormai ricorrente nella narrativa tondelliana, il personaggio in questione ha la caratteristica di mantenere relazioni sia con uomini che con donne, talvolta anche contemporaneamente. Si tratta di un elemento ricorrente poiché in tre dei libri analizzati esiste almeno un personaggio, tra quelli importanti ai fini della trama, che presenta la medesima peculiarità. Si pensi, infatti, a Lele in *Pao Pao*, il cui cuore si divide tra la ragazza con cui ha una relazione in Trentino, e che alla fine sceglierà, e il protagonista, importante perché gli fa esplorare l'altro lato della sua sessualità; oppure ad Aelred in *Rimini*, il quale instaurerà, in contemporanea a quello con Bruno May, un rapporto con una giovane donna olandese, che sarà la causa della rottura tra i due uomini. Similmente, anche Thomas dapprima non nega di intrattenersi con entrambi i generi³³⁰ e, ad un certo punto, inizierà una relazione con una donna che, a differenza di Leo, «condivideva il [suo] medesimo ideale d'amore»³³¹.

Se era soddisfatto per essere riuscito a mettere un paio di migliaia di chilometri fra le due camere da letto, una distanza che entrambi, d'altra parte, non sentivano così insormontabile per mantenere un rapporto, Thomas era riuscito, con abilità e testardaggine, a far entrare in “camere separate”

³²⁸ *Ivi*, p. 1004.

³²⁹ *Ivi*, p. 960.

³³⁰ La sera in cui Leo lo incontra per la prima volta, infatti, Thomas si trovava in compagnia di una ragazza, con la quale abitava e intratteneva una relazione («[...] Leo scorge Thomas lasciare l'appartamento in compagnia di una ragazza», *OPERE I*, p. 919; «Ma in realtà cosa sapeva lui del suo compagno? [...] Che prima di conoscerlo aveva una ragazza con la quale abitava.», *Ivi*, p. 964).

³³¹ BALDUCCI 2019, p. 6.

una terza persona. E soprattutto a far accettare a Leo, in nome del loro amore, la nuova situazione. [...]

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 ad essere l'unico uomo della sua vita, lo faceva stare maggiormente male. Un giorno gli scrisse che non apriva più le lettere che gli mandava, le distruggeva perché ne sapeva ormai il contenuto offensivo, anche nei riguardi di Susann che nemmeno conosceva. [...] 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.³³²

Susann, che Leo non era intenzionato a conoscere, era dunque entrata a far parte del nuovo equilibrio della relazione tra Thomas e il protagonista. Ella, infatti, rappresenta per Leo «un fantasma [...] che aleggia sui suoi letti separati»³³³, un'entità di cui era necessario tenere conto, in quanto partecipante attiva nel rapporto a tre che si era ormai instaurato e nel quale «ognuno, pur nella separatezza, pur attraverso la distanza, è responsabile della vita degli altri due»³³⁴. Il legame con questa terza persona è fondamentale per la relazione tra i due uomini, poiché rende possibile un amore altrimenti destinato a finire³³⁵, non per mancanza di sentimenti, ma perché frutto di due persone che avevano necessità diverse e inconciliabili: la donna, dunque, non è, in questo caso, un'alternativa all'uomo, bensì una sorta di surrogato per quello che Thomas desidera ma che Leo non può dargli.³³⁶

La storia tra i due uomini, dunque, funziona pacificamente, continua con le “camere separate” e la presenza di Susann come surrogato di una convivenza impossibile: l'equilibrio, tuttavia, è precario, a causa della cagionevole salute del giovane tedesco, il quale di lì a poco si troverà ricoverato in ospedale, sul punto di morire di una malattia non meglio precisata.

La descrizione che il narratore offre dell'ultimo incontro tra Thomas e Leo apre un'ulteriore questione strettamente legata alla figura del più giovane, ovvero la sua

³³² OPERE I, pp. 1079-1080.

³³³ *Ivi*, p. 1082.

³³⁴ OPERE I, p. 1082.

³³⁵ «Leo e Thomas si amano, in pace, proprio da quel momento in cui hanno sentito l'impossibilità del loro amore. Si amano, perché si sono già lasciati» (*Ibidem*).

³³⁶ «“Tu vuoi vivere solo, Leo. E io voglio invece vivere accanto alla persona che amo”» (*Ivi*, p. 1080).

somiglianza ad un bambino: il modo in cui si rivolge al padre, in maniera quasi infantile³³⁷; il suo corpo malato, che ricorda quello «di un bambino denutrito»³³⁸; infine, soprattutto, la serie di immagini che viene affiancata allo sguardo che Thomas rivolge a Leo in quell'ultimo, estremo, saluto.

Leo ha visto altre volte quello sguardo. Lo sguardo di un bambino palestinese che sta per essere ucciso. Di un piccolo negro agonizzante accanto al corpo della madre squarciato dalle bombe. Lo sguardo implorante di un piccolo indio dell'Amazzonia davanti allo sterminio della sua razza. Lo sguardo di chi sta morendo e implora senza fiducia un aiuto che non gli verrà dato. Bambini, bambini. E Thomas, bambino, che si rivolge al padre come tanti anni prima.³³⁹

Sul letto di morte, Thomas appare piccolo, innocente, un bambino che cerca conforto ma si trova in una situazione così disperata da non trovarlo e Leo sa che quello sguardo lo seguirà per molti anni, anche dopo la scomparsa del compagno.³⁴⁰

Un bambino che il protagonista avrebbe desiderato proteggere fino alla fine, ma ciò non era stato possibile, e dunque «Leo [...] si ritrova vedovo di un compagno che è come non avesse mai avuto; e, a proposito del quale, non esiste nemmeno una parola, in nessun vocabolario umano, che possa definire chi per lui è stato non un marito, non una moglie, non un amante, non solamente un compagno ma la parte essenziale di un nuovo e comune destino»³⁴¹. Proprio questa mancanza della figura di Thomas, talvolta compagno da amare, altre volte bambino da proteggere, fa nascere in Leo l'idea di una nuova prospettiva di vita, di un nuovo ruolo all'interno di una società in cui, una volta accettata la propria inevitabile solitudine, aveva dovuto imparare nuovamente a vivere.

Così, quando conosce il giovane Eugenio, presentatogli dall'amico Rodolfo, Leo apprenderà anche un nuovo modo di amare, diverso da quello sviluppato con Thomas, che rappresentava l'eterno compagno, dopo il quale non c'è più nessuno. Il protagonista, infatti, inizia a comportarsi, nei confronti del nuovo conoscente, come un padre confessore, un mentore, un uomo nuovo e diverso da ciò che era stato in precedenza. Il

³³⁷ «“Ho dei segreti” dice Thomas sforzandosi di sollevare con un sorriso l'imbarazzo del padre. Fa ricorso a un codice familiare, probabilmente a quando era un bambino e si ritirava con gli amici “per i segreti” fuori dalla portata dei genitori» (*Ivi*, p. 938).

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ivi*, p. 939.

³⁴⁰ «È ben consapevole che si porterà dentro per anni, fino alla fine, lo sguardo del bambino-Thomas sul letto estremo della sua camera separata» (*Ivi*, p. 941).

³⁴¹ OPERE I, p. 941.

cambiamento, tuttavia, non è frutto di un percorso solo interiore, anzi rappresenta, agli occhi di Leo, l'unico frutto, l'unico figlio, della sua relazione con Thomas.³⁴²

Quando Hermann lo aveva abbandonato per l'ultima volta, Leo era riuscito ad eliminarlo completamente dalla propria vita³⁴³ e non aveva più voluto avere sue notizie. Dopo la scomparsa di Thomas, invece, il protagonista non ha cercato di escludere il ragazzo dai suoi pensieri, perché mai avrebbe potuto privarsi del partner, o almeno del suo ricordo. Era, anzi, consapevole del fatto che, in punto di morte, la sua mente sarebbe ritornata al compagno, al suo amore, ai ricordi che avevano condiviso, agli «occhi di Thomas come li ha visti quell'ultima volta»³⁴⁴.

4.5.4 Leo, tra personaggio assoluto ed evoluzione.

Leo è un personaggio complesso, difficile. Adulto, ma non completamente realizzato. Raggiunti i trent'anni, a causa non solo dell'età ma anche della morte del compagno, egli si sente smarrito, privato della propria identità – che, come si vedrà in seguito, aveva assunto le sembianze dell'entità Leo-e-Thomas – e alla ricerca di una nuova ragione per vivere, di un nuovo posto nel mondo.

Nell'economia dell'opera, egli rappresenta l'unico protagonista, un uomo solo che deve muoversi in uno spazio sconfinato e che, dunque, si sente smarrito. È un caso unico nella narrativa tondelliana: negli altri libri, infatti, il lettore si trovava di fronte ad una fitta schiera di personaggi, i quali erano tutti necessari allo sviluppo della trama³⁴⁵. In *Camere separate*, invece, «innegabile è il primato concesso a un personaggio»³⁴⁶, Leo, la cui vicenda, secondo l'opinione di Minardi, «è inconcepibile senza quella dell'altro»³⁴⁷: sebbene il protagonista viva gran parte della narrazione in solitudine, ogni evento è comunque legato alla presenza di un'altra persona, la quale genera in Leo nuovi modi di

³⁴² «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» (*Ivi*, p. 1094).

³⁴³ «Così quando Hermann era uscito dall'appartamento, alle tre del mattino, dopo uno dei soliti litigi, lui aveva preso la sua fotografia che portava da anni nel portafoglio e l'aveva buttata nella spazzatura. Erano mesi che cercava di compiere questa azione senza mai riuscirci.» (*Ivi*, p. 1003)

³⁴⁴ *Ivi*, p. 1105.

³⁴⁵ Nei primi due romanzi emerge, infatti, che il protagonista effettivo delle opere è il gruppo, all'interno del quale i personaggi si muovevano distintamente ma senza poter operare in completa solitudine; in *Rimini*, sebbene i soggetti godessero di una certa indipendenza, le loro storie si intrecciavano e avevano tutte un'eguale importanza all'interno della narrazione.

³⁴⁶ MINARDI 2002, p. 3.

³⁴⁷ *Ibidem*.

agire, ricordi, pensieri e riflessioni. Leo, per quanto solo, ha bisogno degli altri e, come si vedrà nel prosieguo di questa analisi, è proprio il contatto con gli amici a salvarlo dallo smarrimento in cui la condizione di totale solitudine in cui si stava ostinando a vivere lo aveva portato.

Per raccontare gli avvenimenti che portano Leo a recuperare la propria identità, il narratore procede a descrivere le tappe del duplice viaggio³⁴⁸ del protagonista nel mondo, che occupa il tempo presente della narrazione, e nella sua interiorità, fatto di ricordi che si intersecano ai pensieri contemporanei con un processo che, a parere di Serafin, ricorda le intermittenze del cuore proustiano.

Leo scappa dalle memorie dolorose che lo stanno perseguitando, ma come il personaggio proustiano, che scivola nel passato gustando un biscotto inzuppato in un po' di tè, Leo si mette a ricordare, influito dalle situazioni che nella sua mente provocano l'associazione con degli avvenimenti passati.³⁴⁹

L'effetto ottenuto dalla continua commistione di presente e passato è quello di una narrazione composta di frammenti che si riaffacciano nella mente del protagonista in maniera non lineare e, spesso, volutamente ridondante. Volutamente perché Tondelli stesso ha dichiarato la sua intenzione di ritornare e approfondire sempre gli stessi temi «che sono la morte, la separazione, la solitudine»³⁵⁰ con l'intento di generare una «circolarità di struttura in tre movimenti, in ognuno dei quali c'è uno che muore, uno che resta solo, uno che cerca di affrancarsi da questa solitudine»³⁵¹.

La questione della solitudine, in particolare, occupa un ruolo di fondamentale importanza sia nella vita di Leo, che tra le tematiche dell'opera: dopo che la morte di Thomas lascia il protagonista in preda allo smarrimento e allo sconforto, egli sente la necessità di ritrovare sé stesso, di riappacificarsi con il proprio io per trovare un nuovo equilibrio che gli permetta di continuare a vivere.

Il disorientamento iniziale provato da Leo si genera dal fatto che, per tutta la durata della sua relazione con Thomas, egli aveva formato con il compagno un'entità unica entro

³⁴⁸ È importante tenere presente che il viaggio è un *topos* tipico del romanzo di formazione e, secondo quanto scrive Masenga in *Delaying of the self*, rappresenta un passaggio obbligato verso l'età adulta e l'individuazione della propria identità (Cfr. MASENGA 2011, p. 103). Leo si trova nella condizione di affrontare più volte il viaggio per ricostruire il proprio *io*, un viaggio che non sempre è reale ma, talvolta, si svolge nell'interiorità del personaggio.

³⁴⁹ SERAFIN 2004, p. 6.

³⁵⁰ PANZERI 2021, p. 469 (*ebook*).

³⁵¹ *Ibidem*.

la quale non si distinguevano i confini tra l'uno e l'altro membro. Non erano più, dunque, solo due uomini innamorati, solo-Leo e solo-Thomas che si amavano, si trattava di Leo-e-Thomas, unione apparentemente indissolubile che escludeva qualsiasi possibilità di affrontare una condizione di totale solitudine.

Lui esisteva. E questo era tutto. È da folli chiedere all'essere le ragioni per cui è. E invece in quell'aula universitaria era avvenuto per Leo un fatto strano. E c'era una sola spiegazione possibile: Thomas. Leo infatti non si presentava più all'esterno come Leo, ma come Leo-con-Thomas. Non viveva più solo. Era con un altro. E il mondo doveva prenderne atto.³⁵²

L'entità in questione, inoltre, era così salda da riuscire a sopravvivere anche alla strategia delle "camere separate" adottata da Leo dopo aver maturato la convinzione che, insieme, i due amanti non sarebbero resistiti, «si sarebbero sbranati e lui questo non lo voleva. Si sarebbero feriti, si sarebbero abbandonati»³⁵³. Leo affida alle parole della canzone *We can't live together* di Joe Jackson il compito di comunicare a Thomas che l'unico modo per portare avanti la loro relazione era quello di continuare a vivere da amanti separati, poiché il solo amore che provava per il compagno non gli sarebbe bastato.

Poi, finalmente, trovò la lucidità per scrivergli una lunga lettera in cui diceva che sentiva la sua mancanza, che continuava a amarlo, che doveva essere forte per accettare l'evoluzione del loro rapporto. E poiché stava scadendo nel patetico, condizione che Leo riteneva corretta fra due amanti lontani, ma certo non appropriata a quel momento di chiarimenti e di nuovi assestamenti, preferì inviargli una registrazione di *We can't live together* di Joe Jackson che diceva: "*Why can't you be just more like me or me like you, and why can't one and one just add up to two. But we can't live together, and we can't stay apart.*"³⁵⁴

Le parole della canzone citata offrono un preciso quadro del problema individuato da Leo che avrebbe impedito alla relazione di funzionare. La separatezza era parte integrante dell'equilibrio creatosi tra i due amanti e rappresentava anche una necessità per il protagonista in quanto autore: dietro al bisogno delle *camere separate* proprio del Leo-amante, infatti, si celava la necessità per il Leo-scrittore di tempo da dedicare al proprio mestiere, che doveva, come ha precisato più volte anche Tondelli, essere compiuto in una condizione di distacco dal mondo.

³⁵² OPERE I, p. 967.

³⁵³ *Ivi*, p. 1067.

³⁵⁴ *Ivi*, pp. 1068-1069.

Questa necessità, però, per Leo non entra in conflitto con la salvezza della sua relazione, poiché, come precisa anche nel corso della corrispondenza che si era creata per discutere i problemi della coppia, lui con Thomas desiderava un rapporto che fosse stabile e basato sulla fedeltà³⁵⁵, seppur vissuto a distanza, e che «a “camere separate” lui sarebbe stato fedele fino alla morte»³⁵⁶.

Nel suo saggio *Inviti superflui in Camere Separate*, per approfondire meglio la questione della separazione dei due amanti, Balducci fa riferimento all'opera di Igor Alexander Caruso, *La separazione degli amanti: una fenomenologia della morte*, nella quale si spiega che il distacco tra due persone innamorate può essere dovuto ad una diversità dei membri della coppia rispetto a ciò che per la società è accettato e rappresenta la normalità. La passione, dunque, «si scontra con il mondo esterno, fatto di obblighi e preconcetti»³⁵⁷ e viene minato il riconoscimento sociale, in mancanza del quale è inevitabile giungere alla fine della relazione. L'impossibilità di vivere insieme, e dunque di sviluppare il proprio rapporto in maniera convenzionale, per Leo e Thomas era dovuta al fatto che «nessuno era in grado di riconoscere la loro unione come norma. Il peso della diversità diventa talmente ingombrante che arriva a distruggere persino quel filo di speranza e di accettazione che teneva insieme i due uomini. Leo è consapevole del fatto che la diversità avrebbe rappresentato un ostacolo alla loro relazione, e inevitabilmente l'oggetto del suo desiderio si sarebbe trasformato in un essere detestabile»³⁵⁸.

La strategia delle “camere separate”, dunque, diventa una tutela per la loro storia, l'unico modo per farla funzionare senza soccombere ad un mondo in cui non erano pienamente riconosciuti.³⁵⁹

³⁵⁵ «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. Che ogni anno avrebbero trascorso la primavera e l'estate insieme, viaggiando, e che ognuno, durante l'inverno, avrebbe lavorato ai propri progetti» (OPERE I, p. 1071).

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ BALDUCCI 2019, p. 5.

³⁵⁸ *Ivi*, p. 6.

³⁵⁹ Il riconoscimento ha, per Leo, un'importanza fondamentale, in quanto parte del dolore in seguito alla morte di Thomas era dovuta al fatto che, nonostante la profondità della loro relazione, egli non era legalmente riconosciuto come compagno del defunto, dunque si sarebbe dovuto accontentare di affrontare il lutto in maniera privata, in solitudine, senza contare sull'appoggio degli altri famigliari e affini di Thomas. Il suo dolore, di fatto, non appariva come legittimo agli occhi del mondo esterno, perciò Leo doveva fare in modo di tenerlo per sé.

Essere parte di una relazione, però, richiede anche di saper accettare dei compromessi; perciò, Leo non può totalmente opporsi a Thomas quando egli, a titolo di surrogato, inizia una convivenza, e dunque una relazione, con Susann³⁶⁰. In realtà, tale processo, spiega Caruso nell'opera citata, è molto comune quando si ha a che fare con la situazione degli amanti in vita separati che ancora provano sentimenti reciproci.

Così gli amanti separati sono stranamente inclini, tra l'altro, a «dare» e a «prendere» persone sostitutive. Per il «prendere» la cosa è abbastanza chiara: si cerca su ricetta sperimentata un sostituto dell'assente. Il «dare», sotto questo riguardo, incorre molto più nella rimozione, poiché è in contrasto con le pulsioni dell'Io. Potremmo tuttavia osservare come gli amanti separati – nonostante la gelosia – desideravano fare un regalo, per così dire, in forma di «concessione» dei rapporti amorosi fra il partner e un altro oggetto.³⁶¹

Come l'amante teorizzato da Caruso, Leo dà a Thomas la possibilità di amare un'altra persona perché comprende che essa non è un sostituto che porterà al rimpiazzo del compagno, bensì, come si è spiegato in precedenza, rappresenta un surrogato di ciò che il giovane tedesco desidererebbe dal fidanzato ma che, a causa delle “camere separate” non può avere.

La relazione tra i due raggiunge un tale livello di armonia ed equilibrio che è inevitabile, per Leo, sentirsi smarrito alla morte di Thomas. Il protagonista, infatti, entra in una lunga crisi –della durata di circa tre anni – durante la quale dovrà imparare a ricostruire la propria identità e a ritrovare un equilibrio nello stare bene da solo con sé stesso. Tale tipologia di solitudine, diversa da ogni altra provata fino a quel momento³⁶², aveva condotto Leo in un baratro nel quale il presente non era più vissuto in modo normale: egli, infatti, resta in balia dei propri ricordi e di uno smarrimento esistenziale tale per cui, in un primo momento, soccomberà alla sua condizione di uomo vedovo, che non ha più, né desidera, un partner e si nutre solo del passato, sopravvivendo al presente senza parteciparvi in maniera attiva.

Abituarsi a vivere nella solitudine, per Leo, non è semplice e tale situazione lo porterà a muoversi nel mondo con una goffaggine che non gli appartiene e che gli farà

³⁶⁰ A questo proposito, si veda 3.5.3 *Thomas, il vero centro della vicenda*.

³⁶¹ CARUSO 1988, pp. 108-109.

³⁶² Leo, infatti, aveva sempre trovato conforto nella sua fede, in Hermann e in Thomas; dunque, non era mai stato nella condizione di dover vivere solo con sé stesso.

riscoprire la rabbia e l'imbarazzo³⁶³ come naturali meccanismi di difesa dal disagio provato ogniqualvolta egli si interfaccia con la società. Inizialmente, quindi, la mancanza del compagno viene vissuta dal protagonista sia come una situazione di scomodità pratica³⁶⁴, sia come un'occasione di imbarazzo dovuta agli sguardi colmi di pena che riceveva dalle persone che incrocia per strada o nei luoghi pubblici, come viene descritto nel seguente passo.

La solitudine impietosisce gli altri. A volte lui sente lo sguardo indiscreto della gente posato sulla sua figura come un gesto di una violenza inaudita. Come se gli altri lo pensassero cieco e gli si accostassero per fargli attraversare la strada. Certe premure lo offendono più dell'indifferenza, perché è come se gli ricordassero continuamente che a lui manca qualcosa e che non può essere felice. Si vede con un lato del corpo sanguinante, una cicatrice aperta dalla quale è stata separata l'altra metà.³⁶⁵

La situazione in cui Leo si trova nel momento in cui inizia ad abituarsi all'assenza di Thomas e alla conseguente solitudine è certamente difficile. Da un lato vorrebbe poter elaborare il proprio lutto in pace senza doversi preoccupare degli sguardi e dei pensieri altrui; dall'altro, tuttavia, egli diventa anche il maggior critico di sé stesso, giudicandosi aspramente e punendosi ogni volta che pensa di poter continuare a vivere senza il compagno. Ciò che percepisce, dunque, è un dissidio interiore tra l'accettazione della morte di Thomas e la necessità di restare fedele a quest'ultimo nonostante egli sia ormai defunto: un chiaro esempio di questa condizione è offerto dalla descrizione di una serata londinese spesa tra discoteche e pub.

³⁶³ Peculiare, in questo caso, è la narrazione di una serata al ristorante cinese, durante la quale Leo cena da solo e la cameriera, nel posto libero di fronte a lui, fa accomodare un altro uomo, uno sconosciuto, suscitando la seguente reazione da parte del protagonista: «La padrona afferra la sedia vuota e fa sedere il nuovo cliente porgendogli il menù. Leo alza lo sguardo posando le bacchette. La donna, guardandolo per la prima volta, gli chiede se va tutto bene. E lui sente sé stesso rispondere, con una aggressività che non si aspettava: "Non mi piace affatto questa cosa." Ha parlato a voce alta. I ragazzi tedeschi lo guardano in silenzio. Il piccolo uomo abbassa gli occhi. C'è un attimo di imbarazzo. Leo arrossisce ma sostiene il proprio sguardo fermo e deciso. La donna allora, facendo alzare l'uomo, dice che forse ha un tavolo migliore nell'altra sala. La solitudine è questa situazione un po' buffa, un po' ridicola, un po' aggressiva di un uomo seduto al tavolo di un ristorante turistico: l'immagine di una persona incompleta, tanto goffa da sembrare stupida o arrogante.» (OPERE I, p. 984).

³⁶⁴ Nel testo si fanno alcuni esempi: il poter andare in bagno o telefonare all'aeroporto senza doversi preoccupare di portare ovunque valigie; poter mangiare al ristorante senza sentirsi continuamente osservato; poter prendere una camera doppia, più confortevole e spesso costosa delle camere singole.

³⁶⁵ OPERE I, pp. 984-985.

Trova assurda l'ambivalenza della propria reazione emotiva. Dovrebbe starsene in ginocchio a pregare, al buio. Dovrebbe digiunare e flagellarsi con un cilicio. E invece è lì che vaga da un pub all'altro, da una discoteca all'altra. Capisce per la prima volta che non sta affatto morendo, come pensava. Sta continuando a vivere, anche se non proprio a desiderare. Sta continuando a vivere senza Thomas. Leo senza Thomas. È inconcepibile. Significa una sola cosa: che anche Leo è morto. E non nell'altro, che invece è arrivato fedele alla fine della sua esistenza. Ma proprio nel suo ideale. Perché lui è destinato a continuare e in questo modo a uccidere, giorno dopo giorno, quell'unità armonica che si chiamava Leo-e-Thomas e che ora non c'è più e non potrà più esserci.³⁶⁶

Con una fulminea presa di coscienza, Leo comprende di dover rinascere, di dover generare una nuova identità, poiché quella che possedeva in precedenza era morta insieme a Thomas e, dunque, era diventato insostenibile provare a tenerla in vita nel presente. Il principio costitutivo del nuovo Leo – a differenza del preesistente, che si fondava sulla relazione con l'altro – era proprio la solitudine con cui l'uomo stava imparando a convivere.

E Leo comincia sempre più a credere, o a illudersi, che solo in questa nuova solitudine potrà essere al sicuro. Non rinuncerà alla vita, ma solo al dolore. E dell'amore e della sessualità potrà farne a meno in nome di un valore più grande, quello della sua sopravvivenza.³⁶⁷

Quella stessa solitudine che, in un primo momento, era vissuta come una nemica di Leo, stava diventando la condizione necessaria alla sua salvezza. La convivenza con sé stesso e l'abitudine a vivere separato dal mondo esterno erano diventate le fondamenta della nuova identità del protagonista, il quale, tramite un viaggio in grado di portarlo «lontano, verso sé stesso»³⁶⁸, doveva continuare il processo di ricostruzione e raggiungere un nuovo equilibrio.

Accettare di essere soli, però, non è sufficiente. Leo se ne renderà conto durante una discussione con l'amico Rodolfo, dal quale non si sente capito³⁶⁹. Durante il litigio, infatti, l'amico esporrà chiaramente il problema principale del personaggio, facendolo piombare in un'ulteriore analisi della propria interiorità.

³⁶⁶ OPERE I, p. 989.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 1004.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ «Rodolfo gli sembra lontano, incapace di comprenderlo. Ma d'altra parte lui ha mai fatto qualcosa perché realmente Rodolfo, o qualsiasi altro amico, lo capisse?» (*Ivi*, p.1086).

Rodolfo lo fissa scuotendo la testa: “Lui non era l’uomo giusto per te. E ti stai dannando proprio su questo errore.”

Leo ha la voce leggermente incrinata: “Quale errore?”

Rodolfo si lascia cadere sulla poltrona. Emette un lungo sospiro: “Che lui è morto, Leo. E tu no. Per questo lui non era il ragazzo giusto per te.”³⁷⁰

La divergenza di opinioni tra i due fa sentire Leo incompreso e lo porta a riflettere sulla conquista della propria solitudine. In un mondo in cui le persone sentono la necessità di relazioni stabili alle quali fare riferimento per non rimanere soli, Leo vive la sua condizione di isolamento come una rivendicazione del fatto che può stare bene con sé stesso e può sopravvivere limitando al minimo i contatti con l’esterno. Una tale estremizzazione, che lo porta a vivere in modo simile ad un eremita, dimostra in realtà di avere risvolti negativi, come emerge dal dialogo con l’amico Rodolfo, in seguito al quale Leo prende coscienza dei propri errori.

È 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”. Ma facendo questo lui si è chiuso agli altri.³⁷¹

Nella speranza, dunque, di riuscire a rinunciare a Thomas, Leo aveva troncato ogni rapporto interpersonale, chiudendosi nella propria interiorità, convinto che solo così sarebbe potuto sopravvivere. In verità, però, la rinuncia ai rapporti con l’altro non aveva fatto altro che rovinarlo, rendendolo la caricatura di un vecchio brontolone che, non essendo in grado di provare felicità e amore, rifiuta che le altre persone possano provare tali sensazioni e, di conseguenza, se ne lamenta. Grazie a Rodolfo, dunque, Leo può realizzare che non ha mai veramente elaborato il lutto, poiché non si è mai aperto con il mondo riguardo ad esso. Se, dunque, in questo caso specifico, è impossibile vivere il proprio dolore in una sfera pubblica, poiché esso non sarebbe riconosciuto in quanto frutto di un amore irregolare, anche solo il fatto di parlarne con l’amico Rodolfo poteva aprire alla possibilità di superare finalmente la perdita del compagno.

³⁷⁰ *Ibidem.*

³⁷¹ OPERE I, p. 1086.

Recuperando, dunque, la capacità di socializzare e di provare una qualche forma di amore, non necessariamente convenzionale, Leo trova il tassello finale che gli permette di completare la propria evoluzione e raggiungere un equilibrio che implichi non più il fastidio e la rabbia, bensì un senso di riappacificazione con il mondo.

Lui si sente in pace solo nella sua solitudine, accudito dagli amici più cari. Quello che sta facendo è il tentativo di formarsi una famiglia, una strana famiglia senza donne né figli, ma i cui vincoli fra i componenti siano altrettanto forti e consapevoli [...].³⁷²

Una volta raggiunta la stabilità a lungo agognata, Leo può fare un bilancio della propria situazione e finalmente riconquistare il proprio posto nel mondo: non avrebbe più amato come possibile compagno e fidanzato, ma come un mentore, un confessore, un precettore che aiuta un ragazzo più giovane a crescere e a trovare, a sua volta, la propria strada. È il caso del rapporto che intercorre tra Leo e il nuovo conoscente Eugenio, presentatogli da Rodolfo, basato su un amore diverso, naturalmente, da quello che il protagonista provava per Thomas, ma non per questo meno valido e meno forte.

In Thomas Leo ha amato un suo simile. Ha potuto farlo perché ha imparato a soffrire e a donare. Ma non è detto che il miracolo si ripeta. Parlando con Eugenio è sempre più consapevole che non ci sarà un'altra volta, proprio perché quello che ora cerca non è un compagno, ma un suo nuovo posto nel mondo. Mantiene la sua capacità di amare investendola non più su un'altra persona, ma su ciò che caratterizza la specie alla quale appartiene.³⁷³

L'evoluzione di Leo è, dunque, completata, poiché la solitudine non è più vissuta come un peso, ma come una conquista ormai irrinunciabile. Infine, tenendo presente che l'individualità, a differenza della collettività, è sintomo del raggiungimento dell'età adulta, è possibile comprendere perché il protagonista si senta «[...] so glad to grow older»³⁷⁴: finalmente, dunque, Leo ha rivendicato la sua autonomia, ha superato la crisi in cui, secondo Ingeborg Bachmann, era naturale piombare al compimento del trentesimo anno, e può, dunque, considerarsi un uomo nuovo, adulto, maturo.

Oltre al processo di ricostruzione dell'io, sviluppatosi tramite un duplice viaggio nel mondo e dentro la propria interiorità, e all'accettazione della propria solitudine, Leo offre un ulteriore spunto di riflessione di fondamentale importanza sia nella vita, che nella

³⁷² *Ivi*, p. 1092.

³⁷³ *OPERE I*, p. 1093.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 1105.

poetica di Tondelli: la questione religiosa vissuta nel dissidio tra la propria condizione di uomo omosessuale e la fede in Dio.

Nel secondo capitolo della presente tesi è stato esposto, come motivo di sofferenza per l'autore, il fatto che due dei principi costituenti della sua persona, cioè il credo cristiano e la sua sessualità, fossero sostanzialmente inconciliabili, in quanto l'esistenza dell'uno implicava la rinuncia all'altro.

Leo, nell'opera, è afflitto da un problema molto simile. Dopo la separazione con Hermann, infatti, aveva sentito la necessità di riavvicinarsi alla propria religione, alle pratiche che aveva portato avanti per un'intera vita³⁷⁵, tuttavia aveva appreso che conciliare quei due lati della sua personalità senza operare dei compromessi sarebbe stato impossibile.

Durante un colloquio con un prete, protetto dal sacramento della confessione, Leo si era reso conto che, nonostante la presunta imparzialità di chi doveva fare le veci di Dio, il suo interlocutore lo stava giudicando³⁷⁶. Questo scatena, nel personaggio, la necessità di reagire, di approfondire il problema insito nel dissidio con cui aveva a che fare, per trovare, ad esso, una soluzione. Si riporta, di seguito, la riflessione elaborata da Leo sulla questione.

“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 ai Corinti. E allora perché devo pentirmi? Io desidero essere felice. Come spiazone mi pare già sufficiente il fatto di dover essere vivo. Non sono stati dieci, o cento o mille uomini a salvarci, padre, ma uno solo; e se è bastata una vita, una soltanto, a riconciliare in Dio quella di miliardi di creature, questo può solo significare l'enormità del dolore di vivere. Io non posso amare la religione del cilicio e della pena. 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. Ma voi sembrate non capire questo. Io cerco di parlare con sincerità, ma voi negate la mia stessa esistenza. Eppure per quello che lei o io ne possiamo sapere, anche i cani hanno un Dio.”³⁷⁷

³⁷⁵ «In quel momento riesumò dalla propria coscienza la religione dicendosi: “Se ci ho creduto per diciotto anni, perché non posso continuare?” Invece non riuscì proprio a continuare» (*Ivi*, p. 998).

³⁷⁶ «Mentre parlava, imbarazzato e confuso, [Leo] 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» (*OPERE I*, p. 998).

³⁷⁷ *Ibidem*.

Leo crede fermamente in Dio e professa con convinzione la sua religione; tuttavia, entra in contrasto con l'istituzione ecclesiastica che rifiuta il fatto che nel protagonista possano coesistere l'omosessualità e la fede in una Chiesa che si oppone ad essa. Ne deriva, dunque, che per poter continuare a vivere il proprio credo, il protagonista non abbia altra scelta che «aborti[re], giorno dopo giorno, il suo bisogno di Dio»³⁷⁸, poiché, altrimenti, non avrebbe fatto altro che «mutilarsi, diventare uno fra gli altri milioni di svirilizzati dalla religione, una povera anima moscia e penitente impaurita dal mondo»³⁷⁹.

L'unica soluzione appare essere la rinuncia alla fede cristiana conosciuta e l'avvicinamento ad un nuovo tipo di misticismo, meno mentale, più fisico, e vicino alla parola del profeta Osea, alla quale Leo si sente profondamente legato.

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 fra 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. Per questo leggeva Osea. Perché in quelle pagine non c'era una visione esclusivamente mentale del rapporto fra Dio e il suo popolo, ma una rappresentazione di corpi, di prostituzione, di abbandono, di delirio della separazione, di rabbia, di paterna protezione. Come succede, da sempre, fra gli uomini che si amano.³⁸⁰

La dimensione a cui Leo si avvicina è, dunque, quella di un misticismo privato, che appartiene solo a lui e che ridurre ad una fede puramente cristiana sarebbe limitante ed errato. La sua personale liturgia coincide con la vita stessa, è concreta, reale, fisica e, tramite essa, ogni aspetto della sua esistenza viene caricato di tratti quasi divini: il protagonista, dunque, analizza il simbolismo insito in ogni avvenimento e, tramite esso, arriva ad una scoperta sconcertante, ma necessaria per il completamento del suo processo di ricostruzione. Durante il suo soggiorno nel paese natale, infatti, si sta celebrando la Settimana Santa. L'atmosfera, tuttavia, non è festosa e, dunque, la processione alla quale

³⁷⁸ *Ivi*, p. 999.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ OPERE I, pp. 996-997.

assiste assume i tratti angoscianti di un cordoglio funebre. Sebbene questo fatto sia comprensibile, in quanto, durante il Venerdì Santo si ricorda la morte di Gesù sulla croce, ciò che turba Leo è il fatto che, a quella statua raffigurante il Cristo coperto di ferite, «non si sovrappone solamente l'immagine del Thomas torturato e morto, ma l'immagine di un'altra persona al cui funerale lui, ormai senza più parole, sta assistendo. Poiché quello che il paese ha portato in processione e ha depresso ai piedi dell'altar maggiore non è il simulacro di un corpo divino, ma il corpo morto di Leo, di quel bambino che non è mai cambiato e che è soltanto mutato, giorno dopo giorno, sfogliandosi da sé come un fiore»³⁸¹. L'epifania che colpisce il protagonista, dunque, si rivela necessaria al suo cambiamento. Il vecchio Leo è morto³⁸², come lo è Thomas, e, se per il secondo non esiste la possibilità di resurrezione, tale facoltà è negata anche al primo. Perciò, tutto quello a cui Leo può aspirare è una vera e propria rinascita: solo in un secondo momento, infatti, egli si renderà conto di essere un uomo nuovo, diverso, proprio perché il suo vecchio Io è morto, lasciando spazio all'unico figlio generato dalla sua relazione con Thomas, il nuovo Leo, che non è, dunque, risorto, ma rinato, rigenerato.

Leo è, per eccellenza, un personaggio a tutto tondo, mutevole, contorto, umano. Secondo l'analisi di Ramadhani-Mussa, a lui corrisponde il vero personaggio-uomo teorizzato da Debenedetti: un soggetto, dunque, realistico, nel quale è possibile, per il lettore, attuare un processo di identificazione, di «riconoscimento esistenziale»³⁸³ che permette al mondo romanzesco di penetrare in quello reale.

L'evoluzione di Leo, come emerge dall'analisi effettuata, è lenta, non lineare e non costante. Questo avviene perché egli compie un continuo passaggio tra le forme di personaggio assoluto e relativo.

All'inizio della sua vicenda, dunque, Leo è certamente un personaggio relativo, che trova la sua forza proprio nel rapporto con l'Altro, sia esso Hermann o Thomas. Egli non può vivere in solitudine e, dunque, cerca sempre di relazionarsi con chi lo circonda, seppur mantenendo attorno a sé una cerchia molto limitata, che lo differenzia dai

³⁸¹ *Ivi*, p. 1032.

³⁸² Nel suo saggio, Masenga constata che «Identification is possible only through death» (MASENGA 2011, p. 119). Solo morendo, in questo caso metaforicamente, Leo riesce a ricostruire la propria identità, poiché la morte porta alla rinascita e, dunque, ad una nuova fase del proprio io, basata su nuovi valori e nuove consapevolezze.

³⁸³ RAMADHANI-MUSSA 2005, p. 475.

protagonisti di *Altri libertini* e *Pao Pao*, i quali, ancora inseriti nella dimensione generazionale, si interfacciano con una collettività in senso molto più ampio.

La morte di Thomas, però, genera un passaggio dalla dimensione relazionale a quella privata e, dunque, assoluta del soggetto. Il protagonista abita nel proprio passato e impiega tutto il suo tempo a sviluppare lunghe riflessioni sulla propria vita, fino a concepire l'idea di una totale rinuncia ai rapporti con l'esterno, i quali erano vissuti come fonte di inevitabile sofferenza. Notevole è il fatto che, come il personaggio assoluto, rinchiuso nel mondo della propria interiorità, non riesce a compiere nessun tipo di cambiamento, anche Leo non sarà in grado di portare a termine il suo obiettivo di ricostruzione identitaria fino a quando non si renderà conto di avere bisogno dell'Altro per crescere e, dunque, ricominciare a vivere.

Per la prima volta, nell'opera tondelliana, però, il personaggio non viene abbandonato nel mezzo del suo sviluppo, ancora come *work in progress*: Leo, infatti, ha raggiunto un equilibrio tra la dimensione assoluta e quella relazionale della sua personalità e, alla conclusione dell'opera, il lettore comprende di avere a che fare con un soggetto dall'identità completa, matura, consapevole e, dunque, finalmente adulta.

5. Conclusioni.

Con lo studio di Leo, protagonista di *Camere separate*, si conclude il percorso di analisi dei personaggi tondelliani, il quale ha portato alla luce alcune, interessanti questioni.

In primo luogo, è possibile dichiarare di aver dimostrato l'esistenza un processo di crescita, non solo anagrafica, dei soggetti presenti nelle diverse opere analizzate. Il punto di partenza è costituito da *Altri libertini*, i cui protagonisti sono i giovani emiliani di fine anni Settanta, che si inseriscono perfettamente nel contesto storico in cui anche l'autore si era formato durante la sua adolescenza. Ciò che, infatti, si ritrova nell'opera *Settanta* di Marco Belpoliti, utilizzata per fornire un compendio di ciò che era accaduto nel corso del decennio in questione, si riscontra anche in *Altri libertini*. Sebbene l'opera sia costruita come una raccolta di sei racconti distinti, essa offre un chiaro quadro unitario della situazione dei giovani sul finire di quel particolare decennio. Nonostante sia riscontrabile una coesione generazionale molto forte, inoltre, si inizia a percepire il desiderio, da parte di alcuni questi giovani, di distaccarsi dal gruppo e di reclamare la propria individualità.

La componente collettiva, già forte nel primo romanzo, conserva una certa importanza anche in *Pao Pao*. In quest'opera, i giovani, coetanei o poco più grandi dei *libertini*, entrano in contatto con un contesto particolare, quello della caserma: all'interno di essa, l'interesse dell'autore non era tanto per l'esperienza della naja in sé, quanto più per la rete di relazioni che si andava instaurando tra i giovani soldati nel corso dei dodici mesi di leva militare. Sebbene il gruppo fosse ancora fondamentale per il protagonista, il quale sentiva necessità di vivere a contatto con una collettività che gli somigliasse, egli era consapevole anche del fatto che quella sarebbe stata l'ultima, importante, esperienza comunitaria prima di entrare in una fase più adulta della propria esistenza.

Fase più adulta che coincide con il romanzo *Rimini*, i cui protagonisti sono più grandi di quelli dei primi testi, ma non ancora considerabili adulti. L'opera racchiude in sé due importanti innovazioni rispetto alla produzione precedente di Tondelli: in primo luogo, i personaggi, pur vivendo a stretto contatto con la società, cercano il proprio spazio e vogliono far emergere la propria voce in mezzo al chiacchiericcio confuso di una folla dalla quale, per molteplici motivi, si distaccano (ognuno di questi personaggi si trova nella riviera romagnola per motivi personali diversi, ma nessuno è lì per passare le

vacanze, come invece faceva la massa); in secondo luogo, poi, il romanzo mostra di avere uno stile completamente diverso dai precedenti, in quanto l'autore abbandona la sperimentazione delle prime opere per avvicinarsi a strutture più classiche, ma non banali (*Rimini*, per esempio, è caratterizzato da una struttura polifonica).

Per avere a che fare, però, con un personaggio davvero adulto si dovrà arrivare a *Camere Separate*, in cui si trova Leo, unico protagonista della vicenda, che crea un caso senza precedenti nella narrativa tondelliana. Egli si trova ad affrontare contemporaneamente la crisi dovuta al compimento del trentesimo anno, che obbliga il soggetto a fare un bilancio della propria vita e a imparare ad integrare il passato nella propria idea di tempo tramite i ricordi, e il dolore dovuto alla perdita del compagno Thomas, il quale, pur non essendo parte attiva nel presente della narrazione, in quanto deceduto, si dimostrerà più vivo che mai nei ricordi del protagonista, muovendosi all'interno di lui come una forza che lo spinge verso il cambiamento. Leo, infatti, si trova in un primo momento a dover imparare a vivere bene con sé stesso, in solitudine, e in seguito anche a bilanciare la sua necessità di tempo individuale con quella di avere accanto a sé amici e conoscenti che fungano, per lui, da famiglia.

Dei personaggi che popolano l'opera tondelliana, poi, si è provato a proporre una classificazione con lo scopo di indicare quali soggetti fossero piatti e quali a tutto tondo, quali fossero da considerare assoluti. Fornire una catalogazione rigida si è rivelata un'operazione complessa, in quanto spesso i personaggi non erano annoverabili in una categoria specifica, bensì presentavano caratteristiche appartenenti a diverse tipologie di soggetti. Avendo a che fare con personaggi-uomini dallo spiccato realismo, infatti, risulta particolarmente difficile che essi si adattino senza forzature all'una o all'altra tipologia di personaggi.

Dalla ricerca, tuttavia, è emerso un predominante utilizzo delle figure di tipo relativo, le quali talvolta riportano tutte le caratteristiche descritte da Testa, compresa la capacità di evolversi e mutare all'interno della relazione con l'altro (è il caso, ad esempio, del protagonista di *Viaggio*, il quale, effettivamente, subisce un cambiamento dovuto proprio alle persone che incontra e con le quali si relaziona, oppure anche di Beatrix in *Rimini*); altre volte, invece, i personaggi si dimostrano relativi, nel senso che pur trovando la propria identità nelle relazioni con altre persone, sono incapaci di evolversi, dimostrando quindi una certa piattezza (l'esempio più lampante di questa tipologia di

soggetti relativi è Giusy di *Postoristoro*, il quale vive delle sue relazioni, tuttavia non riesce a cambiare e ad immaginare un futuro lontano dal bar della stazione a cui è inevitabilmente legato). Risulta, invece, più difficile parlare di una predominanza dei soggetti piatti su quelli a tutto tondo, o viceversa, in quanto l'analisi ha dimostrato che queste due categorie venivano sfruttate in maniera equa e senza operare particolari distinzioni (forse, si può individuare una maggior presenza di personaggi piatti in *Pao Pao*, anche se la ragione non è da ricercare in un'assenza generale di evoluzione, bensì nel fatto che a livello numerico sono presenti più figure che fungono da comparse nel corso della narrazione).

Sebbene sia già stata evidenziata la presenza di una progressiva crescita anagrafica dei protagonisti delle diverse opere di Tondelli³⁸⁴, è possibile offrire un'ulteriore chiave di lettura di tale sviluppo.

I personaggi che si alternano nella narrativa tondelliana non sono solo di volta in volta più vicini all'età adulta, bensì si fanno carico del *background* culturale e sociale di tutti coloro che sono stati protagonisti delle opere precedenti.

Se mi è concesso proporre un'ipotesi, ritengo sia possibile che Leo avesse sperimentato le situazioni a cui partecipavano le figure presenti in *Altri libertini* (ne è un esempio la sua esperienza giovanile con la droga³⁸⁵, narrata in *Camere separate*), che avesse anche effettuato i dodici mesi di leva militare, entrando in contatto con figure e avvenimenti simili a quelli narrati in *Pao Pao* e che, infine, avesse conosciuto l'idillio della riviera romagnola, completo di tutte le illusioni, i problemi, le falsità di cui si racconta in *Rimini*. Sulla falsariga di quest'ipotesi, penso anche che sia credibile che alcuni dei *libertini* del primo romanzo, pur sembrando senza un futuro, abbiano trovato il modo di evolversi, di crescere e di raggiungere la loro personale crisi del trentesimo anno, simile a quella di Leo in *Camere separate*.

I personaggi dell'opera tondelliana, in ultima analisi, appaiono collegati tra loro da una dimensione generazionale che sarebbe interessante approfondire meglio in studi futuri per sanare la lacuna di critica relativa all'analisi dei soggetti che popolano produzione narrativa di Tondelli.

³⁸⁴ Si veda, a questo proposito, SERAFIN 2004, pp. 1, 7-9.

³⁸⁵ Cfr. OPERE I, pp. 942-953.

6. Bibliografia.

Opere di Pier Vittorio Tondelli.

ALTRI LIBERTINI

Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano, 1980.

PAO PAO

Pier Vittorio Tondelli, *Pao Pao*, Feltrinelli, Milano, 1982.

RIMINI

Pier Vittorio Tondelli, *Rimini*, Bompiani, Milano, 1985.

BIGLIETTI AGLI AMICI

Pier Vittorio Tondelli, *Biglietti agli amici*, Bompiani, Milano, 1986.

CAMERE SEPARATE

Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, Bompiani, Milano, 1989.

OPERE I

Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano, 2000.

OPERE II

Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano, 2001.

Monografie, contributi e altre opere.

Sul personaggio nella letteratura novecentesca:

BACHTIN 1979

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979.

DEBENEDETTI 2019

Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, La nave di Teseo, Milano, 2019. (ebook)

FORSTER 1991

Edward Morgan Forster, *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano, 1991. (ebook)

KUNDERA 1988

Milan Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano, 1988.

MARGOLIN 1990

Uri Margolin, *The what, the when, and the how of being a character in literary narrative*, in «Style» n. 3 (1990), pp. 453-468, Pennstate University Press, University Park Pennsylvania.

MORETTI 2003

Franco Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, IV, Einaudi, Torino, 2003.

ONG 1986

Walter J. Ong, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 1986.

STEINER 2005

George Steiner, *Linguaggio e silenzio*, Garzanti, Milano, 2014. (ebook)

TESTA 2009

Enrico Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi Editore, Torino, 2009.

Su Pier Vittorio Tondelli e la sua opera:

BACHMANN 1997

Ingeborg Bachmann, *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano, 1997.

BALDUCCI 2019

Stefania Balducci, *Inviti superflui in Camere Separate*, Intervento al Seminario Tondelli, diciannovesima edizione, Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2019. (fornito dal Centro di Documentazione Tondelli).

BELPOLITI 2001

Marco Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2001.

BETTO 1992

Filippo Betto, *Viaggi, riti, ritorni*, in PANTA 1992, pp. 309-317.

BOLOGNARO 2013

Eugenio Bolognaro, *Leo's Passion: Suffering and the Homosexual Body in Pier Vittorio Tondelli's Camere separate*, in "Italian Studies" n. 62.1 (2013), pp. 95-112.

BUGARO 1992

Romolo Bugaro, *Scommessa sulla scrittura*, in PANTA 1992, pp. 194-197.

CALABRESE 2012

Stefano Calabrese (a cura di), *Letteratura per l'infanzia. Dall'unità d'Italia all'epoca fascista*, BUR Rizzoli, Milano, 2012. (ebook)

CARNERO 2018

Roberto Carnero, *Lo scrittore giovane: Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano, 2018. (ebook)

CARUSO 1988

Alexander Caruso, *La separazione degli amanti. Una fenomenologia della morte*, Einaudi, Torino, 1988.

CELATI 2007

Gianni Celati (a cura di), Postfazione di Andrea Cortellessa, *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Le Lettere, Firenze, 2007.

COLOMBO 1992

Furio Colombo, *Tondelli*, in PANTA 1992, pp. 241-248.

DE MARTINO 1992

Gianni De Martino, *L'amore fatale della letteratura*, in PANTA 1992, pp. 207-221.

DEBENEDETTI 1988

Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano, 1988.
(ebook)

DEBENEDETTI 1991

Giacomo Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Garzanti Editore, Milano, 1991.

DEL BUONO 1992

Oreste Del Buono, *Luci al neon*, in PANTA 1992, pp. 52-56.

ECO 1992

Umberto Eco, *Ventinove*, in PANTA 1992, pp. 168-170.

FORTUNATO 1992

Mario Fortunato, *Le parole in maschera*, in PANTA 1992, pp. 117-122.

FORTUNATO 2019

Mario Fortunato, *Noi tre*, Bompiani, Milano, 2019. (ebook)

FROMM 1975

Erich Fromm, *Fuga dalla libertà*, Edizioni di Comunità, Milano, 1975.

GOLA 2006

Sabina Gola, *La seduzione postmoderna in Rimini di Pier Vittorio Tondelli*, in “Cahiers d’études italiennes” n. 5 (2006), pp. 219-230.

IACOLI 2002

Giulio Iacoli, *Atlante delle derive. Geografie da un’Emilia postmoderna*, Diabasis, Parma, 2002.

KRIZOVA 1999

Karolina Krizova, *Un percorso verso l’io. Il personaggio narratore di Altri Libertini*, in “Rassegna europea di letteratura italiana” n. 13 (1999), pp. 55-80

LINTON 1936

Ralph Linton, *The study of man: an introduction*, D. Appleton-Century, New York, 1936.

LORENZINI 1992

Niva Lorenzini, *Una sincopata apocalisse*, in PANTA 1992, pp. 57-64.

LOWEN 1992

Alexander Lowen, *Il narcisismo. L’identità rinnegata*, Feltrinelli, Milano, 1992.
(ebook)

LUKÁCS 1975

György Lukács, *Teoria del romanzo*, Newton Compton editori, Roma, 1975.

MASENGA 2011

Ilaria Masenga, *Delaying the self: male coming of age in Pier Vittorio Tondelli’s Altri libertini and Camere separate*, in “Quaderni del ‘900” n. XI (2011), pp. 113-122.

MINARDI 2002

Enrico Minardi, *Lo spazio autobiografico nell’opera narrativa di P. V. Tondelli*, Intervento al Seminario Tondelli, seconda edizione, Correggio, Palazzo dei

Principi, 13-14 dicembre 2002. (fornito dal Centro di Documentazione Tondelli).

MORETTI 1999

Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999 (*ebook*).

NISINI 2005

Giorgio Nisini, *Apocalissi private e smarrimenti collettivi. Il futuro "interiore" di Pier Vittorio Tondelli*, in "Poetiche: rivista di letteratura" n. 3 (2005), Enrico Mucchi Editore, Modena, pp. 369-393.

ORENGO 1980

Nico Orengo, *On the road fra Carpi e Reggio*, in "La Stampa", 9 febbraio 1980.

PALANDRI 2005

Enrico Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Laterza, Roma – Bari, 2005.

PANZERI 2021

Fulvio Panzeri (a cura di), *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, Bompiani, Milano, 2021. (*ebook*)

PANZERI-PICONE 1997

Fulvio Panzeri, Generoso Picone, *Pier Vittorio Tondelli. Il mestiere di scrittore, un libro intervista*, Edizioni Theoria, Roma – Napoli, 1997.

PANTA 1992

Fulvio Panzeri (a cura di), *Pier Vittorio Tondelli*, "Panta" n. 9 (1992), Bompiani, Milano.

PISPISA 2013

Guglielmo Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, in "Humanities" n. 2 (2013), pp. 88-102.

PIVANO 1992

Fernanda Pivano, *Per pura generosità (conversazione)*, in PANTA 1992, pp. 275-278.

RAMADHANI-MUSSA 2005

Kombola Ramdhani-Mussa, *I personaggi uomini nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, in "Poetiche: rivista di letteratura" n. 3 (2005), Enrico Mucchi Editore, Modena, pp. 451-475.

ROMAGNOLI 1992

Gabriele Romagnoli, *Uno strumento praticabile*, in PANTA 1992.

ROTA 1995

Enos Rota, *Caro Pier... i lettori di Tondelli: ritratto di una generazione*, Nuova Tempi Stretti Editore, Bologna, 1995.

ROSSARI 2017

Cecilia Rossari, *Lelio e gli altri: per una riflessione sui personaggi dei Piccoli Maestri*, in Francesca Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato: per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello: atti del convegno di studi, Università degli studi di Milano (8 maggio 2014), Università degli studi di Milano Bicocca (9 maggio 2014), Comune di Malo (28 giugno 2014)*, Interlinea, Novara, 2017.

SERAFIN 2004

Karolina Serafin, *Verso il mondo – La generazione dei falliti in Camere separate*, Intervento al Seminario Tondelli, quarta edizione, Correggio, Palazzo dei Principi, 17 dicembre 2004. (fornito dal Centro di Documentazione Tondelli).

SERAFINI 2017

Luca Serafini, *Etica dell'estetica. Narcisismo dell'io e apertura agli altri nel pensiero postmoderno*, Quodlibet, Macerata, 2017.

SINIBALDI 1992

Marino Sinibaldi, "*So glad to grow older*", in PANTA 1992, pp. 109-116.

TAGLIAFERRI 1992

Aldo Tagliaferri, *Sul motore tirato al massimo*, in PANTA 1992, pp. 12-17.

VALENTINI 1992

Elisabetta Valentini, *Vasi comunicanti*, in PANTA 1992, pp. 222-226.

VIANELLO 2005

Mauro Vianello, *Il rapporto con le istituzioni. Ipotesi per l'Analisi di un Tondelli 'sociale'*, Intervento al Seminario Tondelli, quinta edizione, Correggio, Palazzo dei Principi, 16 dicembre 2005. (fornito dal Centro di Documentazione Tondelli).

Sitografia.

BERGERO 2016

Silvia Bergero, *Un ricordo di Tondelli, scrittore generoso e innovatore*, in IILibraio.it, 15.12.2016.

(<https://www.ilibraio.it/news/dautore/tondelli-ricordo-415771/>)

MATTUCCI 2003

Andrea Mattucci, *La folla nel romanzo storico italiano da Manzoni a Pirandello*, in “Laboratoire italien” n. 4 (2003),

(<https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/320>)

GHIRARDINI 2020

Ilaria Ghirardini, *Figuranti dell'esistenza: i personaggi in Altri libertini e Pao Pao di Pier Vittorio Tondelli*, in *Giornata Tondelli 2020 – Seminario*, minutaggio: 00:52:30 – 1:12:25 (reperibile su youtube e sul sito della Biblioteca di Correggio).

KRIZOVA 2000

Karolina Krizova, Rimini: *personalità e cultura narcisistica*, in *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* (Atti della facoltà di Filosofia, Università di Brno),

(https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/113162.pdf)